

**Univerzita Karlova v Praze**  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparistiky  
Filologie – Dějiny české literatury a teorie literatury

Mgr. Jakub Říha

**Rým a strofika v českém verši, obzvláště u Jana Nerudy**

Rhyme and Stanza in Czech Verse, especially in the Poetry of Jan Neruda

Disertační práce

2015  
vedoucí práce – PhDr. Václav Vaněk, CSc.

## **PODĚKOVÁNÍ**

Rád bych poděkoval Václavu Vaňkovi za to, že se ujal vedení této disertační práce. Dále děkuju svým kolegům Robertu Kolárovi, Petru Plecháčovi, Jiřímu Flaišmanovi a Michalu Kosákovi za odbornou pomoc i přátelskou podporu. Děkuju Benoîtovi de Cornulier za výjimečnou vstřícnost a ochotu diskutovat o problémech strofiky.

Nejvíce děkuju své rodině: své ženě, svým rodičům, Agnes a Elišce.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 23. 4. 2015

Jakub Říha

## **ABSTRAKT**

Předkládaná práce se zaměřuje na dvě rozsáhlé oblasti teorie a historie českého verše: rým a strofiku. V první části, věnované rýmu, je po historickém a terminologickém úvodu představen ucelený popis a výklad norem rýmu v českém sylabotonicém verši (19. století), metodologicky vycházející z tradic českého strukturalismu. Charakteristika norem rýmu v ostatních versifikačních systémech a ve volném verši je podána ve zvláštním oddílu. Druhá část, věnovaná strofice, přináší obdobně koncipovaný výklad o strofických formách v českém sylabickém a sylabotonicém verši, inspirovaný vzhledem k absenci domácí tradice francouzskou metrikou. Vedle terminologického a metodologického aparátu obsahuje druhá část výčet a rozbor základních strofických forem v českém verši. Samostatný oddíl je v druhé části věnován nevelké skupině časoměrných strof užívaných v českém verši. Třetí část práce přináší tři případové studie věnované rýmu a strofice v české poezii druhé poloviny 19. století, se zvláštním zřetelem k dílu Jana Nerudy. Studie pojednávají (1) o problematice rýmu v poezii májovců, (2) o rytmické stránce Nerudova rýmu a (3) o strofice v básnickém díle Jana Nerudy.

**Klíčová slova:** versologie – rým – strofika – májovci – Neruda, Jan

## **ABSTRACT**

The present study focuses on the two broad areas of theory and history of Czech verse, rhyme and stanza. The first part of the study is dedicated to the rhyme. It contains a historical and terminological introduction and a comprehensive description and interpretation of principles of rhyme in Czech accentual-syllabic verse (19th century). The characterization of the principles of rhyme in other versification systems (syllabic verse, quantitative verse) and in free verse is allocated in the separate sections. Methodologically, the first part is based on the tradition of Czech structuralism. The second part, dedicated to the stanza, brings a similarly conceived interpretation of stanzaic forms in the Czech syllabic and accentual-syllabic verse. Given the absence of Czech tradition, the second part is methodologically inspired by French metrics. In addition to terminological and methodological apparatus the second part includes an inventory of basic stanzaic forms in the Czech verse and its analysis. A separate section within the second part is devoted to the small group of quantitative stanzas employed in Czech verse. The third part contains three case studies on rhyme and stanzaic forms in the Czech poetry of the second half of the 19th century, with special attention to the poetic work of Jan Neruda. The case studies deal with (1) the general trends in the use of rhyme in the poetry of Máj group, (2) with the rhythmic aspect of Neruda's rhyme and (3) with the stanzaic forms in the poetry of Jan Neruda.

**Key words:** theory of verse – rhyme – stanza – Máj group – Neruda, Jan

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
Bibliografická poznámka.....	12
<b>1 RÝM</b> .....	<b>13</b>
<b>1.1 HISTORICKÝ PŘEHLED</b> .....	<b>13</b>
1.1.1 Vznik rýmu v evropském verši.....	13
1.1.2 Rým v českém verši.....	15
<b>1.2 DEFINICE RÝMU. ZÁKLADNÍ POJMY</b> .....	<b>16</b>
1.2.1 Rým a versifikační systém (1).....	17
1.2.2 Norma.....	17
1.2.3 Shoda × ekvivalence hlásek.....	19
1.2.4 Poloha rýmu.....	20
1.2.5 Člen rýmu. Rým o více členech.....	22
1.2.6 Rým a versifikační systém (2).....	23
1.2.7 Kanonizace, dekanonizace, kanonický rým.....	24
1.2.8 Nerýmovaný verš.....	25
<b>1.3 ANALÝZA SYLABOTÓNICKÉHO RÝMU</b> .....	<b>28</b>
1.3.1 Fonetická rovina.....	30
1.3.1.1 Segmentální úroveň.....	30
1.3.1.1.1 Základní pojmy: rýmové místo, reduplikant.....	30
1.3.1.1.2 Minimální shoda.....	31
1.3.1.1.3 Nadměrná shoda.....	33
1.3.1.1.4 Nepřesný rým.....	36
1.3.1.1.5 Obsazení rýmových míst.....	37
1.3.1.1.6 Rýmovaný × nerýmovaný verš.....	38
1.3.1.2 Suprasegmentální úroveň.....	40
1.3.1.2.1 Rytmická typologie rýmů.....	40
1.3.1.2.2 Teoretická četnost klauzulí.....	44
1.3.1.2.3 Anizometrický rým.....	45
1.3.2 Sémantická rovina.....	46
1.3.2.1 Rým a slovo.....	47
1.3.2.2 Gramatické významy v rýmu.....	51
1.3.2.2.1 Slovní druhy v rýmu.....	51
1.3.2.2.2 Gramatický kontrast v rýmu.....	55
1.3.2.3 Lexikální významy v rýmu.....	58
1.3.2.3.1 Významové vztahy mezi rýmovými slovy.....	58
1.3.2.3.2 Rýmový slovník.....	60
<b>1.4 RÝM V OSTATNÍCH VERSIFIKAČNÍCH SYSTÉMECH A VE VOLNÉM VERŠI</b> .....	<b>61</b>
1.4.1 Rým v sylabickém verši.....	61
1.4.2 Rým v časoměrném verši.....	64
1.4.3 Rým ve volném verši.....	69
<b>2 STROFIKA</b> .....	<b>70</b>
2.1 NESTROFICKÝ VERŠ.....	71
2.2 STROFICKÝ VERŠ.....	72
2.2.1 Časoměrné strofy.....	73
2.2.1.1 Sylabočasoměrné strofy (aiolská mélická strofika).....	73
2.2.1.1.1 Sappfické strofy.....	74
2.2.1.1.2 Alkajská strofa.....	75

2.2.1.1.3 Asklepiadské strofy.....	75
2.2.1.2 Strofy „ryzí časomíry“ (ionská časoměrná strofika).....	77
2.2.1.2.1 Elegické distichon.....	77
2.2.1.2.2 Archilochovy strofy .....	78
2.2.1.3 Sylabická a přízvuková nápodoba časoměrných strof.....	78
2.2.2 Sylab(otón)ická strofika.....	79
2.2.2.1 Strofický modul.....	81
2.2.2.2 Minimální, jednoduchá a složená strofa.....	82
2.2.2.3 Strofa grafická × strofa metrická.....	83
2.2.2.4 Strofy.....	84
2.2.2.4.1 Dvojverší.....	84
2.2.2.4.2 Trojverší.....	85
2.2.2.4.3 Čtyřverší.....	87
2.2.2.4.4 Pětiverší.....	88
2.2.2.4.5 Šestiverší.....	89
2.2.2.4.6 Sedmiverší.....	91
2.2.2.4.7 Osmiverší.....	93
2.2.2.4.8 Devítiveršová strofa.....	95
2.2.2.4.9 Desetiveršová strofa.....	97
2.2.2.4.10 Strofy o více než deseti verších.....	98
2.2.2.5 Hyperstrofika.....	100
<b>3 PŘÍPADOVÉ STUDIE.....</b>	<b>101</b>
3.1 RÝM V POEZII MÁJOVCŮ. OBECNÉ TENDENCE.....	101
3.1.1 Májovci a dějiny českého verše.....	101
3.1.1.1 Sylabotónická revoluce.....	101
3.1.1.2 Jambická revoluce.....	102
3.1.2 Rým v poezii májovců.....	102
3.1.2.1 Kanonizace sylabotónického rýmu.....	104
3.1.2.2 Rytická standardizace.....	104
3.1.2.3 Eufonická standardizace rýmu.....	106
3.2 RYTMICKÁ STRÁNKA NERUDOVA RÝMU.....	108
3.2.1 Rytická stránka rýmu.....	108
3.2.2 Rytická standardizace rýmu u májovců.....	109
3.2.3 Hřbitovní kvítí.....	110
3.2.4 Knihy veršů.....	111
3.2.4.1 Kniha veršů výpravných.....	111
3.2.4.2 Kniha veršů lyrických a smíšených.....	113
3.2.4.3 Kniha veršů časových a příležitostných.....	115
3.2.4.4 Knihy veršů – shrnutí.....	116
3.2.5 Písně kosmické.....	117
3.2.6 Balady a romance.....	119
3.2.7 Prosté motivy.....	121
3.2.8 Zpěvy páteční.....	122
3.2.9 Anizometrické rýmy.....	123
3.2.10 Závěr.....	124
3.3 STROFICKÝ REPERTOÁR BÁSNICKÝCH SBÍREK JANA NERUDY.....	125
3.3.1 Metrické tabulky a jejich struktura.....	126
3.3.2 Hřbitovní kvítí (1857).....	127
3.3.3 Knihy veršů (1867, 1873).....	131
3.3.3.1 Kniha veršů výpravných.....	131

3.3.3.1.1 Druhé vydání.....	135
3.3.3.2 Kniha veršů lyrických.....	135
3.3.3.2.1 Druhé vydání.....	140
3.3.3.3 Kniha veršů časových a příležitostných.....	142
3.3.3.3.1 Druhé vydání.....	144
3.3.4 Písně kosmické (1878).....	145
3.3.5 Balady a romance (1883).....	149
3.3.6 Prosté motivy (1883, 1888).....	152
3.3.6.1 Druhé vydání.....	156
3.3.7 Zpěvy páteční (1896).....	156
3.3.8 Shrnutí.....	158
<b>PRAMENY A LITERATURA.....</b>	<b>161</b>
PRAMENY.....	161
LITERATURA.....	162
<b>PŘÍLOHY</b>	
METRICKÉ TABULKY 1–6	

## ÚVOD

Předkládaná práce spadá svým tématem (rým, strofa) do oblasti versologie, samostatné filologické disciplíny, nacházející se na pomezí lingvistiky a literární vědy (úzký vztah pojí versologii zvláště k deskriptivní a historické poetice, srov. Mukařovský 1929). V této oblasti probíhá v českém prostředí víceméně soustavné bádání počínající zakladatelskými pracemi Josefa Krále (souborně 1923, 1938), Jana Mukařovského (1934) a jeho následovníků Josefa Hrabáka (1937, 1941, 1956 ad.), Karla Horálka (1956, 1957 ad.), Jiřího Levého (souborně 1971) a především Miroslava Červenky a Květy Sgallové (vyzdvihněme zvláště sérii teoreticko-historických článků v řadě mezinárodních sborníků *Slowiańska metryka porównawacza*, zachycující základní vývojové tendence verše 19. století). V současnosti se versologický výzkum rozvíjí na půdě ÚČL AV ČR, od roku 2012 pod egidou Versologického týmu ([www.versologie.cz](http://www.versologie.cz), vedoucí Robert Kolár, členové Dalibor Dobiáš, Petr Plecháč a Jakub Říha). Poslední roky se nesou ve znamení automatické (počítačové) analýzy verše (Ibrahim – Plecháč 2012, 2014, Plecháč – Říha 2014), umožňující neobyčejný kvantitativní nárůst zpracovávaných dat a v důsledku toho i kvalitativní prohloubení analýzy, a jejího využití pro nově koncipované dějiny českého verše 19. století. Do tohoto rámce patří i předkládaná práce, byť naprostá většina údajů a rozborů zde prezentovaných se neopírá o výsledky automatické analýzy verše a byla provedena tak říkajíc „ručně“.

Metodologicky předkládaná práce vychází z tradice pražského strukturalismu a neostrukturalismu, jejichž poznávacím znamením je především úzké sepětí s lingvistikou a využití statistických metod (Mukařovský 1934, Levý 1964, 1965, Červenka 1971, Sgallová 1964, 1967a, Červenka – Sgallová 1978, 1984, 1988, Červenka – Sgallová – Kaiser 1995). Teoretická východiska tohoto přístupu v oblasti zkoumání verše byla uceleně formulována Janem Mukařovským (1934), Miroslavem Červenkou (2006a) a nejnověji v kolektivní monografii *Úvod do teorie verše* (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013). Tato metodologická báze je v přítomné práci obohacena o podněty ze slovanské versologie, zejména z ruského formalismu (Tyňanov 1924, Tomaševskij 1959a, 1959b, Jakobson 1966, 1979, 1981) a z tzv. ruské školy lingvistiky verše (Bailey 2001, 2010, Gasparov – Skulačeva 2004,



Shaw 2010, 2011, Gasparov 2012), dále z polského strukturalismu (Mayenowa 1964, Pszczolowska 1972), z prací vzniklých v rámci mezinárodního projektu *Slowiańska metryka porównawcza* a z dalších versologických tradic, zvláště z francouzské strofiky (Cornulier 1988c, 1993, 1995, Aroui 1995b, 1997, 2009b).

Samotný předmět práce, rým a strofika, patří vedle prozodie, metriky a rytmiky k tradičním oblastem zájmu versologie.<sup>1</sup> Tato práce měla být původně prací historickou a záměrem autora bylo podat ucelený popis rýmu a strofiky v poezii Jana Nerudy. Ukázalo se však, že stav výzkumu daných oblastí v českém prostředí nepokročil natolik, aby uskutečnění tohoto záměru bylo možné bez předchozího zevrubného teoretického, metodologického a terminologického vymezení obou polí.

Rýmu jakožto jednomu z ústředních prostředků/prvků postklasického evropského verše (ke genezi a rozšíření rýmu v evropském verši srov. oddíl 1.1) byla ve světovém měřítku věnována náležitá pozornost a sekundární literatura o tomto předmětu je velmi rozsáhlá.<sup>2</sup> Vzhledem k jeho podstatě – rytmicky normovaná/podmíněná zvuková shoda – nelze o rýmu uvažovat mimo kontext určité versifikace a jejího jazykového substrátu (normy, jimiž se rým řídí, se jazyk od jazyku výrazně liší) a práce o rýmu v jinojazyčných versifikacích mohou pro studium českého rýmu poskytnout pouze obecnou metodologickou a terminologickou inspiraci, avšak jeho teorii je nutné vybudovat na základě českého materiálu. Výzkum českého verše se v minulosti soustředil především na problematiku metra a rytmu a rým se dlouhodobě nalézal na okraji zájmu badatelů.<sup>3</sup> Toto periferní postavení rýmu pochopitelně negativně definovalo současný stav poznání: Dosavadní pokusy o celostní uchopení rýmu měly spíš ráz vytyčení

---

1 Z důvodu neexistence pojmenování pro disciplínu zabývající se rýmem (\*rýmika) bývá někdy studium rýmu začleněno do strofiky (srov. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 8). Přes úzkou provázanost obou oblastí jde o jevy ve své podstatě nezávislé a považujeme za užitečné je studovat odděleně.

2 Zde uvádíme výčet zahraničních prací, které formovaly pojetí rýmu předložené v této práci. K těmto pracím bude dále odkazováno na příslušném místě výkladu: Gasparov 1983, Jakobson 1962, Kondratov 1963, Lilly 1980, 1981, Mineralov 1976, 1977, Murat – Dangel 2005, Noyer 2011, Pszczolowska 1972, Shaw 1974, 1993, 2010a, 2010b, Stankiewicz 1973, Tolstaja 1965, Wesling 1980, Wimsatt 1967, Žirmunskij 1923.

3 Výjimkami byli Josef Hrabák, který se rýmem zabýval především ve svých raných pracích (1937, 1940, 1941) a Květa Sgallová, autorka četných studií zvláště o rýmu v obrozenském verši (1964, 1966, 1988, 1998), ale i ve verši moderním (2002).

programu a okruhů zkoumání (Mukařovský 1934,<sup>4</sup> Hrabák 1941, Sgallová 1968).<sup>5</sup> Vedle těchto programových náčrtů vznikla řada dílčích studií, obsahujících často cenná pozorování a hodnotné poznatky, avšak postrádajících zastřešení a usouvztažnění v rámci ucelené a komplexní teorie rýmu, a tudíž bez potřebného kontextu.<sup>6</sup> Z tohoto důvodu je v první části práce představen pokus o první systematický a soustavný výklad rýmu v češtině. V duchu tradice pražského strukturně-funkčního přístupu je rým pojímán v první řadě jakožto jazykový jev a výkladový rámec a teoretický model pro jeho popis a analýzu je ukotven v strukturním popisu jazyka (srov. např. Mathesius 1961, Solncev 1981, Trnka 1989, 2014, Palek 1989). Při vědomí těsného sepětí rýmu s versifikačním systémem je výklad postaven na rýmu v sylabotónickém verši, rým v sylabismu, v časomíře a ve volném verši je pojednán diferencně v závěru kapitoly.

Pokud jsme tvrdili, že výzkum rýmu a strofiky v českém prostředí dostatečně nepokročil, v případě strofiky se jednalo o eufemismus. Tato oblast byla v českém prostředí dosud zcela opomíjena a vědomosti o jejím předmětu jsou prakticky nulové. Sekundární literatura o strofice v českém verši v podstatě neexistuje a nečetné studie věnované tomuto předmětu jsou teoreticky a metodologicky zcela bezradné.<sup>7</sup> Z tohoto důvodu vyvstala ještě silněji než u rýmu potřeba vytvoření teoretické, metodologické a terminologické báze pro výzkum dané oblasti. Strofa se v hierarchii složek básnického jazyka nalézá na vyšší úrovni než rým a její vazba na určitou versifikaci a konkrétní jazyk je podstatně slabší (strofické struktury mohou přecházet z jedné jazykové oblasti do jiné v podstatě beze změny). Tato skutečnost

- 
- 4 Mukařovského nejpodrobnější pojednání o rýmu představuje přednáškový cyklus „Melodika a eufonie“, přednesený v zimním semestru 1930–1931 na pražské filozofické fakultě. Rukopis přednášek je uložen v autorově pozůstalosti v LA PNP.
- 5 Českému rýmu je věnována kapitola v knize amerického slavisty Thomase Eekmana *The Realm of Rime: A Study of Rime in the Poetry of the Slavs* (1974). Konfuzní metodologie a faktické omyly ji bohužel činí prakticky bezcennou.
- 6 Důležitými příspěvky k různým teoretickým aspektům a vývojovým otázkám českého rýmu přináší zejména tyto práce: Červenka 2002, Fischer 1929a, 1929b, Gebauer 1876, Haškovec 1904, Hrabák 1959e, Jakobson 1926, 1934, Jiráť 1941, 1946a, 1946b, Levý 1957, Plecháč [2009]. Autorem řady pojednání o slovenském rýmu je Viliam Turčány (souborně 1974). Turčányho práce se soustředí především na historickou problematiku. Metodologicky Turčány vychází z prací Jana Mukařovského (zvláště 1934).
- 7 Ojedinělé výjimky představují práce Jana Vilikovského (1936, komentáře k edicím 1938, 1940) a kolektivní studie Vašák – Mazáčová [– Červenka – Sgallová] (1976). O strofice dále psali Julius Feifalik (1862a, 1862b), Prokop Haškovec (1921, 1929), Karel Horálek (1960), Josef Hrabák (1964: 86–119). Řadu pozorování týkajících se strofiky obsahuje Horálekův přehled dějin českého verše (1957). Strofice ve slovenském verši je věnován 14. svazek sborníku *Litteraria: Strofa a rytmus* (1972), obsahující příspěvky Jána Breziny, Cyrila Krause, Viliama Turčányho a Rudo Brtáňa. Strofikou v díle Pavola Országha Hviezdoslava se zabýval František Štraus (1995, 2003).

nám umožnila se při tvorbě výkladového rámce ve větší míře opřít o zahraniční práce. Z hlediska teoretického a metodologického se jako nejpřínosnější ukázal přístup francouzských lingvistů volně sdružených v pracovní skupině Centre d'Études Métriques. V prostředí této skupiny se oproti historicky orientované a mechanické katalogizaci strof (např. Schlawe 1972) dostal do popředí zájem o „gramatiku strofy“, tedy o její vnitřní uspořádání a jeho pravidla. V návaznosti na průkopnickou práci Philippa Martinona (1911) vypracoval Benoît de Cornulier pojem „strofický modul“ (1995), později „groupe d'équivalence rimique“ (Cornulier 2008a), a jeho pomocí definoval normy „klasické“ literární strofy ve francouzské poezii (16.–19. století, srov. Cornulier 2013). Na Cornulierovu práci kriticky navázali jeho kolegové a žáci (zvláště Billy 1989, Aroui [viz seznam literatury], Gouvard 1999, 2002). Druhou podstatnou teoretickou inspirací v oblasti strofiky pro nás byly práce ruského filologa Borise Tomaševského, především jeho zakladatelské pojednání o Puškinově strofice (1959a: 202–324), obzvláště pokud jde o typologii a hierarchizaci syntaktických předělů ve strofě. Na základě uvedených podnětů jsme ve druhé části vypracovali systematický výklad strofiky a základních typů strof užívaných v českém verši. Jádro výkladu tvoří strofy založené na rýmu, pro úplnost jsme výklad doplnili o strofy časoměrné, byť jsou v českém verši jevem pouze okrajovým a jsou založeny na odlišném principu než strofy rýmované.

Třetí část předkládané práce obsahuje tři případové studie, které na jedné straně byly východiskem pro formulaci teoretického a metodologického aparátu části první, na straně druhé jsou aplikací tohoto aparátu na konkrétní materiál, tj. básnické dílo Jana Nerudy. Studie pojednávají (1) o problematice rýmu v poezii májovců a jejich místu v dějinách českého sylabotónického rýmu, (2) o rytmické stránce Nerudova rýmu, a (3) o strofice v básnickém díle Jana Nerudy. Jedná se pouze o dílčí témata, řada problémů zde byla pouze naznačena a řada otázek prozatím zůstala bez odpovědi. Vyřešit tyto problémy a dát odpovědi na otázky povstávající v průběhu práce je úkolem pro další výzkum.

## **Bibliografická poznámka**

První část předkládané práce byla v odlišné podobě publikována v kolektivní monografii *Úvod do teorie verše* (srov. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 59–98).

Studie „Rytmická stránka Nerudova rýmu“ byla publikována v časopisu *Česká literatura* (srov. Říha 2012).

Další části práce byly předneseny v podobě referátu na mezinárodních versologických konferencích: (1) „Český sylabotónický rým a jeho popis“ na konferenci WIERSZ. RYTM – DŹWIĘK – OBRAZ – SEMANTYKA, Uniwersytet Warszawski, Varšava, 9.–10. 11. 2012 (srov. Říha 2013), (2) „On the consonant structure of rhyme in Czech accentual-syllabic verse“ na konferenci Slavjanskij stich XI, Institut ruskogo jazyka im. V. V. Vinogradova RAN, Moskva, 20.–24. 6. 2014, (3) „Five-line stanza and its structure“ na konferenci Slavjanskij stich XII, Institut ruskogo jazyka im. V. V. Vinogradova RAN, Moskva, 16.–18. 4. 2015.

Teoretická východiska práce byla představena v Pražském lingvistickém kroužku v přednášce „Verš a rým“, Praha, 2. 12. 2013.

# 1 RÝM

## 1.1 HISTORICKÝ PŘEHLED

Rým je součástí básnického jazyka většiny evropských i mimoevropských literatur (k asijským srov. Frankel 1972, k asijsko-africkým srov. Aborski 1996). Původ rýmu je zřejmě polygenetický, tj. rým se vyvinul nezávisle na řadě míst bez zjevného kontaktu (např. rým v čínské versifikaci). Vzhledem k tomu, že předmětem této práce je rým v českém písemnictví, omezíme následující výklad o genezi a šíření rýmu na evropský verš.

Při diachronním zkoumání určitého básnického prostředku, obzvláště pokud nám jde o jeho vznik, usilujeme o to, rozlišit chvíli, kdy daný postup přestává být záležitostí pouze lokálního užití a zdrojem kontextově omezených významových efektů a stává se konstitutivním prvkem výstavby textu. Hranice mezi těmito dvěma kategoriemi není vždy zřetelná (srov. spor o rým v klasické časomíře) a v dějinách poetiky může docházet k obousměrným přesunům z jedné kategorie do druhé (příkladem může být právě rým nebo aliterace).<sup>8</sup>

### 1.1.1 Vznik rýmu v evropském verši

Nejstarší známé indoevropské versifikace rým neznaly (srov. Gasparov 2012: 31–116).<sup>9</sup> První doložené systematické užití rýmu v indoevropských jazycích představují lýdské nápisy z 6.–4. století př. Kr., psané (izo)sylabickým veršem, organizovaným ve strofy. Rým v těchto nápisech obnáší shodu koncových slabičných vrcholů a někde víceméně pravidelné shody slabičných kod (srov. Watkins 1995: 54).

V řecké ani v latinské časoměrné poezii se rým jako prostředek organizace

---

8 Srov. „To use again Jakobson’s felicitous expression, in the *apri* hymn genre the repetition of a series of key words as equivalences has been promoted to the constitutive device of the sequence, while in the Homeric passages above the same equivalences have only the status of nonce echoes. It is possible diachronically in any poetics for such features to pass from the one status to the other, as in the case of alliteration in Greek and Indo-Iranian beside alliteration in Italic, Celtic and Germanic, or the case of rhyme (*‘homoioteleuton’*) in Greek or Latin beside rhyme in the Latin and vernacular poetry of the Early Middle Ages and beyond“ (Watkins 1995: 102). Srov. též Žirmunskij 1923.

9 Výjimkou byl praslovanský mluvní verš, omezený na drobných žánry jako přísloví, zařikadlo, rituální promluvu apod. Tento útvar se nacházel na hranici poezie a prózy a rým byl důsledkem syntaktického paralelismu jeho částí. Srov. Gasparov 2012: 54–57.

básnického textu neuplatnil.<sup>10</sup> Vznik a masivní rozšíření rýmu v evropském verši souviselo s rozpadem klasické časomíry po zániku kvantity v latině a následným přechodem k sylabické versifikaci. Sylabický verš (rytmický) se ve srovnání s veršem řecké a latinské časomíry vyznačoval menší uspořádaností a rým byl „náhradou“ za pozbytou komplexnost, posilující jednotu verše (srov. Gasparov 2012: 127). Dnes panuje názor, že rým se do latinské poezie dostal z řečnické prózy prostřednictvím lidových kázání řecké a latinské církve (k rýmu měla blízko rétorická figura *homoteleuton*, opakování shodných koncovek na konci rytmických kól, patrně důsledek konstrukcí založených na paralelismu),<sup>11</sup> nelze však vyloučit mimoevropské vzory.<sup>12</sup>

V raných latinských hymnech je rým rudimentární a sporadický, jen výjimečně je rýmována celá báseň. Systematický rozvoj rýmu začíná zhruba v 5. století. Podle Daga Norberga na jeho počátku stály dvě básně Coelia Sedulia: „Carmen paschale“ a „A solis ortus cardine“. Básně jsou napsány v hexametrech a obsahují jednoslabičné asonance, a to jak koncové, tak vnitřní (mezi slovem stojícím před cézурou a koncovým slovem verše). Seduliova technika asonancí měla veliký vliv na vývoj rýmu, protože jejímu autorovi připadla role školního vzoru a jeho dílo bylo předmětem „vášnivé nápodoby“ (srov. Norberg 2004: 31).<sup>13</sup>

K dalšímu prudkému rozvoji rýmu došlo v období karolinské renesance (8.–9. století). Michail Gasparov píše o „masové módě“ rýmování v 9. století a spojuje ji s působením irských spisovatelů píšících latinsky, kteří v té době prchali před Vikingy do kontinentální Evropy a vnesly své rýmové návyky do latiny (Gasparov 2012: 129).<sup>14</sup> Nově vznikající sylabické rozměry byly vesměs rýmované a rým zpětně pronikl i do rozměrů klasických (asklepiadská strofa, sappická strofa, leoninský hexametr).<sup>15</sup> V této době došlo rovněž k propracování a rozšíření zvukové

10 Srov. Marouzeau 1935: 54–60.

11 Opačný názor zastává Eva Guggenheimerová (1972). Ta ve své monografii dovozuje druhotnost rýmu v řečnické próze. K této problematice srov. klasické práce: Dingeldein 1892, Norden 1915, Polheim 1925.

12 Cizí vzory, byť nepanuje shoda jaké, se předpokládají u dvou ojedinělých raných případů využití rýmu v latinské poezii: (1) Commodianus (3. století) v druhé knize svých *Institutiones* vedle akrostichu a elementární strofiky uplatňuje ve dvou básních (č. 8, 39) koncovou asonanci (v čísle 8 končí všechny verše na -e, v čísle 39 na -o). (2) Obdobný postup užil Augustin v *Žalmu proti donatistům* (*Psalmus contra partem donati*): všech 297 veršů končí na -e, v refrénu je navíc vnitřní rým. V obou případech je užití tírádové asonance spjato s užitím nového typu verše, který neodpovídá klasickým časoměrným metrum. Srov. Gasparov 2012: 131–132.

13 Srov. Raby 1934, Beare 1956, Norberg 1954.

14 V latinských verších vznikajících v Irsku byl rozvoj rýmu podporován domácí tradicí aliterací verše, ve kterém koexistoval rým s aliterací (srov. Gasparov 2012: 65–69).

15 Srov. Descroix 1931.

shody: nejprve na konsonant (jednoslabičný rým), posléze na další slabiku od konce verše (dvouslabičná asonance, dvouslabičný rým) a zároveň se rým vedle pozice na konci verše a před cézурou rozšiřuje na řadu dalších pozic ve verši (srov. Norberg 2004: 36–39). Příkladem dobové rýmové techniky v latinské poezii jsou verše německého básníka Gottschalka z Orbais (9. století):

Magis mihi, miserULE,  
Flere libet, puerULE,  
Plus plorARE               quam cantARE  
Carmen tALE,               iubes quALE  
  amore cARE.  
O cur iubes caneRE?  
[cit. podle Norberg 2004: 36]

V té samé době již docházelo působením latinských vzorů k pronikání rýmu do vernakulárních veršových systémů (srov. Žirmunskij 1923, Ernest – Neuser 1977, Gasparov 2012). Od 9. století se rým postupně rozšířil do všech evropských versifikací a na určitou dobu zcela vytlačil nerýmovaný verš (k jeho obnově srov. oddíl 1.2.8).

### **1.1.2 Rým v českém verši**

Do české poezie byl rým přenesen v samých počátcích českého písemnictví a byl užíván ve všech versifikačních systémech, které se v ní uplatnily (v sylabismu, sylabotónismu a také v časomíře), a posléze i ve volném verši.

Původní nerýmovaný verš se v českém písemnictví dochoval pouze v nejstarší veršované památce *Hospodine pomiluj ny*, mladší básně *Svatý Václave* a *Zdravas Maria* obsahují již jednoduché rýmy a/nebo asonance. V písních ze 13. století již strofika a pravidelné rýmy prozrazují příklon k latinským vzorům (srov. Jakobson 1929, 1934, 1936, Horálek 1957: 9, Gasparov 2012: 53). Český sylabický verš, pokrývající období od 13. století do konce století 18., byl nadále výhradně rýmovaný (k ojedinělým dokladům nerýmované verše viz oddíl 1.2.8). Rým byl rovněž nedílnou součástí verše sylabotónického, zavedeného na konci 18. století reformou Josefa Dobrovského a v praxi básníky přispívajícími do Puchmajerových

almanachů. V sylabotónismu 19. století se již ve větší míře prosadil nerýmovaný verš, avšak jeho užití bylo omezeno především na drama a epiku (viz níže).

Výsadní postavení rýmu v českém verši bylo narušeno vznikem volného verše a jeho mohutným rozšířením ve 20. století. V nečetných teoretických projevech doprovázejících počátky českého volného verše byl rýmovaný volný verš odmítnut ve jménu ideálu organické formy – vyžadující sémantickou motivaci všech prvků literárního díla – jako stylová nečistota a většina verslibristické produkce devadesátých let a počátku 20. století tento postulát přijala za svůj (srov. Červenka 2001). Rýmovaný (sylabotónický) verš sice zůstal převládajícím útvarem básnické produkce přelomu století, a rým se dokonce těšil soustředěné pozornosti ze strany modernistických básníků, avšak jeho organické sepětí s(e) (sylabotónickým) veršem bylo porušeno.

Prvních dvacet let 20. století bylo z hlediska dějin českého rýmu obdobím experimentů spočívajících v rozkladu rýmové normy ustavené v 19. století. Toto období vyvrcholilo v avantgardní poezii dvacátých let 20. století, ve které je rým pouze jedním prvkem z množiny volně disponovatelných a kombinovatelných básnických prostředků sloužících ke vzbuzení estetického účinu, a jeho oprávněnost a estetická platnost musí být nadále ověřována s každým dalším užitím.

V kontextu českého verše lze tedy s velkou mírou zobecnění tvrdit, že rýmovaný verš byl až do konce 19. století převládající a nepříznakovou variantou (v sylabickém verši to platí absolutně) a užití nerýmovaného verše vyžadovalo motivaci (žánrovou nebo jinou). Toto výsadní postavení rýmovaný verš ztratil s mohutným uplatněním volného verše ve 20. století.

## **1.2 DEFINICE RÝMU. ZÁKLADNÍ POJMY**

Rým je obvykle definován jako opakování shodných hlásek na konci rytmické jednotky (srov. např. Červenka 2002: „shoda hlásek na konci dvou nebo více rytmických celků“). V běžném literárněvědném (a pedagogickém) provozu je tato definice zcela dostačující a i my ji budeme z důvodů úspornosti nadále používat. Usilujeme-li však o přesný a komplexní popis rýmu, je nezbytné ji vnímat jen jako zkratku a doplnit ji komentářem.



### 1.2.1 Rým a versifikační systém (1)

Vyjděme od příkladu:

at Phoebus comitesque nouem uitisque repertOR  
hinc faciunt, at me qui tibi donat, AmOR,  
at nulli cessura fides, sine crimine moreS  
nudaque simplicitas purpureusque pudOR.  
non mihi mille placent, non sum desultor amorIS;  
tu mihi, siqua fides, cura perennis erIS

[Publius Ovidius Naso: *Les Amours* (Paris: Les Belles Lettres), 1989, s. 14–15]

Ve verších z Ovidiových *Amores* jsme velkými písmeny vyznačili opakování shodných hlásek na konci sousedících nebo blízkých veršů. Toto opakování i přes jeho výraznost neoznačíme za rým, neboť latinská časoměrná versifikace v daném období rým ani jiné prostředky hláskového opakování neznala a systematicky nevyužívala a také s nimi neměla historickou zkušenost. Ani autor, ani čtenář/posluchač patrně takové opakování neshledával esteticky relevantním a pro obě strany nebylo ničím víc než výsledkem náhody. O tom, zda určitou zvukovou shodu vyhodnotit jako rým, nebo nikoli, tedy v první řadě rozhoduje kontext versifikačního systému, a to jak v rozměru synchronním, tak diachronním.

### 1.2.2 Norma

V následující ukázce, jež patří do kontextu českého sylabotónického verše s bohatou rýmovou tradicí, je opět vyznačeno několikrát opakování shodných hlásek na konci veršů v souvislém veršovaném textu, jednotlivé případy se přitom liší jak počtem opakujících se hlásek, tak vzdáleností v textu:

Což se hlasy všechněm chvĚLY,  
všechněm v očích slzy StÁLY!  
Zvolna šli a Prokop cestou  
rozhlížel se po přírodě;  
znal tu každou mez i trávnik,  
každý strom a každou cestku.  
Rozhlížel se a děl bratřím:  
„Hled’te, příroda jde SpÁtl  
jako já a oba vstanem;  
nebo není umírání!“  
Zvolna šli, tu náhle bzukot

nad jejich se vznášel hlavou;  
ohlédli se, ve chumÁčI  
lítaly kol zlaté včELY  
nade hlavou opatovou  
[J. Vrchlický, *Mýty* 1 (Praha: J. Otto), 1878, s. 169]

Rovněž v tomto příkladu ani jednu z deseti možných kombinací (chvěLY:stáLY, chvěLY:spátI, chvěLY:ve chumÁčI, chvěLY:včELY, StÁIY:SpÁtI, stÁII:ve chumÁčI, stáLY:včELY, spÁtI:ve chumÁčI, spátI:včELY, ve chumÁčI:včELY) nevyhodnotíme jako rým a ukázkou označíme za nerýmovanou (v souladu s intencí autora a ve shodě s dobovým čtenářem). V devíti kombinacích bude důvodem k takovému rozhodnutí příliš nízký počet opakujících se hlásek, případně jejich pozice (StÁIY:SpÁtI) – ukáзка pochází z roku 1878 a v této době rým ve dvou- a víceslabičných slovech vyžadoval souvislou shodu začínající předposlední samohláskou ve verši –, v případě kombinace chvěLY:včELY bude důvodem příliš velká vzdálenost slov v textu.<sup>16</sup>

Naproti tomu v básni Františka Halase zvukovou shodu podstatně chudší než v předchozí ukázce za rým považovat budeme, neboť jejímu napsání předcházelo období rýmových experimentů v (post)symbolistickém a avantgardním verši, po kterém i minimální zvuková shoda mohla být vnímána jako rým (srov. Červenka 2002):

Slova přicházejí jako slzY  
slova tekou jako mEd  
od slov ke rtům ty zdálenostI  
nepřejdEš  
[František Halas: *Krásné neštěstí. Dílo Františka Halase* 1 (Praha: Československý spisovatel), 1968, s. 75]

Dospíváme tedy k poznatku, že za rým nelze považovat *každé* opakování hlásek na konci rytmické jednotky, ale *pouze to opakování, které odpovídá určitým normám a že tyto normy jsou dobově (a kulturně) proměnlivé*. Normy definující rým se kromě kvantitativní a kvalitativní stránky opakování<sup>17</sup> týkají i jeho dalších

16 Důležitá otázka maximální přípustné vzdálenosti členů rýmu v textu nebyla doposud věnována náležitá pozornost. Stanovení této vzdálenosti je možné až na základě zevrubného rozboru korpusu autorských textů a/nebo textů daného období. Na puškinovském materiálu se touto otázkou zabýval J. Thomas Shaw (srov. 1974).

17 Pravidla rýmování v první řadě definují (1) počet hlásek a (2) jejich vlastnosti (přináležítost do určitých tříd, např. souhlásky, samohlásky).

parametrů (ve zvukové rovině např. pozice přízvuku, ve významové rovině např. významu slov).

### 1.2.3 Shoda × ekvivalence hlásek

Zvuková „shoda“ hlásek v rýmu – postulovaná ve výchozí definici – není založena pouze na zvukové totožnosti či blízkosti hlásek, ale je rovněž podřízena normě, která se může historicky proměňovat. Z tohoto důvodu je v případě rýmu přesnější mluvit nikoli o „shodě“, ale o *ekvivalenci* hlásek, neboť pojem ekvivalence implikuje existenci sady pravidel určujících, které hlásky jsou/nejsou ekvivalentní.<sup>18</sup>

V českém verši je nejběžnějším příkladem ekvivalence odlišných hlásek v rýmu kvantitativní neshoda vokálů:

A ona z lůna propůjčuje svÉHO [e:ho]  
Všem živočichům, kdo co žádá, všEHO. [eho]  
[Antonín Jaroslav Puchmajer: *Fialky* (Praha: J. H. Pospíšil), 1833, s. 67]

Jiným příkladem z dějin českého rýmu může být neutralizace protikladu měkkosti u některých konsonantů v intervokalické pozici v rýmu májovců:

Jediný mne milovával –  
a vy pomáhat ted' chcETE? – [ete]  
Kdo si lásku pochovává,  
může sám stát v širém svĚTĚ! [et'e]  
[Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 117]

Štěstí moje, že tak náhle  
slova ruší sen můj těžký: [eški:]  
„Nemá se snad otčenášek  
předříkávat pouze čESKY?“ [eski]  
[Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 117]

Nejvýraznějším příkladem ekvivalence zvukově odlišných hlásek v rýmu je tzv. generický rým v irském verši. Z hlediska tohoto rýmu se souhlásky dělí do šesti tříd, v jejichž rámci se mohou libovolně rýmovat mezi sebou. V určitých kontextech

<sup>18</sup> Srov. definici rýmu u Michaela Shapira: „recurrence of phonologically (paradigmatically) equivalent sounds“ (1976: 142).

je dokonce dovoleno rýmovat hlásky i napříč třídami (srov. Meyer 1909: 7, Murphy 1961: 32, Ó Cuív 1966, Dunn 1973: 110):

1. Třída g (znělé okluzivy): b, d, g.
2. Třída k (neznělé okluzivy): p, t, k.
3. Třída χ (neznělé konstriktivy): ph, th, ch.
4. Třída l (znělé konstriktivy a slabě vyslovované likvidy): bh, dh, gh, mh, m, l, n, r.
5. Třída L (silně vyslovované likvidy): ll, mm/mb, nn, ng, rr.
6. Třída s: s.

V následujícím příkladu se rýmují hlásky [l] a [m] (obě náležejí do 4. třídy):

Ro gadatar co Dia ndIL  
im dilgud cinad AdaIM.  
[cit. podle Murphy 1961: 31]

Z uvedených skutečností vyplývá, že ačkoli základem rýmu je zvuková, sluchem postižitelná blízkost hlásek, pohybující se na škále od úplné shody (shody všech distinktivních rysů) po shodu částečnou (shoda některých distinktivních rysů), je rým na druhé straně fenoménem podmíněným kulturně a historicky proměnlivými (poetickými) normami (srov. formulaci u Johna Lotze: „Rhyme is a culture-bound phenomenon“ [1972: 20]).

A právě popis a explikace těchto norem jsou předmětem teorie a historie rýmu.

#### **1.2.4 Poloha rýmu**

Komentář vyžaduje i druhá část definice rýmu uvedené na počátku, umístující opakování ekvivalentních hlásek na konec rytmické jednotky (verše, půlverše, kóla). V počáteční fázi zdomácňování rýmu v evropských versifikacích se vedle koncového postavení rýmu uplatňovala i jiná. Zvuková shoda se mohla týkat slov v jednom verši:

SpES, rES ES pulcherrIMA,  
COS, rOS, dOS gratissIMA,  
LUX, nUX, dUX prudENTIAE,  
IUS, tUS, rUS fragENTIAE.  
[cit. podle Norberg 2004: 37]

nebo v tzv. *versi serpentini* (či *versi decisi*), ve kterých rým spojuje poslední a první slovo za sebou následujících rytmických celků:

Ave porta pOLI, | nOLI te claudere mota,  
Vota tibi grATA | dATA suscipe, dirige mentem  
Entem sincERAM, | vERAM non terreat ater.  
[cit. podle Norberg 2004: 37]

Krajní možností byly tzv. *pantorýmy* či *holorýmy*, ve kterých se rýmuje každé slovo verše se sobě odpovídajícím slovem ve verši následujícím:

ER IÊRET OUGEN wEINEN trÎBEN; ———  
sINNEN wIL ER wÛNNE sELTEN bORGEN. ———  
SwER mÊRET tOUGEN rEINEN wÎBEN ———  
mINNEN spIL, dER KÛNNE schELTEN mORGEN. ———  
[cit. podle Eekman 1974: 72]

V novodobých vernakulárních versifikacích je zdaleka nejběžnějším případem koncové postavení obou členů rýmu (vzhledem k rytmické jednotce). Rytmickou jednotkou, na jejímž konci rým stojí, je zdaleka nejčastěji verš (*koncového rýmu*), podstatně méně často jednotka nižšího řádu, půlverš, kolon (*vnitřní rým*). Půlverše, kóla se mohou rýmovat buď mezi sebou (a), nebo s konci veršů (b):

(a) Na nudy olt**ÁŘI** sní duše moje spjATÁ,  
jak svatá, ve z**ÁŘI** jež nahá k mukám chvÁTÁ.  
Svou vášni ztrýzněna tkví duše moje spjATÁ  
na nudy olt**ÁŘI**, již sytá k mukám chvÁTÁ.  
[Jaromír Borecký: *Zpěvy života* (Praha: Máj), 1911, s. 31]

(b) Tvář často je kÁMEN, v nitru však prAMEN  
perlí se, zpívá tryská,  
a houštím všech spORŮ, přes balvan vzdORU  
vzedme se, šumí, blýská,  
a zpěvný ten strUMEN chvíli jen ztlUMEN  
tká duhy na křoviska.  
[Jaroslav Vrchlický: *Dni a noci* (Praha: J. Otto), 1889, s. 112]

Rýmovými vztahy mezi rytmickými jednotkami vyššího řádu, než je verš (dvojverší, strofa), jsou předmětem zájmu strofíky (viz 2. oddíl).

*Poznámka:* V dějinách evropské versifikace s rýmem koexistoval ještě jeden prostředek zvukového opakování, rovněž navázaný na rytmickou stavbu verše: *aliterace* (někdy nazývaná náslovný rým). Od rýmu se aliterace odlišuje tím, že se jedná výhradně o konsonantickou shodu, a tím, že její doménou je slabičná prétura, zatímco doménou rýmu je slabičný vrchol a po něm následující koda (srov. Leech 1969: 91–93).

### 1.2.5 Člen rýmu. Rým o více členech

Termín rým předpokládá vztah nejméně dvou prvků. Spor o povahu těchto prvků je bezpředmětný. Jejich povaha je určována rovinou, na kterou je zaměřena analýza či popis: mohou jimi být hlásky/skupiny hlásek, přízvukové celky, morfémy, slova, verše či strofy. Ať už se budeme nalézat na kterékoli z jmenovaných rovin, budeme tyto prvky označovat termínem *člen rýmu*.

Jestliže minimální počet členů rýmu je daný, z opačné strany není jejich počet omezen logicky, ale pouze lexikálně-gramatickými parametry konkrétního jazyka (srov. Eekman 1974). Nejčastějším a nepříznakovým případem je právě rým o dvou členech a v důsledku jeho převahy bývá rým zpravidla chápán výhradně jako binární relace. Avšak v dějinách poezie se setkáváme s celou řadou básní a básnických forem vystavěných na rýmu o větším počtu členů (např. rondel, rondó, siciliana).

Světlušky, máj když líbá sVĚT,	—
svatební nesou kahANCE,	.....
v oblacích hvězdy do tANCE	.....
a v trávě ony spějí v IET.	—
Přes den se k spánku stulí v kVĚT,	—
jak drahokamy ve schrÁNCE;	.....
světlušky, máj když líbá sVĚT,	—
svatební nesou kahANCE.	.....
Za nimi k jihu šlu svůj vzIET,	—
své sny, ty ráje vyhnANCE,	.....
kde nad cypřišů jehlANCE	.....
jich let mou duši k hvězdám zvED'!	—
Světlušky, máj když líbá sVĚT,	—
svatební nesou kahANCE.	.....

[Jaroslav Vrchlický: *Dojmy a rozmary* (Praha: J. Otto), 1880, s. 61]

Uvedený příklad je rondel, sestávající pouze ze dvou sad rýmů o sedmi členech.

Z dějin evropského verše jsou známy i příklady rýmových sad čítajících stovky členů (např. uvedený monorýmní *Žalm proti donatistům* sv. Augustina).

Problematika analýzy rýmu o více než dvou členech spočívá: (1) ve stanovení rozsahu rýmové sady, (2) určení vztahů mezi jejími členy. (1) Ve strofických básních a v básních psaných pevnými útvary je rozsah rýmové sady zpravidla dán strofickou formou. V nestrofických, nepravidelně rýmovaných básních je stanovení rozsahu sady náročnější, především pokud sada není souvislá a/nebo sousedí s jinými řadami založenými na stejném nebo podobném rýmovém zakončení. V takových případech vymezení hranice sady předpokládá zevrubnou analýzu dobových rýmových norem, především norem ekvivalence hlásek a obvyklé vzdálenosti rýmových členů.<sup>19</sup> (2) V rýmové sadě se potenciálně rýmují všechny členy mezi sebou a pro účely analýzy je možné sady o více než dvou členech rozložit na jednotlivé rýmové dvojice. Např. tříčlenný rým  $a_1a_2a_3$  zahrnuje tři případy rýmu:  $a_1a_2$ ,  $a_2a_3$ ,  $a_1a_3$ .

*Poznámka:* Za problematický považujeme názor J. T. Shawa (1974), že v rýmové sadě se *fakticky* rýmují všechny její členy mezi sebou. Především v sadách čítajících desítky či stovky členů je existence rýmového vztahu např. mezi jejich krajními členy nereálná.

Jako relativně samostatná forma se ustálil rým o třech členech. Vyskytuje-li se v kontextu rýmů o dvou členech, je trojný rým zpravidla kompozičně a/nebo sémanticky zatížen (srov. Haškovec 1904).

### **1.2.6 Rým a versifikační systém (2)**

V evropských versifikačních systémech je rým spjat především se sylabickou a sylabotónickou versifikací a v novější době rovněž s volným veršem. Podoba rýmu je pevně svázána s rytmičnou stavbou verše, a tudíž i s versifikačním systémem, ke kterému daný verš přináleží (srov. Gasparov 2012: 53). Z konstatované vazby vyplývá „metrická nekongruentnost“ rýmů napříč různými versifikačními systémy.

---

<sup>19</sup> Rýmovými sadami o větším počtu veršů se na puškinovském materiálu podrobně zabýval J. T. Shaw (1974 [v rozšířené podobě 2010], 2001c: xxiii–I). Ve své průkopnické studii jednak upozornil na danou problematiku, jednak zevrubně pojednal problematiku (a problematičnost) vymezení rozsáhlých rýmových sad a problematiku jejich potenciálu pro interpretaci básnického textu.

Následující příklady ukazují odlišnou podobu rýmů v (a) sylabismu, (b) časoměře, (c) v sylabotónismu:

(a) tvého syna bolESTI, [estʲi]  
kteréž jest chtěl za mě nÉSTI, [e:stʲi]  
[Jan Lehár (ed.): *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad), 1990, s. 160]

(c) Mám v nenávisti, ty to víš, nevěRNÉ [rne:]  
jenž hledí každé věci pouze maRNÉ [rne:]  
[Josef Jireček (ed.): *Časoměrné překlady žalmův...* (Viedeň: L. Grund), 1861, s. 28]

(c) Světlům, zdělav kruhy čISTÉ, [iste:]  
Prstem změřil běhy jISTÉ [iste:]  
[Antonín Jaroslav Puchmajer (ed.): *Sebrání básní a zpěvů 1* (Praha: vlastním nákladem), 1795, s. 3]

Dosavadní popisy českého rýmu – např. Hrabák 1956 – příslušnost rýmu k určitému versifikačnímu systému nezohledňovaly a z toho vyplývaly četné koncepční a terminologické nepřesnosti. Byť určité stránky rýmu v jednotlivých versifikačních systémech lze popsat obdobně – týká se to především sémantické roviny –, neplatí to v úplnosti a mezi jednotlivými versifikačními systémy jsou zásadní rozdíly.

Následující výklad je založen na rýmu *sylabotónickém*, neboť ten pro současného čtenáře představuje normu, na jejímž pozadí vnímá ostatní typy rýmu (rým sylabický, rým ve volném verši). Odlišnosti rýmu v jiných versifikačních systémech budou probrány samostatně (viz oddíl 1.4).

### **1.2.7 Kanonizace, dekanonizace, kanonický rým**

Z definice rýmu jakožto souboru dobově a kulturně proměnlivých norem vyplývá nemožnost ahistorického a všezahrnujícího přístupu k rýmu a nezbytnost jeho studium vždy ukotvit v určitém historickém okamžiku dějin verše.

K proměnám rýmových norem může docházet jednak (1) při změnách versifikačního systému, jednak (2) uvnitř určitého versifikačního systému, se střídáním a proměnami estetického myšlení a poetiky. Jak jsme uvedli výše,



proměny prvního typu se do našeho výkladu promítnou ve formě samostatných oddílů věnovaných rýmu v sylabismu, v časomíře a ve volném verši. Proměny druhé typu, v našem případě proměny rýmových norem v rámci sylabotónického verše, se již nutně promítnou do struktury výkladu.

Z metodologických důvodů se jeví jako výhodné založit analýzu rýmu na materiálu z období vyznačujícího se co největší stabilitou norem a jejich vysokou závazností. Rým takového období označujeme termínem *kanonický rým*.<sup>20</sup> V dějinách českého verše je za kanonický rým považována forma sylabotónického rýmu tak, jak se ustavila zhruba ve třetí čtvrtině 19. století (v poezii májovců, ručovců a lumírovců). Období od zavedení sylabotónického rýmu (1795) zhruba do sklonku padesátých let 19. století (vystoupení májovců) je obdobím kanonizace sylabotónického rýmu, během něhož se ustavují a upevňují jeho normy a jsou odstraňovány relikty rýmu sylabického (foneticky nepřesné rýmy, anizometrické rýmy, tj. rytmicky nepřesné rým). Tento proces byl od desátých let 19. století narušován (re)sylabizací rýmu, která byla důsledkem pronikání sylabizovaného verše z ohlasů lidové poezie do velké části básnické produkce. Po nedlouhém kanonickém období začíná v devadesátých letech 19. století (současně s nástupem volného verše) proces dekanonizace rýmu (srov. Červenka 2002, Plecháč [2009]). Tímto termínem označujeme narušování sylabotónické rýmové normy (týká se nejen fonetické roviny rýmu, ale i sémantické) v duchu modernistického usilování o individuální výraz.

Při výkladu budeme postupovat od rýmu kanonického (nebo „klasického rýmu“, srov. Jurek 1940) k různým formám rýmu nekanonického. Formám rýmu, které se uplatňují v období kanonizace a dekanonizace sylabotónického rýmu a které lze z hlediska kanonického rýmu označit jako nepřesné, je pokaždé vyčleněn samostatný oddíl.

### **1.2.8 Nerýmovaný verš**

V kapitole 1.1.1 jsme popsali vznik, rozšíření a převládnutí rýmu v evropském

---

<sup>20</sup> Na tuto problematiku poprvé upozornil ruský filolog Viktor Žirmunskij ve své zakladatelské práci „Rým, jeho teorie a historie“ (1923). V této práci Viktor Žirmunskij uvedl termín *dekanonizace* přesného rýmu. Tímto termínem označil porušování norem rýmu v moderní poezii. Opakem dekanonizace je proces *kanonizace* rýmu, tedy proces ustalování norem. Oba termíny předpokládají existenci kanonického období, tedy období relativní stálosti a závaznosti norem.

verši. Bez velké nadsázky lze tvrdit, že veškerá středověká poezie v národních jazycích byla rýmovaná. Znovuobjevení nerýmovaného verše bylo spojeno s humanistickým a renesančním návratem k antickým vzorů. Vedle řady pokusů o obnovu časoměrné versifikace, bylo klíčovou událostí rozšíření nerýmovaného jedenáctislabičného verše v 16. století. Tento verš se objevil v Itálii (tragédie Giana Giorgia Trissina *Sofonisba* z roku 1513) a záhy ve španělské a anglické versifikaci. V anglickém verši se nerýmovaný pětistopý jamb (sylobotónický ekvivalent jedenáctislabičného verše) stal široce užívaným veršem alžbětinských dramatiků. V německé poezii se nerýmovaný verš prosadil až v 18. století, nejprve jako nápodoba antického verše, později jako nápodoba Shakespearova blankversu. Až do rozšíření volného verše ve 20. století zůstal nerýmovaný verš spjat především s epikou a dramatem, v lyrice až do konce 19. století převládal verš rýmovaný.

Důležité si je uvědomit, že v evropské versifikaci byl nerýmovaný verš až druhotným jevem a že byl od počátku vnímán na pozadí verše rýmovaného jako „minus postup“. Ve srovnání s rýmovaným veršem se vyznačoval (1) syntaktickou a lexikální pružností a (2) prostotou, jednoduchostí.

V českém básnictví je až do počátku 19. století nerýmovaný verš výjimečným jevem. Vedle písně *Hospodine pomiluj ny*<sup>21</sup> jsou doloženy ojedinělé experimenty s nerýmovaným veršem v husitské písni (srov. Jakobson 1936: 386). Od 16. až do počátku 19. století byla nepřítomnost rýmu v českém básnictví spjata s humanistickým a barokním úsilím o obnovu časoměrné prozodie. Zdaleka ne všechna antická metra byla napodobována nerýmovaným veršem, především u sylabometrických aiolské rozměrů převažovala nápodoba rýmovaným veršem (srov. Jireček 1861, Král 1923). Napojení nerýmovaného verše na časoměrnou versifikaci přetrvalo i v 19. století v pokusech o její rehabilitaci proti dominujícímu sylabotónismu. V přízvučném verši 19. století se nerýmovaný verš zpočátku prosazoval především jako verš překladový a verš dramatu – průkopnickým činem v této oblasti byl Jungmannův překlad Miltonova eposu *Ztracený ráj* (1811) nerýmovaným mužským trochejem (T6m)<sup>22</sup> – a okrajově jako verš historického eposu.<sup>23</sup> Podstatným impulsem pro užívání nerýmovaného verše byly v desátých

---

21 Podrobný rozbor srov. Mareš 1966.

22 Srov. Hrabák 1959c.

23 Na nesamozřejmé postavení nerýmovaného verše v raném obrození poukazuje dobová praxe překládat nerýmovaný verš prózou, např. Stachův překlad Klopstockova *Mesiáše* (rukopis) a Nejedlého překlad Youngova cyklu *Kvílení aneb Rozjímání noční* (1820; *The Complaint or The Night Thoughts*).

a dvacátých letech básně *Rukopisu královédvorského* a *Rukopisu zelenohorského* a rovněž překlady/parafráze jihoslovanského a východoslovanského folkloru (jihoslovanský desaterec, ruský bylinný verš). K výraznému uplatnění nerýmovaného verše (především J5) došlo ve druhé třetině 19. století v epické poezii lumírovských básníků. Podrobný přehled o užitích nerýmovaného verše v dějinách českého básnictví chybí a je jedním z důležitých úkolů bádání o českém verši.

Protiklad rýmovaného a nerýmovaného verše není nutně přítomen v každém versifikačním systému. V dějinách verše je doložena řada versifikací disponujících pouze jednou z variant. V určitých historických konstelacích může být protiklad realizován rovněž dvěma versifikačními systémy. Tak tomu bylo např. v raném obrození, kdy sylabotónismus koreloval s rýmovaným veršem a časomíra s nerýmovaným.

Koexistují-li v jednom versifikačním systému obě podoby verše, rýmovaná i nerýmovaná, je potřeba stanovit kritéria pro jejich odlišení. Za *rýmovanou* označujeme báseň, pokud se její verše až na výjimky rýmují nebo pokud je rozložení nerýmovaných veršů v textu pravidelné a jejich výskyt tudíž předpověditelný (např. strofa 0a0a). Výjimkami zde míníme ojedinělé nerýmované verše v kontextu rýmovaných veršů, vyskytující se poměrně často v rozsáhlejších nepravidelně rýmovaných skladbách. Za *nerýmovanou* považujeme báseň tehdy, pokud se její verše až na výjimky nerýmují. Ojedinělé rýmy v převážně nerýmovaném kontextu označujeme termínem *sporadický rým*.

*Poznámka:* Na podstatnou vlastnost nerýmovaného verše upozornil Robert Abernathy (1967). V případě, že se ve versifikačním systému uplatňuje protiklad rýmovaného a nerýmovaného verše, není nerýmovaný verš definován pouhou *nepřítomností rýmu*, zvukové shody na konci řádku, ale zároveň přítomností *antirýmu*, tedy *zákazem výskytu rýmujících se slov v rýmové pozici* ve verších nalézajících se v rýmové vzdálenosti. Takové omezení není platné ve versifikačních systémech neznajícím daný protiklad (např. antická časomíra), neboť nepřítomnost druhého z členů opozice nevede autora k tomu, aby se náhodným rýmům vyhýbal.

V případě, že se ve versifikačním systému uplatňuje protiklad rýmovaného × nerýmovaného verše, bývá zpravidla funkčně využito k druhové a/nebo žánrové diferenciaci literárního pole, např. blankvers jako verš dramatu a epiky.

Opozice rýmovaný × nerýmovaný verš je stejně jako řada dalších

zproblematizována v moderním verši, neomezovaném tradičními schémata. Tuto problematizaci můžeme blíže určit tak, že z opozice binární (buď rýmovaný, nebo nerýmovaný) se stává opozice graduální, škála (rýmovaný v určité míře): básnický text již nemusí být *bud'* rýmovaný, *nebo* nerýmovaný, ale je rýmovaný v určité míře. Pro vyjádření této proměnlivé míry rýmovanosti navrhuje zavést veličinu *rýmová nasycenost*, která by vyjadřovala procentuální zastoupení rýmovaných veršů v básnickém textu.

### 1.3 ANALÝZA SYLABOTÓNICKÉHO RÝMU

Vyjděme ze srovnání dvou příkladů rýmu:

(a) místo žalob, stesků mARNÝCH [arni:x]  
chopíme se prací zdARNÝCH, [arni:x]  
[Svatopluk Čech: *Jitřní písně* (Praha: E. Valečka), 1887, s. 8]

(b) Marně, marně! Pro nás nENÍ [eňi:]  
v tomto slově vykoupENÍ. [eňi:]  
[S. Čech: *Jitřní písně* (Praha: E. Valečka), 1887, s. 25]

Ukázky pocházejí z téže sbírky a v obou případech se jedná o týž typ verše: sdruženě rýmovaný T4ž. Na první pohled však vidíme, že oba případy rýmu vykazují řadu rozdílů. Tyto rozdíly můžeme rozčlenit do čtyř okruhů:

(1) Shoda v příkladu (a) zahrnuje pět hlásek, v příkladu (b) hlásky tři.

(2) V příkladu (a) začíná v obou případech shoda přízvučnou samohláskou [a], v příkladu (b) začíná shoda přízvučnou samohláskou pouze v prvním verši, v druhém verši ani jedna z opakujících se samohlásek není přízvučná. Jinak nahlédnuto, v příkladu (a) se shody účastní dva dvouslabičné přízvukové celky, v příkladu (b) jeden dvouslabičný a druhý čtyřslabičný.

(3) V příkladu (a) se zvuková shoda realizuje na slovech patřících ke stejnému slovnímu druhu, přídavné jméno, jejichž tvary jsou s to vyjadřovat stejnou sadu gramatických kategorií/významů (pád, číslo, rod), v příkladu (b) je zvuková shoda realizována různými slovními druhy, slovesem a podstatným jménem

(deverbativem), z nichž každý je nositelem různého souboru gramatických kategorií/významů (osoba, číslo, čas, způsob, slovesný rod × pád, číslo, rod).

(4) V obou příkladech zakládá rým odlišný vztah mezi lexikálními významy rýmových slov. V příkladu (a) navazují významy slov v rýmu paradigmatický vztah (antonymie), v příkladu (b) navazují vztah syntagmatický (jak v textu, tak v rýmu tvoří syntagma).

Ve všech bodech by bylo možné rozdíly dále rozvíjet, avšak pro vymezení základních rovin analýzy rýmu to není třeba.

Body (1) a (2) se týkají *fonetické (zvukové) roviny rýmu*. Rozdíl mezi (1) a (2) tuto rovinu dále člení na dvě úrovně popisu/analýzy: (1) *segmentální*, (2) *suprasegmentální*. Body (3) a (4) se týkají *sémantické (významové) roviny rýmy*. Rovněž tuto rovinu dále členíme na dvě úrovně popisu/analýzy: (3) *gramatickou*, (4) *lexikální*.<sup>24</sup>

Analýza každé z vyčleněných vrstev se zaobírá odlišnými jazykovými jednotkami, (1) *hláskami* (fonetická, segmentální), (2) *přízvukovými celky* (fonetická, suprasegmentální), (3) *gramatickými morfémy* (sémantická, gramatická), (4) *lexikálními morfémy* (sémantická, lexikální).

Uvedené čtyři rozměry jsou přítomny v každém případě rýmu. V následujících oddílech je navržen deskriptivní aparát pro detailní popis a rozbor obou rovin ve všech jejich úrovních a za pomoci tohoto aparátu následně definována norma sylabotónického rýmu pro každou z vyčleněných vrstev.

---

24 Srov. Mukařovského rozlišení rytmické, eufonické a sémantické stránky/funkce rýmu ve studii „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“ (Mukařovský 1934: 143–156). V této práci Mukařovský používá zaměnitelně termíny „funkce“ a „stránka“ (např. „rytmická funkce“ a „rytmická stránka“), v důsledku čehož dochází k smísení funkční roviny a roviny deskriptivní. Termín funkce vyhrazuje pro zaměření prostředku k nějakému účinku (rytmická, kompoziční funkce rýmu apod.). V rozvržení dané problematiky do dvou okruhů (zvuk a význam) se přikláníme k pohledu na jazyk zastávanému např. Eugenem Paulinym: „Jazyk je utvořený společným fungováním dvou systémů. Jeden z nich je významový, druhý zvukový“ (1958: 20). Uvědomujeme si, že stejně dobře lze pracovat s trojím členěním: zvuk, gramatika, význam. Na podstatě předkládaného modelu by se tím změnilo jen velmi málo.

### 1.3.1 Fonetická rovina

#### 1.3.1.1 Segmentální úroveň

##### 1.3.1.1.1 Základní pojmy: rýmové místo, reduplikant

Analýza rýmu na segmentální úrovni vychází ze struktury (české) slabiky. Rozlišujeme tři části: (1) slabičnou préturu (P), tj. konsonant, nebo konsonantická skupina předcházející slabičný vrchol, (2) slabičný vrchol (V), nukleus, tvořený samohláskou, dvojháskou nebo sonorní souhláskou,<sup>25</sup> (3) slabičnou kodu (K), tj. konsonant nebo konsonantická skupina, která následuje za vrcholem. Prétura a koda jsou části fakultativní (srov. Palková 1994: 153).

Strukturu rýmu na segmentální úrovni definujeme jako sled *rýmových míst* *V* (vrchol) a *K* (koda). Místům *V* odpovídají slabičné vrcholy (dolním indexem označujeme jejich pořadí od konce verše), místům *K* odpovídají souhlásky nebo souhláskové skupiny následující po slabičných vrcholech (z praktických důvodů nerozlišujeme mezi kodou jedné slabiky a préturou slabiky následující), dolní index míst *K* odpovídá indexu místa *V*, které mu bezprostředně předchází (je jeho levým kontextem).<sup>26</sup> Vycházejíce od konce verše, strukturu rýmu na segmentální úrovni zaznamenáme takto:

... V<sub>3</sub> K<sub>3</sub> V<sub>2</sub> K<sub>2</sub> V<sub>1</sub> K<sub>1</sub>

V konkrétním verši jednotlivým rýmovým místům odpovídají hlásky, respektive skupiny hlásek (místa K<sub>x</sub> mohou být obsazena souhláskovou skupinou):

řeka hučí, lesy šumí kOLEM  
jako hlasy rozechvěné bOLEM  
[Ladislav Quis: *Z ruchu* (Praha: L. Quis), 1872, s. 19]

Postupujeme-li od konce verše, odpovídá v uvedeném příkladu místu K<sub>1</sub> hláska [m], místu V<sub>1</sub> hláska [e], místu K<sub>2</sub> hláska [l] a místu V<sub>2</sub> hláska [o]. Pro souvislý sled

<sup>25</sup> Sonorní souhlásky jsou v češtině sonory r, l (vítr, vlk), a to tehdy, pokud jsou uvnitř slova mezi dvěma konsonanty nebo na konci slova po nejméně jednom konsonantu; naprosto výjimečně také nosovky a sykavky (např. *osm*, *pst*).

<sup>26</sup> Tento způsob popisu zavedl Miroslav Červenka (2002). Červenkovu notaci pozměňujeme.

segmentů opakujících se na konci každého z veršů, v našem příkladu [olem], zavádíme označení *reduplikant*.<sup>27</sup>

*Poznámka:* Termín reduplikant se ukazuje jako problematický ve dvou ohledech:

(1) Předně je to jeho přechodné postavení mezi rýmovým „langue“ (rým jako systém) a rýmovou „parole“ (rým jako promluva). Nejběžnějším příkladem, kdy se tato dvě hlediska dostávají do konfliktu, je kvantitativní neshoda vokálů v rýmu.

vlasti sláva, zmar a vzNIK [ňik]  
psány tu co v památNÍK. [ňi:k]  
[Ladislav Quis: *Z ruchu* (Praha: L. Quis), 1872, s. 18]

Z pohledu rýmu-systému je protiklad [i] × [i:] irelevantní. Naopak z pohledu rýmu-promluvy je týž protiklad reálnou součástí básnického textu. S tím souvisí i problém technické povahy: způsob, jak v takových případech zaznamenat podobu reduplikantu: [ňi(:)k]?

(2) Druhou problematickou oblastí je pojmání a zachycení *nesouvislé* zvukové shody, ať už se jedná o nepřesný rým, nebo naopak o rým bohatý.

Však tichý teď je, nezalká, ač srdce hyne StrASTÍ, [s] + [ast'i:]  
sám sebou hrozba vyrčená vši vítající SlASTI. [s] + [ast'i]  
[Gustav Pflieger Moravský: *Dumky* (? : J. Pospíšil), 1858, s. 3]

V takových případech není jednoznačné, zda s nesouvislou zvukovou shodou zacházet jako se dvěma reduplikanty, nebo jako s jedním, byť nespojitým.

### 1.3.1.1.2 Minimální shoda

První podmínkou, abychom opakování hlásek mohli označit za (kanonický) rým, je, aby se shodovaly hlásky minimálně na jednom místě V a na jednom místě K. Shodu pouze na místech V nazýváme *asonance*, shodu pouze na místech K nazýváme *konsonance*.<sup>28</sup>

Prostřednictvím zavedené notace (...V<sub>3</sub> K<sub>3</sub> V<sub>2</sub> K<sub>2</sub> V<sub>1</sub> K<sub>1</sub>) by bylo možné popsat verš v celém jeho rozsahu. Rozsah zvukové shody (počet míst, jež zvuková shoda zasahuje) je však zpravidla menší.<sup>29</sup>

V sylabotónickém rýmu je normován *minimální rozsah reduplikantu*, tedy počet rýmových míst, jež se musejí shodovat, aby zvuková shoda byla identifikována jako

27 Termín přejímáme z práce Astrid Inge Holtmanové ([1996]). Argumentaci pro jeho zavedení uvádí Petr Plecháč ([2009]).

28 V našem pojetí stojí pojmy asonance a konsonance hierarchicky níže než rým: asonanci a konsonanci chápeme jako případy (nekanonického/nepřesného) rýmu. V jiných pojetích se asonance a konsonance nacházejí na stejné rovině jako rým a stojí proti němu v protikladu. Tyto typy shody probíráme v oddílu věnovaném nepřesnému rýmu (viz oddíl 1.3.1.1.4).

29 Příklad, kdy zvuková shoda zasahuje celý verš, nazýváme *pantorým*. Příkladem v českém verši mohou být Nezvalovy „Kalambúry“ ze sbírky *Skleněný havelok* (1932): „Růže na stole ta / Růžena stoletá“.

kanonický rým. Normou je shoda začínající na místě  $V_2$  (předposlední vrchol ve verši) a zahrnující všechna místa napravo od něj (viz rým **kolem:bolem**). V mužských verších, v nichž alespoň jeden z nich je zakončen oxytonicky (na poslední silnou pozici verše připadá přízvuk, tedy přízvučné monosylabon), je normou shoda začínající na místě  $V_1$  (posledním vrcholu ve verši) a zahrnující všechna místa napravo od něj:

A když jim přešlo patnáct jAR,  
tu přišel na ně lásky zmAR.  
[Václav Šolc: *Prvosenky* (Praha: I. L. Kober 1872), s. 79]

Na základě minimálního rozsahu reduplikantu rozlišujeme rýmy *dvouslabičné* (závazná shoda začíná místem  $V_2$ ) a *jednoslabičné* (závazná shoda začíná místem  $V_1$ ).<sup>30</sup> Zdůrazněme, že se jedná o označení *typologická*, která charakterizují rozsah minimální shody a nic nevyovídají o faktickém rozsahu zvukové shody, ten může být větší, nebo menší než rozsah minimální.

Následuje komentář k jednotlivým rýmovým místům minimálního rýmu:

dvouslabičný:  $V_2 K_2 V_1 (K_1)$   
jednoslabičný:  $\langle K_2 \rangle V_1 (K_1)$

*Místa V* jsou obsazena vždy a ve všech případech pouze jednou hláskou (samohláskou, slabikotvornou souhláskou nebo dvojhláskou). Pro většinu sylabotónické veršované produkce platí, že pro shodu vokálů v rýmových místech  $V$  je irelevantní kvantita: dlouhé a krátké vokály jsou z hlediska rýmu ekvivalentní. Vědomé vyhýbání se kvantitativně neshodným rýmům je záležitostí individuální poetiky a je příznačné pro období, kdy byl sylabotónický verš v úzkém kontaktu s časomírou, nebo pro autory kladoucí důraz na eufonickou stránku verše (srov. Jakobson 1926: 204–211, Sgallová 1966, Jirát 1941, 1946a, Štraus 1989; k jazykovým předpokladům srov. Trnka 1966).<sup>31</sup>

30 Termíny dvouslabičný, respektive jednoslabičný rým nejsou přesné, neboť hranice minimálního rozsahu zvukové shody není vázána na hranici slabiky (obě hranice jsou na sobě nezávislé). Z tohoto důvodu nejsou vhodné ani termíny jedenapůlslabičný rým a půlslabičný rým, užívané např. polskou poetikou (srov. Pszczołowska 1972). Termíny zachováváme pro jejich zavedenost. Ke vztahu rýmu a slabiky nejnověji Aroui 2009a.

31 V tomto ohledu je rozdíl mezi básnickou praxí a dobovými poetikami, ty vyžadují kvantitativní shodu rýmujících se samohlásek po celé 19. století (srov. Durdík 1881, Vorovka 1886, Vychodil 1897 ad.).



Místa K jsou obsazena souhláskou nebo souhláskovou skupinou. Jsou-li obsazena souhláskovou skupinou vyžaduje kanonický rým úplnou shodu, tedy shodu co do kvality hlásek, jejich počtu i pořadí.<sup>32</sup> Místa K na rozdíl od míst V nemusejí být vždy obsazena. To se týká především místa K<sub>1</sub> (proto je uvádíme v závorce). Přítomnost/nepřítomnost souhlásky, respektive souhláskové skupiny na místě K<sub>1</sub> rozlišuje rým *zavřený* (kolem:bolem, jar:zmar, roh:hoch), a *otevřený* (hře:mře). V tomto ohledu je zásadní rozdíl mezi rýmy jednoslabičnými, které jsou v naprosté většině zavřené,<sup>33</sup> a rýmy dvouslabičnými, které jsou zpravidla otevřené.<sup>34</sup> Druhým specifikem místa K<sub>1</sub> je jeho koncové postavení před meziveršovým předělem, v jehož důsledku je v tomto místě neutralizován znělostní protiklad ve prospěch neznělých členů párů:

Nuž na kamenný terč zavěste rOH [ox]  
 a pod terč budiž dán obětní hOCH [ox]  
 [Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 78]

Místo K<sub>2</sub> je součástí minimálního rýmu v dvouslabičném rýmu. Na rozdíl od místa K<sub>1</sub> je toto místo v naprosté většině případů obsazeno (jedinou výjimkou jsou nečetné rýmy jako RomEA:idEA), proto je neuvádíme v závorce. V jednoslabičném rýmu se shoda na místě K<sub>2</sub> stává normou v případě, že je rým otevřený, neboť shoda pouze na místě V<sub>1</sub> by byla nedostatečná (proto je uvádíme ve špičatých závorkách):

a housle v ustavičné smutné hŘE,  
 jak neznaly by, že též smutek mŘE! – –  
 [Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 29]

### 1.3.1.1.3 Nadměrná shoda

Zahrnuje-li zvuková shoda místa nalevo od hranice minimální shody, hovoříme

32 V sylabotónickém rýmu poslední třetiny 19. století se ustálila nevelká skupina nepřesných shod na místě K<sub>2</sub>, která byla zahrnuta mezi kanonické souzvučky. Jednalo se především o shody souhláskových skupin, které podléhají změnám v proudu řeči: ruce:prudce, blázna:prázdna, šťastní:básní apod. (srov. Jurek 1940, Plecháč [2009]: 11).

33 Srov. „Otevřená nebo zavřená struktura monosylabické slabiky v češtině ukazuje jistý vztah ke slovnímu druhu, k němuž jako lexikální jednotka náleží. Otevřenou strukturu mají velmi často např. slova formální (zájmena to, ho, je, se, spojky a, i, že, předložky o, u apod.), zavřenou strukturu pak slova plnovýznamová (srov. substantiva člen, vztah, keř, stav, text, slovesa chtěl, brát)“ (Těšitelová et al. 1985: 23).

34 Srov. „u slabik v polysylabických slovech s předponami a koncovkami je větší rozdíl v poměru mezi otevřeností a zavřeností výraznější (76,17 % : 23,83 %) než u monosylab (68,12 % : 31,88 %) a zvláště slabičný typ CV je tu silněji zastoupen“ (ibid.: 24).

o *shodě nadměrné*. Jedná se nejčastěji o shodu na místě  $K_2/K_3$  (tzv. opěrná souhláska), označovanou v tradičních poetikách za *bohatý rým*:

(a) hned cizou řeč a panský mRAV,  
jed na stříbře, byl málo zdRÁV  
[Vítězslav Hálek: *Básně* (Praha: SNKLHU), 1955, s. 43]

(b) Řeklo kdys mi děvče zkRÁTKA,  
že mám srdce jako vRÁTKA  
[Bohuslav Čermák: *Básně* (Praha: F. A. Urbánek), 1875, s. 26]

Příklady (a), (b) poukazují na to, že místa K ležící nalevo od hranice minimální shody, nejsou součástí závazné shody, mohou být obsazena asymetricky (souhlásková skupina × souhláska, různé souhláskové skupiny). Je-li místo  $K_2/K_3$  alespoň v jednom z rýmujících se veršů obsazeno souhláskovou skupinou, je shoda na tomto místě zpravidla částečná, nezasahuje všechny segmenty dané souhláskové skupiny. Tato skutečnost otevírá nadměrnou shodu na místě  $K_2/K_3$  celé řadě variací. Považujeme za užitečné rozlišovat mezi případy (a) a (b), kdy nadměrná shoda na místě  $K_2/K_3$  přiléhá bezprostředně ke shodě závazné, a (c) a (d), kdy je oddělena neshodnými segmenty, ať už v obou, nebo pouze v jednom ze členů rýmu.

(c) Ještě jednou slzou svatou půdu ZkrOPÍM,  
ještě jednou zrak svůj v krásy tvoje ZtOPÍM.  
[Josef Václav Frič: *Různé básně* (Praha: J. Otto), 1880, s. 19]

(d) Tvé nožky malé vtiskaly se VIONI – –  
že nejvíc letos modrých fial VONÍ!  
[Alois Škampa: *Mladý svět* (Praha: J. R. Vilímek), 1884, s. 23]

Nadměrné shoda se může týkat rovněž místa  $V_2/V_3$ . Zde rozlišujeme, zda je taková shoda doprovázena shodu na místě  $K_2/K_3$  (e), nebo ne (f), případně zda je oddělena mezislovním předělem (e), nebo ne (f).

(e) Jdu do lesů tě vyhlEDAT,  
bych mohla ti své písňE DÁT,  
[Růžena Jesenská: *Úsměvy* (Praha: E. Valečka), 1889, s. 10]

(f) Ó zlaté písňě české DĚdINY!

Vy živé báje, živé DĚjINY!

[Eliška Krásnohorská: *Letorosty* (Praha: F. Šimáček), 1887, s. 7]

Přístupem k nadměrné shodě se odlišují skupinové a autorské poetiky. Preference nadměrné shody obvykle souvisí se zaměřením na eufonické kvality verše.

*Poznámka 1:* J. T. Shaw (2010) rozlišuje vedle nadměrné shody v našem pojetí, kterou nazývá *horizontal enrichment* (horizontální obohacení), ještě opakování hlásek v různých rýmech sousedících v textu. Tento typ shody označuje termínem *vertical enrichment* (vertikální obohacení). V následující ukázce se jedná o hlásky [e], [ň], [i]/[i:].

Noc neklidná, noc jesENNÍ, [eňi:]

kol duje vítr v kvíLENÍ [eňi:]

tam od severu k poLEDNI, [edňi]

a trhá listy posledNÍ. [edňi:]

[Irma Geisslová: *Imortely* (Praha: E. Grégr & F. Dattel), 1879, s. 21]

*Poznámka 2:* S nadměrnou shodou souvisí termín *metarym*, zavedený Jeanem-Louisem Arouim pro označení případů, kdy je nadměrné shody využito k další strukturaci rýmových sad o větším počtu členů: „On doit d’abord disposer d’une rime à quatre instances (au moins); ensuite, ces instances doivent se distinguer deux par deux (au moins) par leur consonne d’appui“ (Aroui 2003: 417).

Příkladem může být gazel Jaroslava Vrchlického „Oč my jsme lepší“ (příklad převzat z Plecháč [2009]: 15–16):

Já viděl můru kroužit kolem sVĚTLA –  
oč my jsme lepší?

jak zpita v náruč jisté zhouby LĚTLA; –  
oč my jsme lepší?

Já viděl slunečnici v záhonu,  
za sluncem točila se, kterak kVĚTLA; –  
oč my jsme lepší?

Já viděl orla, trysknul ke slunci,  
však vichřice ho rázem v propast’ sMETLA; –  
oč my jsme lepší?

Já viděl v trávě lézti hlemýždě,  
nit stříbra za ním po cestě se pLETLA; –  
oč my jsme lepší?

Já viděl nebem pádit meteor,  
šleh nebes klenbou jako rudá METLA; –  
oč my jsme lepší?

[Jaroslav Vrchlický: *Hudba v duši* (Praha: F. Šimáček), 1886, s. 120]

### 1.3.1.1.4 Nepřesný rým

Rýmy, které se odchyľují od normy definované v předchozím oddílu, označujeme za *nepřesné*. Jejich typologii vypracoval M. Červenka (2002: 140, zde rovněž příklady):

	K <sub>3</sub>	V <sub>2</sub>	K <sub>2</sub>	V <sub>1</sub>		
(1) <i>standardní rým</i>		+	+	+	a	duší:kusý
		+	+	+	b	duším:kusým
		+	+	+	c	duší:kusým
		+	+	+	d	dusit:kusým
(2) <i>polorým</i>		-	+	+	a	noší:kusý
		-	+	+	b	noším:kusým
		-	+	+	c	noší:kusým
		-	+	+	d	nosit:kusým
(3) <i>redukovaný rým</i>		+	+	-	a	duší:kusé
						atd.
(4) <i>konsonance</i>	+	-	+	-	a	noší:nese
		-	+	-	b	duším:nosem
(5) <i>asonance</i>		+	-	+	a	noší:holý
						atd.
(6) <i>poloasonance</i>		-	-	+	a	duší:holý
						atd.
(7) <i>redukovaná asonance</i>		+	-	-	a	duší:kule
						atd.

TABULKA 1: Typologie nepřesných rýmů

Typologie rozlišuje šest typů nepřesného rýmu podle toho, na kterém rýmovém místě je porušena shoda: *polorým* (V<sub>2</sub>), *redukovaný rým* (V<sub>1</sub>), *konsonance* (V<sub>1</sub> a V<sub>2</sub>), *asonance* (K<sub>2</sub>), *poloasonance* (V<sub>2</sub> a K<sub>2</sub>), *redukovaná asonance* (K<sub>2</sub> a V<sub>1</sub>). Každý z typů má ještě čtyři varianty definující místo K<sub>1</sub>: (a) K<sub>1</sub> není ani v jednom z veršů obsazena, (b) K<sub>1</sub> je v obou verších obsazena shodnou hláskou, (c) K<sub>1</sub> je v jednom verši obsazena v druhém nikoliv, (d) K<sub>1</sub> je obsazena v obou verších, ale různými hláskami. Varianty (c) a (d) standardního rýmu patří rovněž mezi nepřesné rýmy.

Podstatné je, že označení nepřesný rým je čistě *deskriptivní* a nikoliv hodnotící a že je *relativní*, vztahuje se k normě sylabotónického rýmu, jak byla popsána výše.

### 1.3.1.1.5 Obsazení rýmových míst

Parametry rýmu na segmentální úrovni jsou determinovány především faktory (1) jazykovými a (2) estetickými.

(1) Dosavadní průzkum ukazuje, že obsazení jednotlivých rýmových míst v básnickém textu je určováno: (a) rytmickými vlastnostmi rýmového slova (tedy jeho slabičným rozsahem), (b) slovnědruhovou hodnotou rýmového slova.

(a) Rytmičné parametry veršové klauzule se z hlediska rýmu promítají především do distribuce rýmových míst vzhledem k morfológické struktuře rýmového slova. Zjednodušeně řečeno, platí, že s rostoucím slabičným rozsahem koncového slova roste i pravděpodobnost, že jeho koncová slabika, respektive koncové slabiky, jež jsou doménou rýmu, budou součástí gramatického morfu.<sup>35</sup> Tato skupina morfů se v protikladu k morfům lexikálním vyznačuje: (1) jednoduchostí co do hláskového složení,<sup>36</sup> (2) omezeným počtem jednotek<sup>37</sup> a (3) předvídatelností/motivovaností (s ohledem na gramatickou strukturu rýmového slova). Pohlédneme-li na danou problematiku z hlediska rýmových míst, můžeme tvrdit, že čím nižší je index rýmového místa, tím pravděpodobněji je součástí gramatického morfu.

Na rytmických parametrech veršové klauzule je do jisté míry rovněž závislá distribuce slovních druhů v rýmu (srov. oddíl 1.3.2.2.1).

(b) Jednotlivé slovní druhy disponují odlišnými sadami gramatických a derivačních morfů. Jejich hláskové složení se podstatně promítá do obsazení rýmových míst.<sup>38</sup>

(2) Estetickými faktory míníme především autorskou poetiku a techniku rýmu, např. preferenci bohatého/přesného/nepřesného rýmu, strofickou formu<sup>39</sup> atd.

---

35 Srov. „Frekvence slabiky v koncové pozici slova je do značné míry určena systémem flektivních koncovek v češtině, jejichž vliv je patrný asi u poloviny koncových slabik [...]“ (Těšitelová et al. 1985: 27).

36 Srov. „Koncová pozice je na slabičné typy nejchudší: vyskytuje se tu 6 typů, z nichž 4 mají velmi nízkou četnost. Lze říci, že v češtině konec slova je charakterizován jedním vysoce frekventovaným slabičným typem CV (73 %) a druhým výrazně méně frekventovaným CVC (21 %); odpovídají dvěma nejběžnějším morfológickým a slovtvorným strukturám v češtině“ (ibid.).

37 Petr Sgall stanovil, že česká deklinace disponuje 58 morfémy, česká konjugace 201 morfémy a neohebná slova jedním morfémem. Celkem tedy má čeština 260 gramatických morfémů. Srov. Sgall 1960.

38 Srov. Konečná – Hronek 1962.

39 Srov. např. Lillyho inspirativní analýzu pozitivní korelace nadměrné zvukové shody a sdruženého rýmu (1980, 1981).

### 1.3.1.1.6 Rýmovaný × nerýmovaný verš

Srovnání segmentální struktury klauzule rýmovaných a nerýmovaných veršů ukázalo podstatné rozdíly mezi oběma typy. Tyto rozdíly jsou dány především působením rýmu na gramatickou strukturu klauzule (projevujícím se zvláště v preferenci určitých slovních druhů, srov. oddíl 1.3.2.2.1), ale rovněž se podařilo identifikovat rozdíly systémové povahy, jež se zdají být univerzálním průvodním jevem přítomnosti rýmu ve verši. Tyto rozdíly se týkají obsazení konsonantických míst  $K_1$  a  $K_2$  a jim odpovídajících pozic v nerýmovaném verši.<sup>40</sup>

Segmentální struktura dvouslabičného rýmu zahrnuje dvě konsonantické pozice:  $V_2 K_2 V_1 (K_1)$ . Probereme je nejprve odděleně, postupující od konce verše.

Pro místo  $K_1$  je určující jeho koncové postavení a z něj plynoucí fakultativnost. Pro toto místo se z hlediska rýmu ukazuje jako určující opozice přítomnost × nepřítomnost souhlásky/souhláskové skupiny (tedy zavřená × otevřená koncová slabika). Srovnání rýmovaného a nerýmovaného verše v tomto ohledu ukazuje TABULKA 1:

	<b>nerýmovaný verš</b>	<b>rýmovaný verš</b>
<i>zavřená slabika</i>	25 %	15 %
<i>otevřená slabika</i>	75 %	85 %

TABULKA 1: Dvouslabičná klauzule – zavřená × otevřená slabika

Z tabulky je patrná výrazně nižší četnost koncových zavřených slabik v rýmovaném verši.<sup>41</sup>

Intervokalické místo  $K_2$  je na rozdíl od místa  $K_1$  obligatorní, je tedy vždy obsazeno. Pro toto místo se z hlediska rýmu ukázalo jako určující to, zda je obsazeno souhláskou (C), nebo souhláskovou skupinou (CC).<sup>42</sup> TABULKA 2 ukazuje srovnání rýmovaného a nerýmovaného verše z tohoto hlediska:

40 Následující výklad se opírá o analýzu korpusu dvouslabičných a jednoslabičných klauzulí v básnickém díle Jaroslava Vrchlického. Pro každou z podob klauzule (dvouslabičná + rýmovaná, dvouslabičná + nerýmovaná, jednoslabičná + rýmovaná, jednoslabičná + nerýmovaná) bylo užito korpusu o rozsahu cca 1000 veršů. Závěry vyvozené z analýzy těchto dílčích korpusů byly ověřeny na *Korpusu českého verše* za pomoci automatické analýzy. Za pomoc se zpracováním dat děkuji Petru Plecháčovi.

41 Srov. Pszczołowska 1967.

42 Srov. Trnka 1972.

	<b>nerýmovaný verš</b>	<b>rýmovaný verš</b>
<i>CC</i>	25 %	15 %
<i>C</i>	75 %	85 %

TABULKA 2: Přítomnost souhlásky (C) × souhláskové skupiny (CC) na místě  $K_2$

Z tabulky je opět patrná výrazně nižší četnost souhláskových skupin na místě  $K_2$  v rýmovaném verši než na pozici, jež mu odpovídá ve verši nerýmovaném.

Motivace těchto dvou jevů se podle našeho názoru ozřejmí, když obě pozorování propojíme do jediného srovnání V/C struktury veršové klauzule. V TABULCE 3 používáme symboly V (samohláska), C (souhláska) a CC (souhlásková skupina):

	<b>nerýmovaný verš</b>	<b>rýmovaný verš</b>
<i>VCV</i>	50 %	70 %
<i>VCCV</i>	22 %	12 %
<i>VCVC</i>	20 %	15 %
<i>al.</i>	8 %	3 %

TABULKA 3: Dvouslabičná klauzule – V/C struktura veršové klauzule

Z uvedených údajů je zřejmé, že v případě dvouslabičné klauzule vede přítomnost rýmu k jejímu *zjednodušení na segmentální úrovni*: klauzule směřuje k co nejmenší komplexnosti, tedy k co nejmenšímu počtu segmentů, které podléhají zvukové shodě.

Struktura *jednoslabičného rýmu* je na segmentální úrovni v mnohém opakem rýmu dvouslabičného. Zahrnuje pouze jediné konsonantické místo  $K_1$ . Toto místo je fakultativní, avšak není-li obsazeno, vyžaduje jednoslabičný rým shodu na místě  $K_2$ . (Místem  $K_2$  se zde nezabýváme: vzhledem ke svému postavení nalevo od místa  $V_1$ , tedy od hranice minimální shody, vyžaduje odlišný způsob analýzy.)

Pro místo  $K_1$  je opět určujícím protikladem přítomnost/nepřítomnost konsonantu. Tabulka ukazuje srovnání rýmovaného a nerýmovaného verše v tomto ohledu.

	<b>nerýmovaný verš</b>	<b>rýmovaný verš</b>
<i>zavřená slabika</i>	80 %	95 %
<i>otevřená slabika</i>	20 %	5 %

TABULKA 4: Jednoslabičná klauzule – zavřená × otevřená slabika

Místo  $K_1$  je vcelku podle očekávání obsazeno častěji v rýmovaném verši než obdobná pozice ve verši nerýmovaném. Požadavky rýmu tedy v jednoslabičné klauzuli (vzhledem k její rozdílné segmentální struktuře) vyvolává opačný účín než v klauzuli dvouslabičné: segmentální struktura klauzule se stává komplexnější.

### **1.3.1.2 Suprasegmentální úroveň**

Hlávky, jejichž zvuková shoda je podstatou rýmu, konstituují suprasegmentální jednotky, slabiky a přízvukové celky, a prostřednictvím těchto jednotek, respektive prostřednictvím jejich příznaků, přízvuků, je rým zapojen do rytmické stavby verše, přesněji veršové klauzule. Analýza suprasegmentální úrovně rýmu je tedy analýzou rytmiky veršových klauzulí.

Na suprasegmentální úrovni je rým bezprostředně svázán s rovinou metra a rytmu. Rytmické parametry rýmu jsou předurčeny vzájemným postavením koncových silných pozic verše a meziveršového předělu, daným metrickým vzorcem verše, respektive veršové klauzule. V klauzuli verše dochází k interakci autorského rytmického stylu a rýmové techniky a tyto dva faktory se podílejí na výsledné rytmické podobě klauzule (srov. Červenka 2006a).

V dvoudobých metrech (trochej, jamb) není podoba klauzule teoreticky nijak předurčena volbou metra: trochej i jamb mohou být zakončeny stejně dobře ženskou klauzulí jako mužskou. V básnické praxi však můžeme zaznamenat preference určitého zakončení podle zvoleného metra, např. převahu mužského zakončení v jambu (srov. Sgallová 1967b, na nerudovském materiálu Říha 2012, zde na s. 108–125). V daktylských a daktylotrochejských metrech přibývá oproti metrům dvoudobým navíc třetí podoba klauzule: daktylská (akatalektická). Tento typ je potřeba na teoretické rovině odlišit od klauzule mužské, byť v textu jsou obě podoby zpravidla realizovány stejnými metrickými konfiguracemi. Jinak v daktylských a logaedických metrech rovněž platí nezávislost parametrů klauzule na zvoleném metru.

#### **1.3.1.2.1 Rytmická typologie rýmů**

Rytmická typologie rýmů je odvozena z typologie klauzulí a jejich realizací. V sylabotónickém verši rozlišujeme na základě konstelace poslední silné pozice ve



verši a koncového meziveršového předělu tři typy klauzule: (1) *mužskou klauzuli*, ve které meziveršový předěl připadá bezprostředně za poslední silnou pozici (... S<sub>n</sub>/), (2) *ženskou klauzuli*, ve které meziveršový předěl připadá za slabou pozici (... S<sub>n</sub>W<sub>n</sub>/) a (3) *daktylskou (akatelektickou) klauzuli*, ve které meziveršový předěl připadá za druhou slabou pozici (...S<sub>n</sub>V<sub>n</sub>W<sub>n</sub>/). Zdůrazněme, že uvedené typy jsou záležitostí metra a že mohou být realizovány různými rytmickými konfiguracemi.

S ohledem na relativní četnost jednotlivých přízvukových taktů v češtině rozlišujeme u každé z klauzulí dvě základní přízvukové realizace:

(1) V *mužské klauzuli* připadají v úvahu dvě rytmické realizace koncového taktu: (a) oxytonické (jednoslabičné)<sup>43</sup> a (b) proparoxytonické (tříslabičné). Výskyt ostatních metricky kongruentních podob (pěťslabičné, sedmislabičné) je v text zanedbatelný. Nepříznakovou formou mužské klauzule je proparoxytonické zakončení.

	W <sub>0</sub> S <sub>1</sub> W <sub>1</sub> S <sub>2</sub> W <sub>2</sub>   S <sub>3</sub> W <sub>3</sub>   S <sub>4</sub> (J4m)
(a) oxytonické zakončení	Nech srdce na krev zderou   <b>ti</b> –
(a) proparoxytonické zakončení	nech štvou tě po všech   <b>končinách</b> –
	[Vítězslav Hálek: <i>Večerní písně</i> (Praha: A. Renn), 1859, s. 53]

(2) V *ženské klauzuli* si konkurují dvě rytmické podoby: (a) paroxytonické (dvouslabičné) a (b) čtyřslabičné. Výskyt šestislabičných a delších přízvukových celků v klauzuli verše je zcela okrajový. Nepříznakovou formou ženské klauzule je dvouslabičné zakončení.

	S <sub>1</sub> W <sub>1</sub> S <sub>2</sub> W <sub>2</sub>   S <sub>3</sub> W <sub>3</sub>   S <sub>4</sub> W <sub>4</sub> (T4ž)
(a) paroxytonické zakončení	v ručkách drží hravé   <b>sítě</b>
(b) čtyřslabičné zakončení	jako k honbě   <b>na motýly</b> .
	[Jan Neruda: <i>Balady a romance</i> (Praha: E. Grégr & E. Vlačka), 1883, s. 10]

(3) V *daktylská (akatelektická) klauzuli* se vedle standardní proparoxytonické podoby (b) prosadila i podoba paroxytonická (a), původně mužská, ve které je koncová stopa verše vyplněna dvěma přízvukovými celky (2+1).<sup>44</sup>

	S <sub>1</sub> V <sub>1</sub> W <sub>1</sub> S <sub>2</sub> V <sub>2</sub> W <sub>2</sub>   S <sub>3</sub> V <sub>3</sub> W <sub>3</sub> (D3a)
(a) oxytonické zakončení	Pod naším oknem se   <b>tmí a tmí</b>
(b) proparoxytonické zakončení	Nad Prahou slunce již   <b>zapadá</b>
	[Antonín Klášterský: <i>Nové básně</i> (Praha: J. Otto), 1901, s. 41]

43 K přízvukčnosti monosylab v postavení na konci výpovědi srov. Palková 2004.

44 Finální jednoslabičný celek nevyplní celou daktylskou „stopu“, proto zaznamenáváme i předcházející dvouslabičný takt a klauzuli interpretujeme jako kombinaci (2+1).

V sylabotónickém verši je normou rýmovat výhradně mužské verše s mužskými a ženské s ženskými. Daktylské a logaedické verše s akatalektickou klauzulí se obvykle rovněž rýmují pouze mezi sebou, avšak vzhledem k izomorfismu daktylské akatalektické klauzule a mužské klauzule se okrajově objevuje i rým veršů s těmito dvěma zakončeními:

$S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 S_3 V_3 W_3 S_4$  (D4m)

Jakoby po špičkách **do síně vtáh**

$S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 S_3 V_3 W_3$  (D3a)

po šeru, po chladu, **po zimách.**

[Antonín Klášterský: *Spadalé listí* (Praha: F. Šimáček), 1890, s. 102]<sup>45</sup>

Na základě uvedené typologie se rýmy v sylabotónickém verši dělí na (1) *mužské*, (2) *ženské* a (3) *daktylské*. Z podstaty rýmu jakožto dvoučlenného vztahu vyplývá, že jsou v něm zvukovou shodou spojeny dvě klauzule. Každý ze tří typů rýmu tudíž připouští čtyři kombinace základních rytmických realizací příslušné klauzule:

(1) *Mužský rým* a jeho čtyři základní rytmické realizace: stejnoslabičné (a) 1/1, (b) 3/3, a různoslabičné: (c) 1/3, (d) 3/1:<sup>46</sup>

(a)  $W_0 S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4 S_5$  (J5m)

huk vodopádů – zpěv jich plný čAR –

a hromobití – jazyka jich dAR.

[Rudolf Pokorný: *Mrtvá země* (Praha: E. Grégr & E. Valenta), 1885, s. 40]

(b)  $W_0 S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4$  (J4m)

a v širém nebes obVODU

vře divá bitva nárODŮ.

[Svatopluk Čech: *Jitřní písně* (Praha: E. Valečka), 1887, s. 31]

(c)  $W_0 S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4$  (J4m)

A co ti dá – co trhat smÍŠ –

tím v trpkém bolu pohodÍŠ.

[Miloš Červinka: *Básně* (Praha: M. Červinka), 1883, s. 31]

45 Srov. Říha 2012, zde na s. 119.

46 Arabskými číslicemi oddělenými lomítkem značíme slabičný rozsah přízvukových celků v klauzuli rýmujících se veršů.

(d)  $W_0 S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4 S_5$  (J5m)

a líce kryté květem sedmikrAS,  
jak letní soumrak oko v stínu řAS.

[Eliška Krásnohorská: *Vlny v proudu* (Praha: F. Šimáček), 1885, s. 13]

(2) *Ženský rým* a jeho čtyři základní rytmické realizace: (a) 2/2, (b) 4/4, (c) 2/4,  
(d) 4/2:

(a)  $S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3$  (T3ž)

Rost jsem otrok chABÝ,  
mezi bratry rABY

[Svatopluk Čech: *Písně otroka* (Praha: F. Topič), 1895, s. 8]

(b)  $W_0 S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4 S_5 W_5$  (J5ž)

že tělo k zemi klesá na kolENA  
a duše, jak by z vazeb vyproštĚNA,

[Jaroslav Goll: *Básně* (Praha: Dr. Grégr & F. Dattel), 1874, s. 5]

(c)  $W_0 S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4 S_5 W_5$  (J5ž)

když jako ptáče okraj zprahlých rETŮ  
jsem vnořil v paprsk šumných vodomETŮ.

[Otakar Mokrý: *Dumy a legendy* (Praha: J. Otto), 1888, s. 13]

(d)  $W_0 S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4 S_5 W_5$  (J5ž)

A duše má se v hloubi pozachvĚLA,  
jak mlhou kraj, tak hlava má se tmĚLA

[Jaroslav Vrchlický: *Z hlubin* (Praha: J. Otto), 1875, s. 158]

Z příkladů uvedených výše je zřejmé, že v mužském rýmu se uplatňují výhradně lichoslabičné přízvukové celky (1, 3), v ženském naopak sudoslabičné (2, 4). Jedinou výjimkou z tohoto pravidla jsou třídobé a logaedické rozměry s předposlední daktylskou stopou, ve kterých se v mužských a ženských rýmech mohou objevit rovněž kombinace lichoslabičného a sudoslabičného celku:

(1) ženská klauzule 2/5, 5/2:

$S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 S_3 V_3 W_3 S_4 V_4 W_4 S_5 W_5$  (D5ž)

Ať slzí marných přes líce se potoky **IEJÍ**:

stálou a upřímnou mysl ti **nepřetvořEJÍ**,

[Josef Krasoslav Chmelenský, *Čechoslav* 3, 1822, č. 21, s. 165]

(2) mužská klauzule 1/4, 4/1:  
 $S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 S_3 V_3 W_3 S_4 V_4 W_4 S_5$  (D5m)  
 lidstvu ty dobrá chceš **proukázAT**  
 třebaš by nyní ho nechtělo **znÁT**  
 [Josef Krasoslav Chmelenský, *Čechoslav* 3, 1822, č. 21, s. 165]

(3) *Daktylský rým*, omezený pouze na akatalektickou klauzuli třídobých a logaedických rozměrů, se základními kombinacemi (a) proparoxytonickou rytmickou realizací obou členů 3/3, (b) oxytonickou realizací obou členů (2+1)/(2+1), a kombinací obou zakončení (c) (2+1)/3, (d) 3/(2+1).

(a)  $S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 S_3 V_3 W_3 S_4 V_4 W_4$  (D4a)  
 Rty moje na Tvojich hladově **UIPĚJÍ**,  
 byť jsi měl po retech jedových **krŮPĚJÍ**.  
 [Jan Neruda: *Zpěvy páteční* (Praha: F. Topič), 1896, s. 19]

(b)  $S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 S_3 V_3 W_3$  (D3a)  
 Zříš jako v zrcadle **celý krAJ**,  
 hnědé tu brázdy, výš **mladý hÁJ**,  
 [Jaroslav Vrchlický: *Život a smrt* (Praha: Bursík & Kohout), 1892, s. 21]

(c)  $S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 S_3 V_3 W_3$  (D3a)  
 A ta jich píseň zní **smutně v tíš**,  
 rci, zda jí, dítě mé, **rozumíš?**  
 [Antonín Klášterský: *Nové básně* (Praha: J. Otto), 1901, s. 42]

(d)  $W_0 S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 S_3 V_3 W_3$  (aD3a)  
 Ba zdá se, jak tančil by **na vodách**,  
 by s radostí bořil se **jako v hrách**,  
 [Antonín Klášterský: *Vzpomínky z jihu* (Praha: F. Šimáček), 1897, s. 42]

### 1.3.1.2.2 Teoretická četnost klauzulí

Při analýze suprasegmentální roviny rýmu sledujeme reálnou četnost jednotlivých zakončení a jejich kombinací (2/2, 4/4, 2/4, 4/2 atd.) v básnickém textu a porovnáváme ji s jejich četností teoretickou (danou jazykovými faktory). Srovnání ukazuje pozitivní/negativní preferenci určitého rytmického typu.

Teoretickou četnost jednotlivých zakončení a jejich kombinací pro český syabotónický verš stanovil M. Červenka (srov. 2006a: 130–134):

	<b>klauzule</b>	<b>teoretická četnost</b>
<i>ženský v.</i>	2	75 %
	4	25 %
<i>mužský v.</i>	1	80 %
	3	20 %

TABULKA 1: Teoretická četnost rytmických realizací mužských a ženských klauzulí

		<b>kombinace</b>	<b>teoretická četnost</b>
ženský verš	<i>stejnoslabičné</i>	2/2	56,25 %
		4/4	6,25 %
	<i>různoslabičné</i>	2/4	18,75 %
		4/2	18,75 %
mužský verš	<i>stejnoslabičné</i>	1/1	4 %
		3/3	64 %
	<i>různoslabičné</i>	1/3	16 %
		3/1	16 %

TABULKA 2: Teoretická četnost kombinací rytmických realizací mužských a ženských klauzulí

### 1.3.1.2.3 Anizometrický rým

Termínem *anizometrický rým* označujeme rytmicky nepřesný rým. Jedná se o rýmy, ve kterých přízvuk (nejčastěji) jednoho z přízvukových celků tvořících rýmovou dvojici připadá na slabou pozici verše, tedy je nemetrický. V praxi jde o rýmové kombinace sudoslabičných a lichoslabičných celků:

S<sub>1</sub> W<sub>1</sub> S<sub>2</sub> W<sub>2</sub> S<sub>3</sub> **W**<sub>3</sub> S<sub>4</sub> W<sub>4</sub> (T4ž)

Paní ví, čím srdce vADNE,

ví, čím v těle krev vychlADNE

[Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 68]

Anizometrické rýmy jsou příznačné pro období sylabizujícího verše (desátá až padesátá léta 19. století), kdy pod vlivem folklorního verše upadá povědomí o sepětí přízvuku se silnými pozicemi verše (v praxi se to projevuje častým porušováním normy, tj. zvýšeným výskytem přízvuků polysylab na slabých pozicích). S návratem k Dobrovského pravidlům sylabotónické versifikace u májovců anizometrických rýmů výrazně ubývá (srov. zde na s. 104–106). Užití anizometrických rýmů je rovněž součástí rytmických experimentů v poezii moderny (srov. Plecháč [2009]).

Anizometrické rýmy lze rozdělit na *motivované*, u kterých je nemetričnost přízvuku mírněna tím, že připadá na slabičnou předložku nebo na předponu (viz rým vadne:vychladne), a *nemotivované*, ve kterých přítomnost přízvuku na slabé pozici není nijak mírněna:

S<sub>1</sub> W<sub>1</sub> S<sub>2</sub> W<sub>2</sub> S<sub>3</sub> W<sub>3</sub> S<sub>4</sub> W<sub>4</sub> S<sub>5</sub> **W**<sub>5</sub> S<sub>6</sub> W<sub>6</sub> (T6ž)

Netluč tolik, srdce, nezvyklé **rad**OSTI,

neroň tolik slzí oko v blažen**OSTI**.

[Josef Václav Frič: *Různé básně* (Praha: J. V. Frič), 1880, s. 24]

### 1.3.2 Sémantická rovina

Přízvukové celky v klauzuli rýmujících se veršů jsou, nahlédnuto z jiného hlediska, slovy.<sup>47</sup> Při přesunu na sémantickou rovinu popisu/analýzy se zásadně mění povaha zkoumaných jednotek. Hlásky, slabiky či takty, kterými jsme se zabývaly v předchozí částech, jsou jednotkami ryze formálními, asémantickými. Jejich repertoár je omezený (pohybuje se obvykle mezi 30–40 jednotkami)<sup>48</sup> a stejně tak repertoár vztahů, do kterých mohou vstupovat.<sup>49</sup> V porovnání s jednotkami zvukové roviny je slovo jednotkou podstatně komplexnější, mající vedle stránky formální i stránku významovou.<sup>50</sup>

Ve významové struktuře slova rozlišujeme dvě složky jazykového významu: (1) gramatickou, (2) lexikální. Toto rozlišení vychází z bimorfního pojetí slova jakožto spojení lexikálního morfu, jenž je nositelem lexikálního významu, a morfu gramatického, jenž je nositelem významu gramatického. (1) Inventář gramatických významů je uzavřený a hierarchicky organizovaný (gramatické kategorie) prostřednictvím systému (nejčastěji binárních) opozic (jeho zpracování podávají morfologické a morfosyntaktické popisy konkrétního jazyka).<sup>51</sup> (2) Inventář lexikálních významů je ve srovnání s inventářem gramatických významů značně širší (jeho zpracováním jsou slovníky konkrétního jazyka), jeho uspořádání je komplikovanější a vztahy mezi jeho jednotkami jsou početnější a náchylnější ke změně.<sup>52</sup> Z těchto faktů vyplývají odlišnosti a nesnáze systematického popisu

47 Srov. Isačenko 1983.

48 Srov. Duběda 2005.

49 Srov. Ducháček 1967: 14.

50 Srov. Trnka 1989: 108–119.

51 Srov. Trnka 1989: 143–150.

52 Srov. Ducháček 1963, 1967: 14–16, 30–38, Trnka 1989: 117–119.

lexikálního významu v rýmu. Vztahy na této úrovni nelze podřídít jednoznačné katalogizaci, hranice kategorií jsou méně ostré a výčty zřídka konečné.

V rýmu (na základě částečné zvukové shody rýmových slov) dochází ke konfrontaci obou složek jazykového významu, a rýmovaný verš je tudíž ve srovnání s nerýmovaným obohacen o významové efekty povstávající z této konfrontace. Na tuto skutečnost opakovaně upozorňoval Roman Jakobson: „bylo by neoprávněným zjednodušením zkoumat ho [rým] pouze z hlediska zvuku. Rým nezbytně má za následek sémantické příbuzenství rýmujících se jednotek [...].“ A obecněji: „zvuková ekvivalence, promítnutá do následnosti jako její konstitutivní princip, má nutně za následek ekvivalenci sémantickou“ (Jakobson 1960: 94).

### 1.3.2.1 Rým a slovo

Slova nebo skupiny slov, jejichž hlásky jsou doménou zvukové shody, označujeme termínem *rýmové slovo*. Rýmové slovo se buď (1) kryje s rozsahem posledního slova ve verši, nebo (2) je tvořeno kombinací několika slov. Pro případy typu (2) zavádíme termíny (a) *složené rýmové slovo* a (b) *mozaikové rýmové slovo*.<sup>53</sup>

(a) Termínem *složené rýmové slovo* označujeme případy, kdy se poslední takt verše skládá z většího počtu slov. Nejčastěji se jedná o kombinaci předložky a jména (a), (b), nebo o kombinaci jména či slovesa s příklonkou/příklonkami (c).

(a) tu božská vidina mou letla skrÁNÍ  
a věnost' přísahal jí **do skonÁNÍ**  
[Svatopluk Čech: *Nové písně* (Praha: E. Valečka), 1888, s. 14]

(b) Jak kdys láskou plála jEMNĚ,  
že tou láskou hledí **ke MNĚ**,  
[Antonín Klášterský: *Drobtý života* (Praha: F. Šimáček), 1892, s. 10]

(c) kudy jde cesta, **vĚDÍ-LI**,  
že kol té jedle zblouDILI.  
[Viktor Dyk: *Marnosti* (Praha: Moderní revue), 1900, s. 73]

Případy typu (a) jsou v českém rýmu běžné a z hlediska sémantické analýzy nejsou nijak komplikované: spojení předložky se jménem, ve kterém je zvuková shoda omezena na jméno a nepřekračuje jeho hranici, pojímáme jako pádovou

<sup>53</sup> Srov. Shaw 2001c: li–lxviii.

podobu jména a je pro nás ekvivalentní s bezpředložkovými tvary. Naopak případy typu (c) jsou z hlediska sémantické analýzy komplikované tím, že zvuková shoda zasahuje dvě (výjimečně tři) slova, která netvoří jednotný sémantický celek. Případy typu (b), nejčastěji zastupované spojením slabičná předložka + zájmeno/monosylabické substantivum, jsou z tohoto hlediska hraničním případem mezi typem (a) a (c).

(b) Termínem *mozaikové rýmové slovo* označujeme okrajové případy, kdy je poslední „stopa“ verše vyplněna dvěma, nanejvýš třemi přízvukovými celky (a tedy slovy). V českém sylabotónickém verši se jedná o celkem řídké případy ženského a daktylského rýmu. Viz v následujícím výkladu příklad (4d).

Výchozí sémantická kategorizace rýmů je založena na vzájemné poloze hranice (rýmového) slova a hranice zvukové shody. Rozlišujeme čtyři možnosti:

(1) Hranice zvukové shody připadá v obou rýmujících se verších před hranici rýmového slova:

Jsou potrhány struny sladké tUŽBY  
a hrdých zdání, struny lásky, drUŽBY,  
[Svatopluk Čech: *Nové písně* (Praha: E. Valečka), 1888, s. 15]

Tento typ rýmu splňuje požadavek zvukové shody (reduplikant [užbi]) na pozadí zvukové ([t] × [dr]) a sémantické („toužení“, „dychtění“ × „družnost“, „přátelství“) neshody. Tato možnost je základní a bezpříznaková a v (sylabotónickém) rýmu představuje svého druhu sémantickou normu.

(2) Hranice zvukové shody se v jednom z rýmujících se veršů shoduje s hranicí rýmového slova v druhém nikoliv:

Že trnul měsíc, jenž ti plál v čele snivém, OBLÉM,  
kde nekonečných tajů spal rozluštěný prOBLÉM.  
[Bohdan Kaminský: *Ztracené volání* (Praha: B. Kaminský), 1884, s. 30]



Tyto případy, kdy jedno z rýmových slov je zvukově celé obsaženo v druhém, nazýváme *rýmové echo*.

(3) Hranice zvukové shody se v obou rýmujících se verších shoduje s hranicí rýmového slova, rýmová slova se tedy zvukově zcela shodují. Zde rozlišujeme dvě možnosti.

(a) Rýmová slova jsou homonyma a rým *homonymní*:

Jich obou duše v slzách těchto BYLA.  
I objali se; dvoje srdce BILA –  
[Jaroslav Vrchlický: *Mýty 2* (Praha: J. Otto), 1879, s. 172]

(b) Rýmová slova jsou totožná a rým *tautologický*. Shodu tohoto typu zpravidla za rým nepovažujeme, pokud nás k tomu nevede strofická forma nebo jiný ukazatel.

Již stalo se. Má duše bez Tebe  
se necítí již celou VÍC;  
ba sebe myslit bez Tebe,  
by bylo – nebýt živu VÍC.  
[Vítězslav Hálek: *Večerní písně* (Praha: A. Renn), 1859, s. 18]

Uvedený příklad pochází z básně napsané čtyřverším s rýmovým schématem 0a0a, a tudíž opakování slova v rýmové pozici vyhodnotíme jako tautologický rým.

(4) Zvuková shoda alespoň v jednom z rýmujících se veršů přesahuje hranici (rýmového) slova. Tato skupina obsahuje značně různorodé případy a lze ji dále členit podle celé řady kritérií (pozice mezislovního předělu, souvislost/nesouvislost zvukové shody od konce verše, rozsah zvukové shody ad.).

Na základě poznatků historické poetiky můžeme vydělit skupinu rýmů, ve kterých mezislovní předěl připadá mezi pozici  $V_1$  a  $V_2$  a zvukovou shodu od konce verše přes hranici slova tvoří souvislý sled segmentů. Do této skupiny patří jednak jednoslabičné rýmy, ve kterých nadměrná shoda zasahuje slovo nebo slova bezprostředně předcházející slovu rýmovému:

(a) Než nějaké vždy lapÁLIE  
radosti zkazí nevINNÉ:  
čeština **oprávněna-LI JE**  
v Rakousích Dolních čili NE.  
[František Gellner: *Dílo 2* (Praha: Akropolis), 2012, s. 168]

jednak dvouslabičné rýmy, ve kterých mezislovní předěl připadá mezi poslední dva slabičné vrcholy verše, a zvuková shoda tudíž nutně zasahuje přinejmenším dvě slova. V druhém případě nejčastěji jde o spojení tvořící jeden rytmický celek: o kombinaci jména, zájmena nebo slovesa s příklonkou nebo příklonkami (b), spojení slabičné předložky s jednoslabičným jménem nebo zájmenem (c):

(b) Chiméro, byla **PRO strAST MI**  
objetí tvoje, žEL A žEL.  
A oddělen jsem PROpASTMI  
od přátel jako nEpřÁtEL.  
[Viktor Dyk: *Noci chiméry* (Praha: F. Topič), 1917, s. 10]

(c) a v srdce hledíval, tam hluboko, až **dO DNA:**  
hrad starý, vysoký a příkrá skála rODNÁ  
[Bohdan Kaminský: *Den štěstí* (Praha: J. Otto), 1890, s. 29]

Podstatně méně častá je kombinace více rytmických celků, přízvučných jednoslabičných slov:

(d) Babí léto, jestli opředEŠ  
pevnou ruku, jež se k dílu nAPNE:  
časný mráz chci spíše než tvou IEŽ.  
Babí léto, ale léto **bAB NE!**  
[Viktor Dyk: *Okno* (Praha: L. Bradáč), 1921, s. 9]

Tyto rýmy nazýváme *rýmy složené* (a, b, c) a *rýmy mozaikové* (d). Složené a mozaikové rýmy mají příznak exkluzivnosti a konotují buď (záměrnou) krkolomnost a komičnost (a), nebo naopak rafinovanost (b, d). První poloha je využívána především v poezii humoristické a satirické, druhou polohu rozvinula především poezie moderny a avantgardy (srov. Jirát 1946b, Levý 1957, Plecháč [2009]).

V ostatních případech přesahu zvukové shody přes hranici slova je nesoulad mezi dvojitým členěním tlumen tím, že (a) mezislovní hranice připadá nalevo od místa V<sub>2</sub>, a/nebo tím, že (b) zvuková shoda od konce verše není souvislá. Takové případy obvykle za složené rýmy nepovažujeme.

(a) Ta jedna chromá **nA RUKU**,  
ta druhá z mechu **pARUKU**  
[Vítězslav Hálek: *V přírodě* (Praha: J. Laichter), 1912, s. 216]

(b) Kolik svátků **POSvĚTILA**,  
kolik pátků **POStEm cTILA**  
[Jan Neruda: *Balady a romance* (Praha: E. Grégr & E. Valečka), 1883, s. 47]

### 1.3.2.2 Gramatické významy v rýmu

#### 1.3.2.2.1 Slovní druhy v rýmu

Základní gramatickou charakteristikou rýmu je uplatnění různých slovních druhů ve funkci rýmového slova.<sup>54</sup> Tato problematika je součástí obecnější otázky distribuce slovních druhů ve veršové klauzuli. Koncové postavení klauzule v rámci verše nebo půlverše spolu s převládající shodou veršového a syntaktického členění jednoznačně favorizuje některé slovní druhy (substantiva, slovesa), zatímco jiné diskvalifikuje (spojky, předložky). Z tohoto důvodu věnujeme v dalším výkladu pozornost pouze pětici slovních druhů, které se v rýmu významně uplatňují. Jsou to: substantiva, adjektiva, verba, pronomina a adverbia.

*Poznámka:* Distribucí slovních druhů v češtině s ohledem na pozici ve výpovědi se zabýval Jan Průcha ve studii „On world-class distribution in Czech utterances“ (1967). Průcha sleduje relativní zastoupení čtyř slovních druhů: (1) substantiv, (2) adjektiv, (3) sloves a (4) adverbí, ve výpovědích o různém počtu syntaktických pozic (4, 6, 8) v trojici korpusů náležejících různým funkčním stylům (publicistický, umělecký, vědecký). Průchova studie ukazuje základní tendence v distribuci slovních druhů z tohoto hlediska.

V TABULCE 1 reprodukuje souborné statistiky z uvedeného Průchova článku (S = substantivum, A = adjektivum, V = verbum, D = adverbium). Je třeba upozornit, že slovní druhy jsou v Průchově pojetí definovány výhradně syntakticky.

---

54 Slovní druh chápeme v souladu s Bohumilem Trnkou jako „úhrn morfologických protikladů, jichž se [slovo] účastní“ (Trnka 1989: 148).

	<b>S</b>	<b>A</b>	<b>V</b>	<b>D</b>
<i>4 syntaktické pozice</i>	77%	8%	11%	4%
<i>6 syntaktických pozic</i>	79%	10%	6%	5%
<i>8 syntaktických pozic</i>	75%	17%	3%	4%

TABULKA 1: Distribuce slovních druhů v koncové pozici ve výpovědi [údaje převzaty z Průcha 1967: 75]

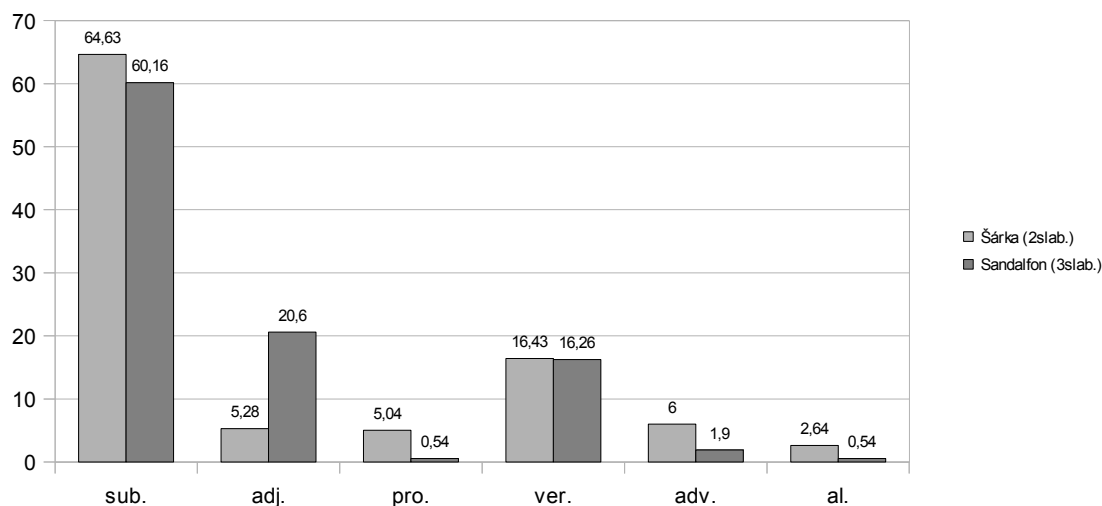
Do distribuce slovních druhů ve veršové klauzuli se vedle koncového postavení ve verši/výpovědi promítají v první řadě rytmické parametry klauzule, jinými slovy její slabičný rozsah.

*Poznámka:* Vztah mezi slovními druhy a slabičnou délkou slova zachycují tabulky v kolektivní práci *Statistiky češtiny* (2009):

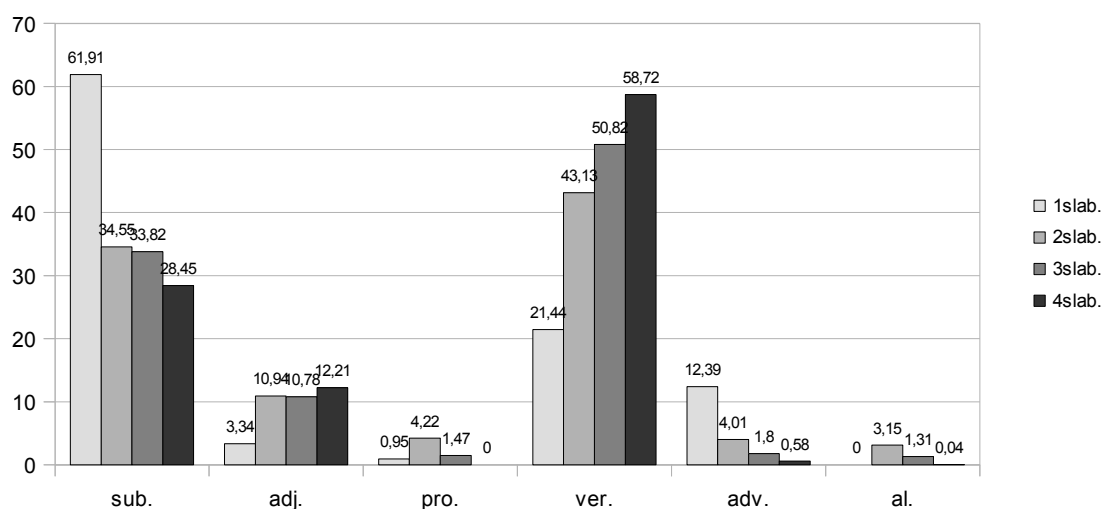
	<b>slabičná délka</b>			
	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<i>S</i>	8,85 %	46,62 %	31,59 %	10,37 %
<i>A</i>	0,93 %	33,91 %	34,41 %	21,1 %
<i>P</i>	75,41 %	20,60 %	3,5 %	0,45 %
<i>V</i>	23,79 %	33,61 %	28,12 %	11,80 %
<i>D</i>	34,37 %	45,49 %	14,61 %	4,72 %

TABULKA 2: Procentní rozdělení slov daného slovního druhu podle délky (měřeno počtem slabik) [údaje převzaty z Bartoň et al. 2009: 112]

Tuto skutečnost dokládá srovnání relativní četnosti slovních druhů v klauzulích různé slabičné délky, nejprve v nerýmovaném verši (GRAF 1), poté ve verši rýmovaném (GRAF 2).



GRAF 1: Četnost slovních druhů v *n*-slabičných klauzulích nerýmovaného verše (Jaroslav Vrchlický: *Mýty 1*)

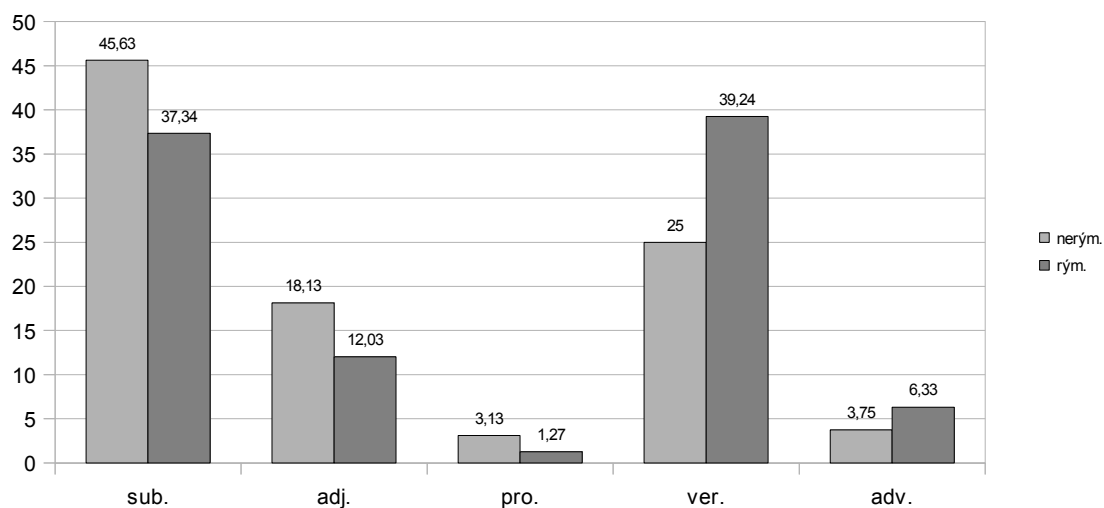


GRAF 2: Četnost slovních druhů v *n*-slabičných klauzulích rýmovaného verše (Jan Neruda: *Knihy veršů*)

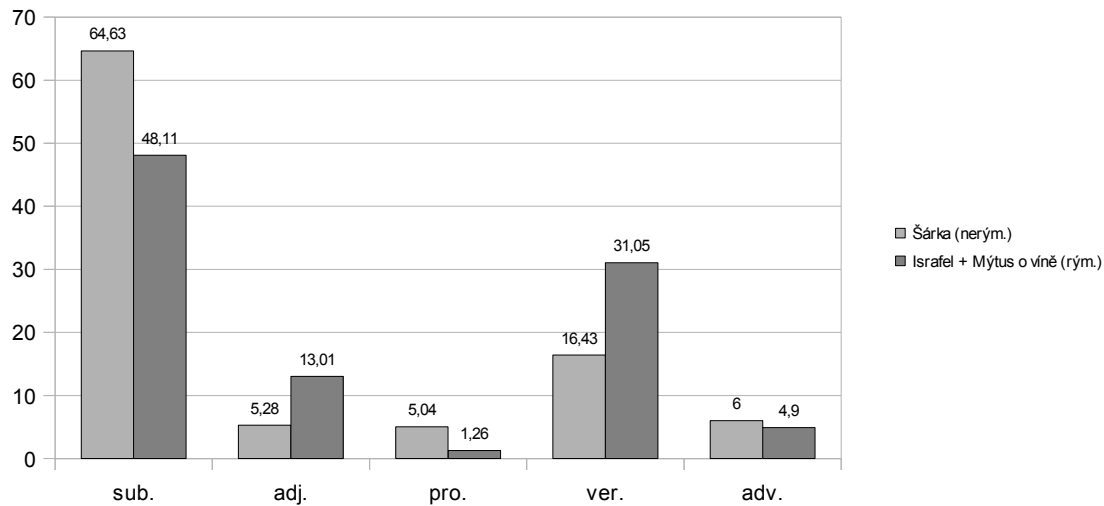
GRAF 1 ukazuje, že ve Vrchlického nerýmovaném verši se v trojslabičných klauzulích adjektivum objevuje téměř čtyřikrát častěji než v klauzulích dvouslabičných, přičemž tento nárůst se děje na úkor všech ostatních slovních druhů. V Nerudově rýmovaném verši (GRAF 2) s narůstajícím rozsahem klauzule klesá četnost substantiv a adverbii a naopak stoupá četnost sloves.

Rovněž přítomnost rýmu (tedy požadavek opakování hlásek na konci rytmické

jednotky) ovlivňuje výběr slovních druhů v klauzuli.<sup>55</sup> Toto působení a jeho směr dokládá srovnání rýmovaného a nerýmované verše (GRAF 3 a GRAF 4):



GRAF 3: Četnost slovních druhů v rýmovaných a nerýmovaných verších s dvouslabičnou klauzulí (Jan Neruda: *Knihy veršů*)



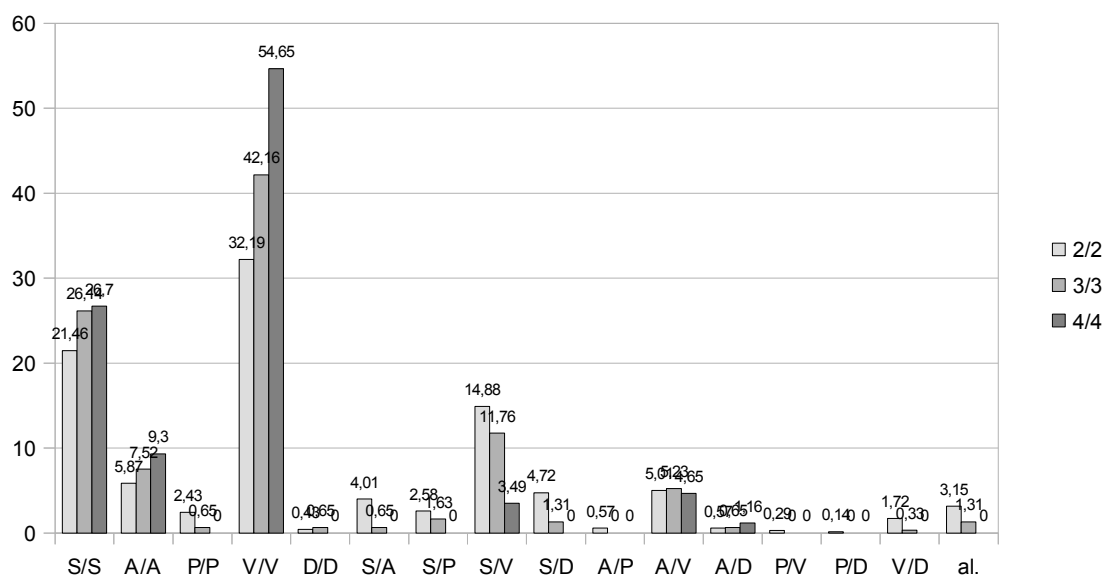
GRAF 4: Četnost slovních druhů v rýmovaných a nerýmovaných verších s dvouslabičnou klauzulí (Jaroslav Vrchlický: *Mýty 1*)

V obou příkladech dochází k výraznému poklesu četnosti substantiv a zájmen a naopak nárůstu četnosti sloves, který se zdá být univerzálním důsledkem

<sup>55</sup> Srov. Shaw 1993.

přítomnosti rýmu. V opačném směru se pohybuje četnost adjektiv a adverbíí. Tento jev je naopak záležitostí individuální rýmové techniky.

V rýmovaném verši můžeme vedle prosté četnosti slovních druhů v klauzuli sledovat i jejich kombinace v rýmu. GRAF 5 ukazuje srovnání stejnoslabičných kombinací 2/2, 3/3, 4/4 v Nerudových *Knihách veršů* z tohoto hlediska.



GRAF 5: Četnost kombinací slovních druhů v *n*-slabičných rýmech (Jan Neruda: *Knihy veršů*)

Srovnání ukazuje, že u Nerudy s rostoucí délkou klauzule roste i četnost čistě substantivních, adjektivních a slovesných rýmů a klesá četnost rýmů kombinujících různé slovní druhy.

### 1.3.2.2.2 Gramatický kontrast v rýmu

Rozdělení rýmů do dvou skupin podle toho, zda rýmová slova náležejí ke stejnému slovnímu druhu, nebo k různým slovním druhům, otevírá problematiku *gramatického kontrastu v rýmu*. Tímto termínem označujeme míru (ne)shody v gramatických významech, jejichž nositeli jsou rýmová slova.

Východiskem pro stanovení míry gramatického kontrastu je slovnědruhovú příslušnost rýmových slov. Každý slovní druh disponuje sadou gramatických

významů, kterou mohou rýmová slova vyjadřovat. V první řadě jsou to významy morfologické. U (a) substantiv se jedná o kategorie pádu, čísla, rodu a v případě maskulin životnosti, u (b) adjektiv o kategorie pádu, čísla, rodu a v případě kvalitativních adjektiv stupně, (c) u zájmen o kategorie rodu (zájmena rodová), osoby (zájmena osobní), pádu, čísla a v mužských tvarech životnosti, u (d) sloves o kategorie osoby, čísla, času, způsobu, (slovesného) rodu a v tvarech participií a transgresivů o jmenný rod. (e) Adverbia jakožto jediný neohebný slovní druh uplatňující se významněji v rýmu mohou gramatický kontrast vyjadřovat pouze v omezené míře: adverbia odvozená od kvalitativních adjektiv mohou kontrastovat v kategorii stupně.

Na základě morfologických kategorií můžeme rozlišit tři stupně gramatického kontrastu v rýmu:<sup>56</sup>

(1) *Nejnižší stupeň gramatického kontrastu*. Rýmová slova náležejí ke stejnému slovnímu druhu a je mezi nimi shoda ve všech morfologických kategoriích:

(a) Hromu rachotem a vichru IETEM [lok. sg., m. in.]  
vozy Husitů se valí svĚTEM, [lok. sg., m. in.]  
[Svatopluk Čech: *Básně* (Praha: F. A. Urbánek), 1874, s. 172]

(b) Hrady strmí vyličENÉ, [nom. pl., m. in.]  
slzí háje posněžENÉ [nom. pl., m. in.]  
[Vojtěch Nejedlý: *Básně 1* (Praha: J. H. Pospíšil), 1833, s. 75]

(c) Nemělo tak moci k němu, [3. dat., sg.]  
chtělo notně vybrat jemu. [3. dat., sg.]  
[Šebestián Hněvkovský: *Básně drobné* (Praha: J. Fetterlová), 1820, s. 102]

(d) Až to všecko řádně dOVEDU, [1. sg., ind. prez. akt.]  
tak tě divčinko tam pOVEDU. [1. sg., ind. prez. akt.]  
[Václav Hanka: *Dvanáctero písni 1* (Praha: Císařsko-královská normální impresí), 1815, s. 6]

(e) Hle Husejn! – jak to uchu zvoní slADCE [pozitiv]  
jak vlnka, jež přes proutek žblunká hlADCE – [pozitiv]  
[Vítězslav Hálek: *Mejrima a Husejn* (Praha: J. Pospíšil), 1852, s. 51]

<sup>56</sup> Obdobně přistupuje ke gramatickému kontrastu v rýmu Dean S. Worth ve studiích o Puškinovu rýmu (Worth 1979, 1980).



(2) *Střední stupeň gramatického kontrastu*. Rýmová slova náležejí ke stejnému slovnímu druhu (jsou potenciálně nositeli stejného souboru morfologických kategorií), vyjadřují však v různé míře gramatický kontrast (v některé z morfologických kategorií se liší):

(a) Zaplešej dnes – slastném v opojENÍ [lok. sg., n.]  
 slunko vzchází – vstaň ze svého snĚNÍ: [gen. sg. n.]  
 [Václav Antonín Crha: *Kusy mého srdce* (Brno: V. A. Crha), 1875, s. 1]

(b) O tenkrát přijdou hodiny ty spASNÉ [nom. pl. f.]  
 a žádaného rána světlo jASNĚ [nom. sg. n.]  
 [Siegfried Kapper: *České listy* (Praha: Calveské kněhkupectví), 1846, s. 28]

(c) Nežádám více lásky pro sEBE, [1. ak. sg.]  
 však pomstu, pomstu žádám od tEBE! [2. gen. sg.]  
 [Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 109]

(d) Již si bělorounné ovce skÁČÍ [1. pl., ind. prez. ak.]  
 orač s křivým pluhem v pole krÁČÍ [1. sg., ind. prez. ak.]  
 [Antonín Jaroslav Puchmajer: *Sebrání básní a zpěvů* 1 (Praha: vl. nákladem), 1795, s. 77]

Druhý stupeň gramatického kontrastu se pouze okrajově uplatní v rýmu adverbii, která mohou vyjádřit jen kontrast stupně:

(e) Dav andělů se rozstoupil. Noc klESLA  
 jak hnědý plášť kol beder země. TIŠE [pozitiv]  
 vzpjal křídla Israfel, jak zlatá vESLA,  
 a mezi hvězdy letěl výš a vÝŠE [komparativ]  
 [Jaroslav Vrchlický: *Mýty* 2 (Praha: J. Otto), 1879, s. 13]

(3) *Nejvyšší stupeň gramatického kontrastu*. Rýmová slova náležejí k různým slovním druhům, jsou nositeli různých souborů morfologických významů a míra gramatické shody je vždy omezená, např.:

Je jako leknín, který v kalu TŮNĚ [substantivum]  
 po záři slunce, po blankytu sTŮNĚ, [verbum]  
 [Antonín Klášterský: *Nové básně* (Praha: J. Otto), 1901, s. 14]

Navržená třístupňová kategorizace poskytuje základní informaci o zacházení s gramatickými kategoriemi v rýmu. Gramatický kontrast v rýmu je však značně komplexní charakteristika a jeho zevrubná analýza by vyžadovala zohlednění dalších kritérií (např. syntaktických) a jemnější kategorizaci. Její vypracování je jedním z desiderátů teorie rýmu.<sup>57</sup>

Zavedením kategorie gramatického kontrastu se lišíme od tradičního přístupu k problematice gramatičnosti rýmu, který je založen na protikladu lexikálních a gramatických morfů a jejich uplatnění v rýmu. Klasické deskriptivní poetiky (srov. Vlašín 1984: 329–330) rozlišují (a) rým *štěpný*, ve kterém zvuková shoda zasahuje lexikální morf, a (b) rým *koncovkový* (někdy nazývaný též rým *gramatický* či *planý*), ve kterém zvuková shoda zasahuje pouze morfy gramatické.<sup>58</sup>

(a) Křoví vonné pUČÍ,  
brouci třeštic zvUČÍ.  
[Šebestián Hněvkovský: *Básně drobné* (Praha: J. Fetterlová), 1820, s. 8]

(b) Proti nerozumu bojoVALI,  
českým zvukem Čechům zazpíVALI,  
[Vojtěch Nejedlý: *Otokar* (Praha: Arcibiskupská tiskárna, Václav Špinka), 1835, s. 7]

Mezi těmito krajními polohami je celá řada možných kombinací. Detailní klasifikaci rýmů, čítající dvanáct kategorií, na tomto základě vypracovala K. Sgallová (1988).

### 1.3.2.3 Lexikální významy v rýmu

#### 1.3.2.3.1 Významové vztahy mezi rýmovými slovy

Stejně jako jsou v rýmu konfrontovány gramatické významy slov, jsou v něm konfrontovány i významy lexikální.<sup>59</sup> V této oblasti můžeme vyčlenit dva základní druhy vztahů: (1) vztahy paradigmatické, (2) vztahy syntagmatické.

(1) Paradigmatické vztahy se zakládají na široce pojaté významové podobnosti

57 Tak postupuje např. J. Thomas Shaw při zpracování Puškinova, Batjuškovova a Barytinského rýmu. Každému rýmu na základě sedmi morfologicko-syntaktických kritérií přisuzuje určitou hodnotu gramatického kontrastu v rozmezí 100–700 (srov. Shaw 2001a, 2001b, 2001c, 2001d).

58 Z uvedených příkladů je patrný rozdíl mezi naším pojetím gramatického kontrastu a mezi tradičním hodnocením rýmu podle podílu lexikálního a/nebo gramatického morfu na rýmové shodě. Z hlediska gramatického kontrastu náležejí oba příklady do téže kategorie nejnižšího gramatického kontrastu.

59 K typologii významových vztahů mezi slovy srov. Ducháček 1960, 1963, 1967.

rýmových slov a na jejich přináležitosti do stejné významové jednotky vyššího řádu. V rámci paradigmatických vztahů můžeme rozlišit krajní polohy:

(a) rýmová slova jsou *synonyma*:

Tak tichá voda, hluboká a k smrti sMUTNÁ!  
Les kolem tichý, temný jako myrta rMUTNÁ  
[Jan Neruda: *Balady a romance* (Praha: E. Grégr & E. Valečka), 1883, s. 15]

(b) rýmová slova jsou *antonyma*:

paní má ať se mnou žIJE,  
a vrba ať v zemi hnIJE. –  
[Karel Jaromír Erben: *Kytice pověstí národních* (Praha: J. Pospíšil), 1853, s. 110]

Pro realizaci paradigmatických vztahů je podmínkou shodná gramatická báze. Póly synonymie a antonymie pojmenovávají pouze krajní polohy, kterých paradigmatické vztahy v rýmu nabývají, mezi nimi se rozprostírá celá škála obtížně utříditelných možností. Pro poetiku jsou obzvláště zajímavé případy, ve kterých významová nekongruence rýmových slov otevírá prostor pro metaforu nebo přirovnání.<sup>60</sup>

rodičky boží s děťÁTKEM,  
tak jako růže s poupÁTKEM.  
[Karel Jaromír Erben: *Kytice pověstí národních* (Praha: J. Pospíšil), 1853, s. 24]

(2) Syntagmatické vztahy se zakládají na vztahu rýmového slova k jeho okolí. Rozlišujeme vztahy založené na (a) syntaktické, nebo (b) významové soumeznosti rýmových slov.

(a) Syntaktická soumeznost je dána syntaktickými vztahy mezi rýmovými slovy, a to jak v rámci větné (i), tak nadvětné syntaxe (ii). Není přitom určující, zda jde o syntaktický vztah faktický, nebo v text ad hoc konstituovaný rýmem.

---

60 Srov. termín Viliama Turčányho „vertikální metafora“ (srov. Turčány 1975: 236–326).

(i) hned každý strom zelenÝ šAT  
jme svátečně se oblÍkAT  
[Vítězslav Hálek: *V přírodě* (Praha: J. Laichter), 1912, s. 141]

(ii) V letě manžel pOstONÁVÁ,  
v podzim manžel dOkONÁVÁ.  
[Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 68]

(b) Významová soumeznost se zakládá na významové blízkosti rýmových slov, jejíž bázi není podobnost, ale sdílený kontext:

Sekera dobrá – někde v kEŘI  
useknem hnáty lité zvĚŘI –  
[Karel Jaromír Erben: *Kytice pověstí národních* (Praha: J. Pospíšil), 1853,  
s. 46]

#### 1.3.2.3.2 Rýmový slovník

Termínem *rýmový slovník* označujeme množinu rýmových slov užitých v jednom díle, nebo v díle jediného autora. Obdobně jako u otázky distribuce slovních druhů ve verši je zřejmé, že přítomnost rýmu působí na organizaci slovníku v klauzuli verše. Např. je známá skutečnost, že některá česká slova nelze v rámci kanonické shody rýmovat (např. slovo „srdce“). Obdobně je známá skutečnost, že v rýmovaném verši se do koncového postavení dostávají některá slova právě jen kvůli rýmu.

Hodnocení rýmového slovníku sestává jednak z kvantitativní analýzy, zjišťující, která slova jsou v rýmu užívána nejčastěji a které rýmové dvojice patří mezi frekventované. Dalšími hledisky pro hodnocení rýmového slovníku jsou např. vztah rýmových slov k tématu básně (centrální × periferní), vztah k básnickému slovníku vůbec, přináležitost rýmových slov k určité významové oblasti apod. (srov. Jirátův rozbor Máchova rýmového slovníku, Jirát 1941).<sup>61</sup>

Do problematiky rýmového slovníku rovněž spadá tradiční sémantická klasifikace rýmů, založená na příslušnosti rýmových slov k určité vrstvě slovní

---

61 K členění slovní zásoby srov. Ondrus – Horecký – Furdík 1980 a v rámci jednotlivých slovních druhů Horecký 1958.

zásoby, např. rýmy s cizími nebo přejatými slovy (tzv. *exotický rým*) (a), rýmy s vlastními jmény (b)<sup>62</sup> apod.

(a) Svůj rozestřete lesk a plajte v chladný říJEN  
svou září karmínův a minií a siEN  
[Otokar Březina: *Tajemné dálky* (Praha: Moderní revue), 1895, s. 19]

(b) Kdejaký ztroskotaný TitanIK  
vylovil z moře tvůj statečný potápěč LYK  
Herculaneum a PompEJE  
jak růži uprostřed sopek tu vidět JE  
[Vítězslav Nezval: *Pantomima* (Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství), 1924, s. 15]

## 1.4 RÝM V OSTATNÍCH VERSIFIKAČNÍCH SYSTÉMECH A VE VOLNÉM VERŠI

### 1.4.1 Rým v sylabickém verši

Od prvních dokladů (13. století) do začátku 19. století je česká versifikace převážně sylabická (výjimkou jsou pokusy o časoměrný verš počínající 16. stoletím). Sylabismus se v české poezii ustaluje zřejmě vlivem latinské tradice a spolu s ním si český verš osvojuje i rým. Pro celé období sylabického verše platí, že rým je až na nepatrné výjimky jeho „stálým znakem (konstantou)“ (Jakobson 1934: 276). Sylabický verš tedy neznal verš nerýmovaný a opozice rýmovaný × nerýmovaný v něm nebyla funkčně využita.

Normy rýmu v sylabickém verši nejsou doposavad uspokojivě prozkoumány. Nejpodrobněji je popsán rým ve staročeském verši,<sup>63</sup> o rýmu doby střední – stejně jako o jejím verši – nevíme téměř nic.

Typologie českého středověkého sylabického verše, vypracovaná Romanem

62 K této problematice srov. studii Zinelabđine Benaissaové „Les rimes onomastiques dans la première déerie de *La Légende des siècles*“ (1988) a studii Otokara Fischera „Kollárův sonet (1929b), dotýkající se problematiky vlastních jmen v Kollárově rýmu.

63 Základním pojednáním je kapitola v Jakobsonově syntetické práci „Verš staročeský“ (1934: 309–312). Staročeským rýmem se dále zabývali Julius Feifalik (1859, 1862a, 1862b), Arnošt Kraus (1892), Jan Gebauer (1876), Antonín Havlík (1896, 1900, 1904, 1905), Josef Hrabák (1941, 1959a), František Svěrák ([1947], 1947), Pavel Pešta (1956). Studium staročeského rýmu se soustředilo především na určení genetických vztahů mezi staročeskými památkami, podstatně méně pozornosti bylo věnováno rekonstrukci rýmových norem.

Jakobsonem (1936), rozlišuje verš (1) *asylabický* (bezrozměrný) a (2) *sylabický* a dále v rámci sylabického verše dvě podoby: (a) *mluvní*<sup>64</sup> a (b) *zpěvní*.

(1) Bezrozměrný (asylabický) verš se vyznačoval kolísáním ve slabičné délce, zpravidla s dominancí jednoho či dvou rozměrů (nejčastěji osmislabičný verš). Jednalo se o verš epiky nižšího stylu (např. *Dalimilova kronika*), geneticky spjatý s mluvním veršem přísloví a pořekadel. Základní jednotkou tohoto verše bylo dvojverší, vyčleněné syntakticky a rýmem (nikoli však graficky). Verše ve dvojverší se zpravidla lišily slabičnou délkou, tzv. princip sylabické disimilace (srov. Hrabák 1959b, Tichá 1969a, 1969b).

Rozměrný verš se vyznačoval stálou slabičnou délkou, respektive jejími předpověditelnými obměnami v rámci strofy. V jeho rámci rozlišujeme verš recitativní a zpěvní. Tyto dva typy se od sebe odlišovaly jednak vnitřní organizací (recitativní verš se vyznačoval výraznějším členěním, ať už na stopy, nebo půlverše), jednak strofickou organizací (zpěvní verše byly zpravidla organizovány do strof o více než dvou verších). Recitativní rozměrný verš měl dva základní různoty: epický (verš exkluzivní legendistické a rytířské epiky, např. *Alexandreida*) a lyrický (verš nezpěvných reflexivních skladeb, např. *Spor duše s tělem*), ke kterým se připojuje typ smíšený lyricko-epický. Epický rozměrný verš je osmislabičný a sdruženě rýmovaný. Lyrický rozměrný verš je veršem reflexivních skladeb se ve srovnání s veršem epickým vyznačuje zvýrazněným členěním na půlverše (střední dierezi) a sdružováním veršů do čtyřverší aabb, vymezených především syntakticky, někdy s přítomností vnitřního rýmu ve třetím verši. Vývoj těchto dvou základních typů recitativního verše spočíval v jejich sblížení, respektive oddalování (srov. Jakobson 1936: 292–301).

Zpěvní verš se od recitativního podstatně lišil: základní znaky recitativního verše (osmislabičnost, sdružený rým, čtyřverší aabb) jsou ve zpěvním verši pouze jednou z možností, vedle toho zpěvní verš disponuje útvary náležejícími pouze jemu: verše o rozsahu 3–12 slabik, strofy kombinující různé slabičné rozměry, strofy o lichém počtu veršů, strofy o více než čtyřech verších, přerývaný rým ad.

Rým ve sylabickém verši nepřihlíží k ani k slovnímu přízvuku, ani k případnému rozlišení silné/slabé, respektive dlouhé/krátké pozice. Typologie sylabického rýmu je založena na rozsahu reduplikantu, rozlišujeme rým *jednoslabičný* (shoda začíná

---

64 V dnešní terminologii bychom tento typ verše označili za recitativní.

pozicí V<sub>1</sub>, respektive K<sub>2</sub>), *dvouslabičný* (shoda začíná pozicí V<sub>2</sub>, respektive K<sub>3</sub>) atd. Zdůrazněme, že na rozdíl od rýmu sylabotónického termíny jednoslabičný atd. označují v sylabickém rýmu *faktický rozsah zvukové shody*, nikoliv závazný rozsah shody minimální.

Podle Jakobsona se ve staročeském verši lišila norma rýmu ve zpěvním a v mluvním (recitativním) verši. Ve zpěvním verši byl normou rým jednoslabičný a dvouslabičný rým byl ve zpěvu považován za artistní výkon převyšující normu (srov. Jakobson 1934: 309–310).

Milý jasný dni, kteraks mi ukvapIL,  
žes tak falešného klevetníka zbudIL!  
Den drží ustavenie sVĚ,  
tu kdež bydlí spolu milých dVĚ.  
Všemohúcí Pane BoŽE,  
račiž jich býti obú strážE!

[Jan Lehár (ed.): *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad), 1990, s. 235)

Ve verši mluvním byl podle Jakobsona naopak normou rým dvouslabičný a jednoslabičný rým byl považován za odchylku od normy. V nejstarší epické škole je tato zásada dodržena i v případě jednoslabičného zakončení verše:

ež ni stříebro, ani zLATO  
bývá draho vložití nA TO?

[Emma Urbánková (ed.): *Klementinské zlomky nejstarších českých legend* (Praha: SPN), 1959, s. 37]

V mladších básnických textech již není tato zásada dodržována tak důsledně. Odchytky od rýmové normy Jakobson spojuje se snahou o prozaizaci epického verše a o syntaktické vymezení dvojverší a gramatický rým (srov. Jakobson 1934: 310–312).

O dalším vývoji rýmu v sylabickém verši jsou naše znalosti značně omezené. Obecně můžeme tvrdit, že ve srovnání s rýmem v sylabotónickém verši je v sylabickém rýmu slaběji předurčen rozsah zvukové shody rytmickými parametry veršové klauzule. Je zřejmá tendence k dvouslabičnému rýmu, zvláště jsou-li rýmová slova dvou- a víceslabičné přízvukové celky, ale ani v takových případech

není jednoslabičný výjimkou. Jednoslabičný rým je pravidlem v případech, kdy alespoň jedno z rýmových slov je (přízvučné) monosylabon:

Ví-li, ach ví-li z vás **KDO**,  
kde jest se mi **poDĚL**  
(ach kyž mi poví ně**KDO**,  
ač by jistě **věDĚL**), /  
jenž jest nedavno v hr**OBĚ**  
ležel usmr**CENÝ**?  
Zdaliž jest zas sám s**OBĚ**  
dal život stra**CENÝ**?

[Milan Kopecký: *Zdoroslaviček Felixe Kadlinského* (Brno: UJEP), 1971, s. 41]

Obecně lze říci, že v sylabickém versifikačním systému není normován slabičný rozsah přízvukových celků v klauzuli verše, a tudíž ani v rýmu. V sylabickém rýmu jsou proto zcela běžné kombinace lichoslabičných a sudoslabičných celků, které bychom v sylabotónickém verši hodnotili jako anizometrické:

Žádný mne venku nem**EJLÍ**,  
povíku též neč**INÍ**,  
aniž se kdo ke mně ch**EJLÍ**,  
jenž mi škoditi m**ÍNÍ**.

[Václav Thám (ed.): *Básně v řeči vázané* (Praha: Rosenmüller), 1785, s. 111]

#### 1.4.2 Rým v časoměrném verši

Řada antických rozměrů byla v češtině napodobována rýmovaným veršem, který nebyl vlastní antickým vzorům. Jedná se o nevelký počet básní pozdně středověkých, vycházejících z latinských vzorů, a o rovněž nerozsáhlou produkci humanistickou a barokní.<sup>65</sup> Obnovená časomíra v 19. století se z důvodu programového vymezení proti sylabotónismu rýmu zřekla. Vzhledem k okrajovému postavení daného jevu, malé velikosti korpusu, jeho versifikační různorodosti a nejednoznačnosti a také značné rozkolísanosti a libovolnosti pravidel pro skládání časoměrných veršů, je otázkou, zda rým v časomíře vůbec vyčleňovat jako samostatný typ. V tomto oddílu se pokusíme naznačit rozsah dané problematiky na

<sup>65</sup> Antonín Škarka hodnotí o rým v časoměrných překladech Jana Amose Komenského především jako ústupek domácí sylabické tradici: „Příklonem k rýmu porušil Komenský kánon klasického básnictví, učinil ústupek nejen středověkému latinskému básnictví církevnímu, ale hlavně běžné domácí tradici, která se v českých skladbách a písních, lidových i umělých, vyhýbala veršům nerýmovaným“ (1983: 135).



příkladech ze 14.–17. století. Pro zevrubnou analýzu tohoto pole se nám nedostává přípravných studií, především pokud jde o básnictví 17.–18. století.

Při zkoumání rýmu v antických rozměrech je třeba rozlišovat mezi jejich sylabickou/sylabotónickou adaptací/imitací a vlastní časomírou. Hranice mezi oběma typy není vždy zřetelná a existují i přechodné a smíšené formy. První pokusy o nápodobu časoměrného metra v češtině jsou hexametry staročeských veršovaných kalendářů, tzv. cisiojánů. Nejstarší český cisioján z konce 14. století, tak řečená *Oktáva*, obsahuje 22 veršů, prozodicky sporných (Král je interpretuje jako sylabické [1923: 541–547], Nováková jako časoměrné se středolatinými licencemi [1967: 36–39; zde i odkazy na další literaturu]). Julie Nováková rovněž jako první upozornila na leoninské rýmy *Oktávy* (do té doby byla považována za nerýmovanou). Jde o jednoslabičné asonance, které nejsou uplatněny průběžně, ale jen v některých verších:

Marce lútého hrózY, sluh<o> věrNÝ Gregorí, zbav NY.  
Gertrut. Opat BenE. Anjel s Marijů činí viecĚ.  
Květ zemi, pláči nebU, květ ten daje slávu TibercŮ.  
Slavný kněz, náš otec Vojtěch. Mark velí kříž nésti.  
[cit. podle Nováková 1967: 28]

Leoninské rýmy byly již dříve identifikovány v mladším cisiojšanu zvaném *Ochtáb* (1320–1340):

Do Prahy Vaňka nESŮ, volajíce Řehoře z IESU.  
Gedrutě šel Ben orAT, a Maří šel daru dávAT.  
[cit. podle Vidmanová 2004: 33]

Rým ve staročeských hexametrech je odvozený z latinských vzorů a je v podstatě sylabický. Převažují vnitřní jednoslabičné rýmy a asonance.<sup>66</sup> Ve 14. století došlo k rozkladu staročeského leoninského hexametru ve dva sdruženě rýmované oktосylaby s dvouslabičnými rýmy (srov. Vidmanová 2004).

Nápodoba antických meter a strof proniká do českého písemnictví ve větším měřítku s humanismem. Průkopníkem v tomto směru byl Mikuláš Konáč z Hodiškova, autor řady sapphických strof (srov. Jireček 1861: III, Král 1923: 17–18).

<sup>66</sup> Rýmovou technikou v těchto památkách se zabývala Julie Nováková (1966: 198–199, 1971) a Anežka Vidmanová (2004).

Uvádíme příklad dvou rýmovaných sapfických strof s rýmovým schématem aabb a s (a) vnitřním rýmem ve třetím verši a (b) s vnitřním rýmem mezi prvním a druhým veršem a zároveň ve třetím verši.<sup>67</sup>

(a) Nevinný člověk svědomí celÉHO  
nepotřebuje Šípu nižádnÉHO  
mouřeninskÉHO neb jedovatÉHO  
toulu škodnÉHO

[Mikuláš Konáč z Hodiškova: *Kniha o hořekování a nařikání Spravedlnosti...*  
(Praha: J. Kosořský), 1547, s. 6]

(b) Že již zhynÚTI máme milý BOŽE/  
A uvadnÚTI bez vody tak skuOŘE.  
Mohlo to bÝTI / jinak předse vzÍTI/  
té bijdy ujÍTI.

[Mikuláš Konáč z Hodiškova: *Kniha o hořekování a nařikání Spravedlnosti...*  
(Praha: J. Kosořský), 1547, s. 90]

U Konáče se rovněž jedná o sylabickou nápodobu sapfické strofy, dodržující pouze slabičný rozsah řádků a nedbající rozložení délek ve verši. Rovněž rým je u Konáče sylabický. Aiolské sylabočasomerné rozměry a strofy (sapfická strofa, alkajská strofa ad.) byly vzhledem k izosylabičnosti veršů náchylné k sylabické reinterpretaci a zároveň k přijetí rýmu, případně v nich mohlo dojít ke kontaminaci obou versifikačních systémů.<sup>68</sup>

První pokusy o zohlednění kvantity v českém verši jsou spjaty se snahami o kultivaci náboženské písně. V kapitole „O syllabách“ ve spisu *Muzika* (1558, 1569) formuloval Jan Blahoslav zásady pro měření délky slabik a jejich rozvržení vzhledem k nápěvu (srov. Blahoslav 1857: 370–373). Spis obsahuje také kapitolu věnovanou rýmu („O rytmech“, *ibid.*: 365–366), ve které je jakožto umělecky hodnotnější vyzdvižen dvouslabičný rým oproti rýmu jednoslabičnému. Specifickou normou, vycházející z kvantitativního zřetele uplatňujícího se v časoměrných verších, je požadavek shody délky vokálů v předposlední slabice verše: „Obláště

67 Příklady pocházejí (a) z předmluvy Konáčova spisu *Kniha o hořekování a nařikání...* (1547) a (b) z překladového dramatu *Judita* (součást uvedeného spisu), napsaného převážně jedenáctislabičným sduženě rýmovaným veršem (podle Josefa Krále jde o sylabickou nápodobou falacejského hendekasylabu, srov. Král 1923: 17–18).

68 Srov. Horálkovo hodnocení vztahu časomíry a sylabismu v 18. století: „Časoměrná poezie podobně jako poezie přízvučná nestála v této době k sylabickému verši v ostrém protikladu. To platí zvláště o metrech lyrických, jako je např. sloha sapfická, alkajská atd., v nichž mají verše předepsaný počet slabik. Blízkost k sylabickým veršům tu zvyšovaly jednak časté rytmické nepřesnosti a licence, jednak rýmy“ (1956: 59).

pak toho šetřiti sluší [...] w těch místech pilnějších, jako w syllabách (penultimis) předposledních na konci kłauzulí, když sau dłauhé, jako wiz příklad G.XV. ‚Kwítíčko prokwítáwá, zelená se tráwa,‘ ta syllaba *tá*, item *trá*: obě sau předposlední, a dłauhé jakž ta nota dłauhá. Protož slušně připadá i hłahoř i wlastnost syllab.“ (ibid: 372–373). Uvedené zásady však nedošly uplatnění v Blahoslavově vlastní tvorbě (srov. Jireček 1861: IV–V).

Autorem prvních dochovaných časoměrných veršů v češtině byl Matouš Benešovský. Jedná se o časoměrný překlad osmi žalmů ve spisu *Grammatica Bohemica. Gramatika česká* (1577, srov. Koupil 2003: 61–71). Žalmy jsou psány nerýmovaným elegickým distichem. I pro mladší časoměrnou produkci zůstalo pravidlem, že asylabické rozměry klasické časomíry (zvláště hexametru a elegického distichonu) byly napodobovány nerýmovaným veršem.<sup>69</sup>

Rýmu užívají v časoměrných žalmových parafrázích Vavřinec Benedikt z Nudožer a Jan Amos Komenský. Nudožerské překlady byly otištěny roku 1606 ve spisech *Aliquot psalmorum Davidicorum paraphrasis rythmometrica.../Žalmy někteří v písni české na způsob veršů latinských vnově uvedeni a vydáni... a Žalmy devadesátý první a stý třetí na způsob latinských veršů vydáni* (oba 1606). Spisy obsahují překlad celkem dvanácti žalmů rozličnými časoměrnými metry a strofami (asklepiadsko-glykonská strofa, trochejský tetrametr, menší asklepiadský verš, menší saphická strofa, alkajská strofa, jambický trimetr, alkajský enneasyllab, jambický dimetr). Všechny básně jsou rýmované. Rým je jak jednoslabičný, tak dvouslabičný, přičemž rozsah zvukové shody není závislý na zvoleném metru.

Králi nejvyšší, Bože nejsvětĚJŠÍ,  
od věkův ty's v své moci nejslavnĚJŠÍ,  
od věkův ty svým voleným poMÁHÁŠ,  
z nauze vyMÁHÁŠ.

Dříve než jest svět, než i grunty zemSKÉ,  
nežli výsost hor, vody nežli mořSKÉ,  
vždycky zůstával's v sobě dostatĚČNÝ,  
jsa v sobě věČNÝ.  
[cit. podle Jireček 1861: 74]

<sup>69</sup> Výjimkou jsou např. sylabické hexametry Františka Václava Hříba a Františka Rajmana z počátku 19. století. Srov. Nováková 1951: 50–59.

V řadě rýmů je rým redukován na asonanci:

Nepravostí nám našich ó nezapomínej již, BOŽE,  
býti rač milostivý, pro nepravost jest nám hOŘE.  
[cit. podle Jireček 1861: 71]

jenž svatté při bocích svých cherubíny mÁš,  
svau tváří velebnou svítiti rač na nÁs.  
[cit. podle Jireček 1861: 72]

Ve srovnání se sylabickým rýmem se rým Nudožerského překladů vyznačuje vysokou mírou kvantitativní shody v rýmujících se vokálech. Tato shoda je téměř absolutní v předposledním vokálu dvouslabičného rýmu, v jednoslabičném rýmu se ojediněle rýmují kvantitativně neshodné vokály. Tento rys je patrně důsledkem časoměrného versifikačního systému (srov. Jireček 1861: VI–XIX, Král 1923: 32–38).

Komenského básnické dílo vedle řady ukázek v prozaických spisech zahrnuje jednak časoměrný překlad *Moudrého Catona Mravná poučování a Přídavek distichů*,<sup>70</sup> jednak časoměrný překlad žalmů.<sup>71</sup> Překlad Katonových dvojverší je psán nerýmovaným hexametrem, žalmové parafráze jsou psány různými metry a strofami (elegickým distichem, faléckým veršem, hexametrem, jambickým trimetrem, jambickým tetrametrem a sapfickou strofou). Početně převažující elegická disticha a hexametry jsou bez rýmu, ostatní rozměry jsou rýmované.<sup>72</sup> Rým je stejně jako u Nudožerského jednoslabičný i dvouslabičný (často jde o dvouslabičnou asonanci) a také zde platí závaznost kvantitativní shody v předposledním vokálu dvouslabičného rýmu a naopak její nezávaznost v jednoslabičném rýmu.

Ó soudce můj spravedliVÝ,  
vyvedls při mou a soud praVÝ:  
radost, radost v samém tOBĚ  
pokládám srdce sOBĚ.

Zahřměv na pýchu nárOdŮ  
omráčils jich vzteklou rOtU,

70 Komenského vydání z roku 1662 (Amsterdam) se nedochovalo. V roce 1670 překlad vydal V. J. Rosa. Srov. Komenský 1983: 175–197.

71 Komenského *Žalmy* se dochovaly v jediném, neúplném výtisku. Srov. Komenský 1983: 274–279.

72 V sapfické strofě Komenský na rozdíl od Nudožerského rýmuje pouze první dva verše.

již síly své pověst ztrAtIL  
nepřítel, neb ho Bůh shlAdIL.  
[Jan Amos Komenský: *Dílo Jana Amose Komenského 4 = Johannis Amos  
Comenii Opera omnia 4* (Praha: Academia), 1983, s. 223]

Užití rýmu v časoměrných básních chápeme jako důsledek působení návyků ze sylabického verše a tato genetická vazba podstatně formovala i vlastní podobu rýmu, jehož základní parametry lze odvodit z rýmu sylabického. Jediný rozdíl, který jsme zaznamenali, se týká dvouslabičného rýmu, ve kterém je v časoměrném verši působením metra normována kvantita v předposlední slabice. V jednoslabičném rýmu a v poslední slabice dvouslabičného rýmu může v důsledku metrické obojetnosti poslední slabiky docházet ke kvantitativní neshodě.

### **1.4.3 Rým ve volném verši**

Volný verš byl v první fázi svého užití (devadesátá léta 19. století až desátá léta 20. století) programově nerýmovaný, rým se uplatnil až v dalších fázích jeho vývoje (srov. Červenka 2001). Pokud jde o zvukovou rovinu, rým ve volném verši od počátku zachovává normy sylabotónického rýmu a případné odchylky jsou hodnoceny na pozadí těchto norem (srov. Červenka 2002).

Podstatnou změnou ve volném verši byl častý výskyt rýmu v kontextu nerýmovaných veršů a v pravidelných intervalech. Tím je podstatně oslabena delimitační a rytmičká funkce rýmu a naopak zdůrazněna jeho funkce sémantická (srov. Štochl 2004):

Na tomto mostě s kamennými chodci  
smrti se nedočkáš.  
Lucerny planou,  
zkamenělé svÍČKY  
modlí se tiše za dušIČKY,  
a ty sám duši svou jsi vlnám zanechAL,  
až pod leknínem v dáli opadnou,  
opadne s nimi bezděčný tvůj žAL,  
tak zvolna, jako lásky polibek,  
tak jako hlas, jenž zpívá.  
[Vítězslav Nezval: *Most* (Brno: S. Kočí), 1922, s. 14]

## 2 STROFIKA

V básni jsou verše buď prostě přiřazovány k sobě, nebo organizovány do rozsáhlejších celků, *strof*. V prvním případě označujeme báseň za *nestrofičnou* (stichickou, z řec. *kata stichon*) (a), v druhém případě za *strofičnou* (z řec. *strofé*, původně obrat sboru při zpěvu) (b).

(a) Zpívej o zhoubném, ó bohyně, hněvu Achylle  
Pelejevic, an natropil bíd na tisíce Achejským;  
přemnoho nazprovodiv i duši s světa, k Orku je zaslal,  
hrdin znamenitých, jichž podal mrtviny v kořist  
ptactvu vůkol a psům: tak Zevsova stala se vůle:  
od té chvíle, co ztropili svár a se svadili nejprv  
Atřejevic slavný, král vojsk, a Pelevic božský.  
[Homér: *Ilias*, přel. A. J. Puchmajer, in Antonín Jaroslav Puchmajer: *Fialky*  
(Praha: V. Nejedlý), 1833, s. 128]

(b) Život můj jest jaro tkvoucí,  
volný, tichý, blažený;  
ani citem velmi vroucí,  
ani tupě studený;  
ne to bývá, které chřestí,  
ale mírné, pravé štěstí.

Mramory a pyšné kovy  
buďte panské libostky;  
prostočisté moje krovy  
osednuly milostky.  
zlatostropé pánům kryty  
dají rovně – krátké byty.  
[Josef Jungamann: *Sebrané drobné spisy veršem i prosou* (Praha: I. L. Kober),  
1873, s. 9]

Verše, respektive strofy se v básni mohou na strukturní úrovni libovolněkrát opakovat. Tím se liší od tzv. *pevných forem*. Tak označujeme některé ustálené formy s pevně daným počtem veršů i jejich uspořádáním (např. sonet, ritornel, balada apod.).<sup>73</sup>

Vztah opozice strofičkový × nestrofičkový k ostatním parametrům verše (např.

---

<sup>73</sup> Pevným formám se zde nevěnujeme, přestože bezprostředně souvisí s oblastí strofiky. Výklad nejfrekventovanějších pevných forem vycházející z obdobných teoretických pozic jako naše práce podal Jean-Michel Gouvard (1999). Podrobnou analýzu forem evropského sonetu vypracoval Jean-Louis Aroui (2009b).

metrum, rým) a k ostatním kategoriím literární komunikace (např. literární druh, žánr) je historicky a kulturně proměnlivý, třebaže lze na nejobecnější úrovni zaznamenat určité tendence: strofický verš je spíše rýmovaný, nestrofický nerýmovaný; epika je spíše nestrofická, lyrika strofická apod.

## 2.1 NESTROFICKÝ VERŠ

Nestrofické básně jsou zpravidla monometrické (typickými nestrofickými metry jsou např. časoměrný daktylský hexametr, časoměrný jambický trimetr, časoměrný trochejský tetrametr a sylabotónický blankvers). Absence strofického členění nevyklučuje členění na *odstavce*. Odstavce na rozdíl od strof nejsou navzájem ekvivalentní a vzájemně nekorrespondují rozsahem ani vnitřní organizací.<sup>74</sup>

Je-li v nestrofickém verši užito rýmu, jedná se o rým nepravidelný, nedodržující žádné pravidelné rozvržení rýmů:<sup>75</sup>

A na větvích se sněhy hvězdné zavěsily,	A
snad oblakům by – kolébce své – blíže byly!	A
Tak tuho mrzne, vzduch že pružný, plynný,	B
se svažtil v drobné, leskné křišťály,	c
jež v lehkém letu táhlou píseň zvoní;	D
tak tuho mrzne, krok že spěšný zlíni,	B
a hlava dřímajíc se k prsoum kloní	D
a sstydla krev se spánkem ošálí:	c
Však den má černé, noc pak stíny jasné	E
a jako léto luznou květnici,	f
má zase zima teplou světnici	f
a uzouké v ní žití milokrásné. – –	E

[Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 31–32]

<sup>74</sup> Srov. Gardes-Tamine 1988.

<sup>75</sup> V této ukázce ve shodě s územ označujeme malými písmeny latinské abecedy rýmující se mužské verše, velkými písmeny rýmující se verše ženské. V následujících oddílech od tohoto rozlišení abstrahujeme a rýmová schémata zapisujeme pouze malými písmeny.

## 2.2 STROFICKÝ VERŠ

Ve strofickém textu jsou verše spojeny do jednotek vyššího řádu. Tyto jednotky mají určitou stavbu, strukturu, která se opakuje v každé strofě básně. Abychom mohli hovořit o strofě, strofické básni musí se daný útvar v nezměněné podobě zopakovat alespoň dvakrát.<sup>76</sup>

Prostředky stavby strofy lze rozdělit do tří kategorií: (1) počet veršů a jejich metrická struktura, (2) rozvržení rýmů, (3) slovní opakování (refrén apod.). Jednotlivé versifikace se liší v tom, které z prostředků využívá. Obligatoří je pouze první kategorie, druhé dvě jsou fakultativní, byť v sylabickém a sylabotónickém verši je strofa pevně spojena s rýmem. Refrén a jiné druhy slovního opakování jsou součástí stavby strofy především tam, kde je poezie v kontaktu s hudbou (trubadúrská poezie, lidová píseň apod.) nebo k tomuto vztahu poukazuje.

Na tomto základě můžeme strofy užívané v českém verši rozdělit do dvou základních skupin: (1) strofy časoměrné, (2) strofy sylab(otón)ické. Časomíra, neznající rým, vymezuje strofu počtem veršů a jejich metrickou stavbou, kdežto sylab(otón)ické strofy jsou vystavěny především na rýmu. Obě skupiny se liší i co do rozsahu a uplatnění: časoměrné strofy tvoří nevelkou a uzavřenou množinu, pevně spjatou s antickou kulturou, a tudíž omezenou na určitá období a kulturní okruhy (humanismus, klasicismus),<sup>77</sup> kdežto sylab(otón)ické strofy tvoří otevřenou množinu čerpající z mnoha zdrojů a tradic a uplatňující se od počátku českého písemnictví po současnost.

Strofická organizace se rovněž uplatnila ve volném verši. Strofa se zde vyznačuje absencí metrického uspořádání a zpravidla asylabičností veršů. Z prostředků vymezení strofy se zde uplatňuje pouze počet veršů a (omezeně) rozvržení rýmů.<sup>78</sup>

---

76 V praxi však tuto podmínku často porušujeme. Jedná se jednak o „monostrofické“ básně tvořené pouze jedinou (zpravidla tradiční) strofou, jednak o básně ve, kterých se strofa opakuje s jistými obměnami, např. rýmového schématu, rozvržení meter ve strofě, a dokonce počtu veršů. Určit míru/rozsah obměn, od které/kterého budeme báseň považovat za nestrofickou, patrně nelze obecně, ale pouze v rámci určité poetiky. V moderní poezii můžeme konstatovat rostoucí variabilitu parametrů strofy uvnitř básně. Podrobnou analýzu tohoto jevu podal Jean-Michel Gouvard ve studii „Éléments pour une grammaire de la poésie moderne“ (2002). Srov. rozbor Sládkovy strofiky z tohoto hlediska u Josefa Hrabáka (1959f) a analýzu Nezvalovu pojmu „elastická sloka“ u Pavola Winczera (2000).

77 Pokusy o původní časoměrné strofy se v českém básnictví omezují na nerozsáhlý časový úsek přelomu desátých a dvacátých let 19. století (impulsem zde byl programový spis *Počátkové českého básnictví, obzvláště prozódie* z roku 1818). Srov. Sgallová 2011.

78 Srov. Brezina 1972, Červenka 2001.



## 2.2.1 Časoměrné strofy<sup>79</sup>

Časoměrná metrika rozlišuje básně (1) *stichické* (*poiemata kata stichon*), (2) *systematické* či *strofické* (*poiemata kata system, systematika*) a (3) *smíšené* (*poiemata mixta*, kombinující předchozí dva typy). Termín *system* označuje zřetelně vydělenou rytmickou skupinu o rozsahu větším než jeden verš. Skládal-li se systém z týchž meter nebo kól, bylo pravidlem, že poslední verš/kólon systému se odlišoval od předposledního verše/kóla (např. v anapestických systémech byl poslední dimetr vždy akatalektický). Pokud se systém zopakoval v nezměněné podobě alespoň dvakrát, nazýval se *strofa*.<sup>80</sup>

Časoměrné strofy můžeme rozdělit do dvou asymetrických skupin: (1) sylabočasoměrné strofy,<sup>81</sup> (2) strofy „ryzí časomíry“.<sup>82</sup>

### 2.2.1.1 Sylabočasoměrné strofy (*aiolská mélická strofika*)

Jedná se o skupinu lyrických strof užívaných v 7.–6. století př. Kr. básníky píšícími aiolským dialektem (Sapfo, Alkaios), posléze doplněn dalšími řeckými básníky a Horatiem a Catullem přenesených do latinské poezie. Strofy, nesoucí jména svých „objevitelů“, jsou nejčastěji čtyřveršové a zpravidla spojují sylabočasoměrné verše různého rozměru.<sup>83</sup>

Základní sylabočasoměrná rozměry byly:

---

79 Podrobněji o časoměrných strofách Král 1915, Novotný 1955, Okál 1990, Gasparov 2012, Kuťáková 2012.

80 Srov. Král 1915: 228–244.

81 „Sylabická časomíra“ je kombinací sylabického a časoměrného principu. Vyznačuje se jak zachováním izosylabismu (verše se mezi sebou shodují počtem slabik), tak pravidelným rozvržením dlouhých a krátkých slabik ve verši. Srov. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 21–22.

82 „Ryzí časomíra“ se od „sylabické časomíry“ liší tím, že se v ní místo principu izosylabismu uplatňuje princip izochronie. Společným rysem obou systémů je pravidelné rozložení dlouhých a krátkých slabik ve verši. Základní kategorií pro popis „ryzí časomíry“ je základní délka, mora, odpovídající trvání krátké slabiky (značena symbolem U). Trvání dlouhé slabiky (značena symbolem –) odpovídá dvěma morám. V ryzí časomíře jsou přípustné substituce dvou krátkých slabik za jednu dlouhou slabiku (a vice versa), které neporušují princip izochronie (v obou případech se jedná o dvě mory), ale zákonitě porušují princip izosylabismu (2 slabiky × 1 slabika). Srov. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 22.

83 Srov. „Logaedické strofy lyriků aiolských a jejich následovníků jsou vesměs velmi prosté. Často se v nich opakuje tatáž řada a na označení konce strofy přidává se poněkud odchylné kolon koncové (epodikon)“ (Král 1915: 112).

glykonej:  $\underline{U}\underline{U}-UU-U\underline{U}$   
 ferekratej:  $\underline{U}\underline{U}-UU-U$   
 falécký hendekasylab:  $\underline{U}\underline{U}-UU-U-U-U$   
 alkajský hendekasylab:  $\underline{U}-U-U\#-UU-U\underline{U}$   
 alkajský dekasylab:  $-UU-UU-U-U$   
 alkajský enneasylab:  $--U---U-U$   
 menší asklepiadský verš:  $\underline{U}\underline{U}-UU-\#-UU-U\underline{U}$   
 větší asklepiadský verš:  $\underline{U}\underline{U}-UU--UU--UU-U\underline{U}$   
 sapfický hendekasylab:  $-U-U-\#UU-U-U$   
 větší sapfický verš:  $-U---\#UU-\#-UU-U-U$   
 adonský verš:  $-UU-U$ .<sup>84</sup>

### 2.2.1.1.1 Sapfické strofy

Sapfická strofa měla dvě podoby: (1) menší a (2) větší.

(1) Menší sapfická strofa (nebo jen „sapfická strofa“, bez dalšího určení) je čtyřverší složené ze tří sapfických hendekasylabů (jedenáctislabičných veršů) s mužskou cézuroou a pětislabičného adonského verše jakožto verše epodického.

V českém básnictví patřila menší sapfická strofa k nejužívanějším časoměrným rozměrům.

$-U-U-\#UU-U-U$   
 $-U-U-\#UU-U-U$   
 $-U-U-\#UU-U-U$   
 $-UU-U$

Ejhle! zastřel Pán veleslavně vážný  
 $-U---\#UU-U--$   
 oblohy blankyt tmavomodře vytkal,  
 $-U---\#UU-U-U$   
 hvězd zlatem stkvoucí nebo vás kryjící,  
 $-U---\#UU-U--$   
 veškeromocný.  
 $-UU--$

[Jan Kocián: *Čechoslav* 2, 1921, č. 72, s. 281]

(2) Větší sapfická strofa je dvojverší skládající se z ferekrateje a z většího sapfického verše.

Tato strofa byla v české poezii podstatně méně frekventovaná.

<sup>84</sup> Dvojice metricky volných slabik na začátku glykoneje, ferekrateje, faléckého hendekasylabu a asklepiadských veršů ( $\underline{U}\underline{U}$ ) se nazývá aiolská báze.

Lidia rekni, všech ťa  
 pres Bohov žádám, prečo skrz tvú pokazit' sa náhlíš  
 [Ján Hollý: *Rozličné básně hrdinské, elegiacké a lyrické...* (Trnava:  
 J. Palkovič), 1824, s. 79]

### 2.2.1.1.2 Alkajská strofa

Alkajská strofa je čtyřverší složené ze dvou alkajských hendekasylabů (jedenáctislabičného verše) s ženskou cézuroou, alkajského enneasylabu (devítislabičného verše) a alkajského dekasylabu (desetislabičného verše).

V českém písemnictví je obliba alkajské strofy spojena s pokusem o restituci časomíry na přelomu desátých a dvacátých let 19. století.

$\underline{U} - U - \underline{U} \# - UU - UU$   
 $\underline{U} - U - \underline{U} \# - UU - UU$   
 $- - U - - - U - \underline{U}$   
 $- UU - UU - U - \underline{U}$

Komuž nebeská věrněji slíbila  
 $U - U - - (\#) - UU - UU$   
 v kolíbce Moudrost ochranu laskavou,  
 $U - U - - (\#) - UU - U -$   
 a svou stužíc mu srdce číší  
 $- - U - - - U - -$   
 do svatyní směle jíti dává:  
 $- UU - UU - U - -$

[František Palacký: *Básně* (Praha: Bursík & Kohout), 1898, s. 41]

### 2.2.1.1.3 Asklepiadské strofy

Ze skupiny asklepiadských strof byly v českém básnictví nejužívanější druhá a třetí.<sup>85</sup>

(1) Druhá asklepiadská strofa je čtyřverší složené ze tří menších asklepiadských veršů a glykoneje:

85 V číslování asklepiadských strof/systémů nepanuje v odborné literatuře shoda.

UU–UU–#–UU–UU  
UU–UU–#–UU–UU  
UU–UU–#–UU–UU  
UU–UU–UU

Čí to jméno slaví v rozložitém poli,  
 ---UU–#–UU–UU  
 kdež bystrý se Dunaj, Pád i Labe pění?

---UU–#–UU–U–  
 Proč dvakrát paterý národový jazyk

---UU–#–UU–UU  
 hymny prozpěvuje k nebi?

---UU–UU

[Josef Jungmann: *Sebrané drobné spisy veršem i prosou* (Praha: I. L. Kober), 1873, s. 141]

(2) Třetí asklepiadská strofa je čtyřverší složené ze dvou menších asklepiadských veršů, ferekrateje a glykoneje:

UU–UU–#–UU–UU  
UU–UU–#–UU–UU  
UU–UU–U  
UU–UU–UU

Šťastnou tehdy, milý příteli náš Tobě

---UU–#–UU–UU

sám Bůh a spanilá Sláva jeho dcera

---UU–#–UU–UU

cestu tvého ke bratrům

---UU--

tam českým učíň odchodu.

---UU–UU

[Jan Kollár: *Básně* (Praha: Československý spisovatel), 1981, s. 190]

Další asklepiadské strofy byly:

(1) *první asklepiadská strofa*, čtyřverší složené ze čtyř menších asklepiadských veršů (rovněž interpretována jako stichické spojení menších asklepiadských veršů);

(2) *čtvrtá asklepiadská strofa*, dvojverší složené z glykoneje a menšího asklepiadského verše (někdy též interpretována jako čtyřveršová strofa složená ze dvou distich):

Z listů té věčité knihy –  
kde přísný zaveden soud nade národy,  
nad jich králi a vůdci,  
(moudrý vládce tyto stránky za nádeji  
[František Ladislav Čelakovský: *Básnické spisy* (Praha: Vyšehrad), 1950, s. 176];

(3) *pátá asklepiadská strofa*, čtyřverší složené ze čtyř větších asklepiadských veršů (rovněž interpretována jako systém větších asklepiadských veršů).

Postavení těchto strof v české poezii bylo okrajové.

### 2.2.1.2 Strofy „ryzí časomíry“ (ionská časoměrná strofika)

Ryzí časomíra se rozvinula v Ionii mezi lety 1000–750 př. Kr. Dominovaly jí dlouhé recitativní a mluvní rozměry užívané především stichicky v epických a dramatických skladbách (srov. oddíl 2). Ionská strofika byla podstatně chudší než aiolská. Opírala se o opakování dvojveršové kombinace dlouhého rozměru s kratším. Nejužívanějšími ionskými strofami byly: (1) elegické distichon, (2) Archilochova strofa (čítající pět podob) a (3) jambická strofa (kombinace jambického trimetru a akateltického dimetru). V českém písemnictví nalezneme četnější doklady pouze pro první dva jmenované typy.

#### 2.2.1.2.1 Elegické distichon

Elegické distichon je dvojverší složené z daktylského hexametru a daktylského pentametru:

– UU– UU– UU– UU– UU– U  
– UU– UU– # – UU– UU–

Ai zde leží zem ta, před okem mým selzy ronícím,

– UU– – – # UU– – – UU– –

Někdy kolébka, nyní národu mého rakev.

– UU– UU– # – UU– UU–

[Jan Kollár: *Slávy dcera* (Pešť: Trattner – Károli), 1832, s. 3]

### 2.2.1.2 Archilochovy strofy

(1) První Archilochova strofa (též Alkmánova strofa) je dvojverší složené z daktylského hexametru a daktylské katalektické tetrapodie.

– UU– UU– UU– UU– UU– U  
– UU– UU– UU– U

Povětrí studené, a bolest čas umenší těžkou.

– – – UU– # UU– UU– – – –

Každé bouří časů vše kazících

– – – UU– UU– –

[Jan Herzog: *Básně* (Praha: J. Fetterlová), 1822, s. 20]

(2) Druhá Archilochova strofa je dvojverší složené z daktylského hexametru a katalektické daktylské tripodie.

– UU– UU– UU– UU– UU– U  
– UU– UUU

Zdaž ti bohem dáno štěstí kdy dojítí pravého,

– UU– # – – – – # UU– UU– U

Příteli, na světě tom?

– UU– UUU

[Jan Herzog: *Básně* (Praha: J. Fetterlová), 1822, s. 52]

Třetí a čtvrtá Archilochova strofa se v českém básnictví neuplatnily.

### 2.2.1.3 Sylabická a přízvučná nápodoba časoměrných strof

Časoměrné strofy (a vůbec rozměry) byly napodobovány jak sylabickým, tak sylabotónickým veršem. V případě sylabického verše byly nejčastěji imitovány aiolské sylabočasoměrné rozměry, zvláště sapfická strofa (srov. oddíl 1.4.2).<sup>86</sup>

V případě sylabotónické nápodoby jsou časoměrná metra převáděna na metra

<sup>86</sup> Julie Nováková hovoří rovněž o „syabickém hexametu“: „je to verš 13–17 slabičný s mezislovním předělem po 6. nebo 7. slabice. Místy jej lze skandovat jako hexametr časoměrný, místy čist jako přízvučný; je však pro něj příznačné (a je po mém mínění poznávacím znamením tohoto útvaru), že co chvíli si v něm ani s pomocí známého schematu nejsme jisti umístěním iktu“ (Nováková 1950: 50). Jako příklad uvádí rýmované hexametry Františka Rajmana v eposech *Máří Majdalena* (1816) a *Josef Ejiptský* (1820).

syllabotónická tak, že dlouhým pozicím odpovídají silné pozice, krátkým slabikám slabé pozice. Přízvučná napodobení ne vždy zachovávají všechny vlastnosti svých vzorů (např. umístění cézur). Jako příklad uvádíme (a) přízvučnou sapfickou strofu, (b) přízvučnou alkajskou strofu a (c) přízvučné elegické distichon.<sup>87</sup>

(a)  
 $S_1W_1S_2W_2S_3V_3W_3S_4W_4S_5W_5$   
 $S_1W_1S_2W_2S_3V_3W_3S_4W_4S_5W_5$   
 $S_1W_1S_2W_2S_3V_3W_3S_4W_4S_5W_5$   
 $S_1V_1W_1S_2W_2$

Stejskal sobě lakomec na zlé časy,  
 klel až hrůza na daně, špatné příjmy,  
 dnem i nocí rozjímal, bdě i spě jest  
 všeho se děsil.

[František Ladislav Hek: *Sebrané spisy* 1 (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění), 1917, s. 69]

(b)  
 $W_0S_1W_1S_2W_2S_3V_3W_3S_4W_4S_5$   
 $W_0S_1W_1S_2W_2S_3V_3W_3S_4W_4S_5$   
 $W_0S_1W_1S_2W_2S_3W_3S_4W_4$   
 $S_1V_1W_1S_2V_2W_2S_3W_3S_4W_4$

Co že si chechtáš pokoutně číhaje? –  
 To jde mi k duhu. – Přejem ti vděčně vždy  
 Těch líků, nám však z lásky odpusť.  
 Tamto, kde oslice fíky mlsá.

[Pavel Josef Šafařík: *Tatranská Múza s lýrou slovanskou* (Levoča: J. Mayer), 1814, s. 71]

(c)  
 $S_1(V_1)W_1S_2(V_2)W_2S_3(V_3)W_3S_4(V_4)W_4S_5V_5W_5S_6(V_1)W_6$   
 $S_1(V_1)W_1S_2(V_2)W_2S_3 \# S_1(V_1)W_1S_2V_2W_2S_3$

Jiný se slaví a ctí, ale nás jako nikdo by neznal.

Feryna odpověděl: Vezmi si paruku dnes  
 [František Ladislav Hek: *Sebrané spisy* 1 (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění), 1917, s. 6]

## 2.2.2 Syllab(otón)ická strofika

Syllab(otón)ická strofa je definována počtem veršů, jejich rozměrem a rýmovým

<sup>87</sup> Podrobněji Král 1938: 89–97.

schématem. První a třetí kategorie jsou navzájem provázány (rýmové schéma je určeno počtem veršů), dohromady je nazýváme *strofické schéma* (např. čtyřverší abab). Rozměr veršů je k druhým dvěma parametrům ve volnějším vztahu: to samé strofické schéma může být realizováno různými rozměry, pouze u některých tradičních forem je se strofickým schématem spjato i určité metrum (např. tercína, ottava rima).

Počet veršů ve strofě se zpravidla pohybuje v intervalu 2 až 14, přičemž horní hranice rozsahu strofy není pevná a není dána formálně, ale spíš kognitivně (čtenář není schopen vnímat podobnost mezi takto rozsáhlými jednotkami).<sup>88</sup> Rým ve strofě plní funkci *integrační* (spojuje verše) a *delimitační* (vymezuje strofu). Pro většinu tradičních strof, kterými se v následujícím přehledu budeme zabývat, platí, že ve strofě se rýmují všechny verše a že strofa je rýmově uzavřená, tj. verše se rýmují jen v rámci strofy. Strofické schéma, jak jsme je definovali výše, je v podstatě schématem *intrastrofických vztahů*.

V některých strofických a pevných formách se rovněž uplatňují rýmové vztahy mezi strofami (*interstrofické vztahy*). Tyto vztahy mohou být dvojí povahy: (a) průběžný rým, (b) různé formy refrénu.<sup>89</sup>

(a) O dušičkách na hřbitově větřík  
vesele si s lidmi zahrÁVÁ  
radostí snad, že to množství lidstva  
pro hřbitov už zase dozrÁVÁ.

Náhlý vánek oči tobě klíží,  
snad to matčín prach tě uspÁVÁ,  
neb co upomínka na hry dětské  
bratrův popel s tebou pohrÁVÁ.  
[Jan Neruda: *Hřbitovní kvítí* (Praha: K. Bellmann), 1858, s. 12]

(b) U potoka  
pějí ptÁCI,  
že prý se nám  
jaro vrACÍ.  
**Tralala...**

<sup>88</sup> Ke kognitivní interpretaci strofiky srov. Grimaud – Baldwin 1993.

<sup>89</sup> Refrénu v české písni a v českém básnictví nebyla doposud věnována téměř žádná pozornost.

Propracovanou typologii refrénu nabízí monografická práce Marie Spyropoulousově Leclancheové *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud* (1998).



V našich srdcích  
láska kvETE,  
že jí rovné  
nenajdETE.

**Tralala...**

[Emanuel Lešehrad: *V dnech šerých* (Praha: E. Weinfurter), 1901, s. 54]

*Poznámka:* Rovinu interstrofických vztahů popisujeme samostatným schématem, obsahujícím symbol {}, kterým vyjadřujeme, že dané zvukové opakování se neomezuje na kontext strofy (srov. Aroui 1995b, [1996], 1997). V případě ukázky (a) je strukturu intrastrofických vztahů (Intra§) zaznamenáme schématem (0a0a), strukturu interstrofických (Inter§) vztahů schématem (0{a}0{a}). Obdobně v ukázce (b): (0a0a0)/(0a0a{a}).

Z hlediska užitých rozměrů rozlišujeme *strofy monometrické*, složené verši jednoho rozměru (katalektika není vzata v potaz), a *strofy polymetrické*, složené z veršů více rozměrů. Obecně dodržovaným pravidlem je, že ve strofě nejsou spojeny verše různých meter, např. trochej s jambem. Pokud jsou ve strofě kombinovány rozměry různé délky, delší zpravidla předchází kratšímu, avšak i opačné případy jsou poměrně časté. Užití různých rozměrů je záležitostí dějin verše, v následujícím výkladu zaměřeném typologicky mu budeme věnovat omezenou pozornost.

### 2.2.2.1 Strofický modul

V následující ukázce můžeme vedle veršů (a<sub>1</sub>), (b<sub>1</sub>), (a<sub>2</sub>), (b<sub>2</sub>) a strof (a<sub>1</sub>b<sub>1</sub>a<sub>2</sub>b<sub>2</sub>)<sub>1</sub>, (a<sub>1</sub>b<sub>1</sub>a<sub>2</sub>b<sub>2</sub>)<sub>2</sub> vyčlenit ještě další typ jednotky: (a<sub>1</sub>b<sub>1</sub>), (a<sub>2</sub>b<sub>2</sub>).

Kdyby štěstí přálo lahodnosti	a <sub>1</sub>
v sňatku bratra tvého objímat;	b <sub>1</sub>
na světě bych měla všeho dosti,	a <sub>2</sub>
nechtěla bych ničím oplývat.	b <sub>2</sub>

Srdce mé jen strýce tvého velí,	a <sub>1</sub>
s ním jen kdybych byla spojena;	b <sub>1</sub>
chtěla bych svět za to dáti celý,	a <sub>2</sub>
tenkrát bych jen byla blažena.	b <sub>2</sub>

[Šebestián Hněvkovský: *Básně drobné* (Praha: J. Fetterlová), 1820, s. 50]

Tuto jednotku nazýváme *strofický modul*.<sup>90</sup> Náleží k rovině, která ve strofách

90 Ve výkladu o strofických modulech vycházíme z prací francouzského lingvisty a versologa Benoît

o čtyřech a více verších připadá mezi verš a strofu a prostředkuje mezi nimi. Strofický modul je jednotkou vymezenou na jedné straně formálně (uspořádáním rýmů), na druhé straně významově (syntakticky). Tato dvě vymezení obvykle korelují: síla syntaktických předělů ve strofě je zpravidla hierarchizována ve shodě s modulovým/strofickým členěním, mohou však rovněž být v rozporu.<sup>91</sup>

Strofu uvedené básně můžeme tedy popsat na třech rovinách:

	verš	modul	strofa
Ty jsi hodna lásky bratra mého –	a		
máš se těšit v jeho objetí;	b	ab	
vládnu ním: on plání blaženého	a		
nezavrhna vstříc ti poletí.	b	ab	abab

[Šebestián Hněvkovský: *Básně drobné* (Praha: J. Fetterlová), 1820, s. 51]

U naprosté většiny zavedených strofických forem můžeme obdobným způsobem stanovit vnitřní členění strofy na moduly. Nejednoznačné modulové členění, např. u některých strof o lichém počtu veršů, je patrně jedním z důvodů nižší frekvence užití dané strofické formy.

Repertoár strofických modulů není rozsáhlý. Nejčastěji užívané moduly lze odvodit z modulu (ab), vznikají jednak rozšířením: (aab), (aaab), jednak inverzí: (ab) → (ba), (aab) → (aba).

### 2.2.2.2 Minimální, jednoduchá a složená strofa

Dvojverší je nejmenší možnou strofickou formou, a označujeme je proto termínem *minimální strofa*. Ve dvojverší ani v trojverší se pro jejich malý rozsah neuplatní modulární členění.

Popsané členění na tři roviny (verš, modul, strofa) se netýká pouze čtyřverší, ale většiny strof o rozsahu 4–6 verš. Tyto strofy, skládající se nejčastěji ze dvou modulů, ojediněle ze tří, nazýváme *jednoduché*.

de Cornulier (1988, 1993, 1995), který tento pojem zavedl. Výklad francouzské strofiky založený na modulárním členění podal Jean-Michel Gouvard (1999). Dále srov. Chung 1988.

91 K problematice hierarchizace syntaktických předělů a jejich pozitivní/negativní korelace s formální strukturou strofy srov. Žirmunskij 1921, Tomaševskij 1959a, 1959b, Červenka – Sgallová 1997, Gouvard 1999, Gasparov – Skulačeva 2004.

Ve strofách o rozsahu 7 a více veršů zpravidla přibývá další rovina členění, na níž jsou jednotky nižšího řádu (modul, jednoduchá strofa) integrovány do úhrnné strofické formy, *složené strofy*.

Jako příklad uveďme sedmiverší (ababcbb):

	verš	mod.	jed. s.	slož. s.
Nevěřme nikomu na světě šírém,	a			
nemáme jednoho přítele tam,	b	ab		
starý boj za každým skrývá se mírem,	a			
soucit a přízeň jsou šalebný klam,	b	ab	abab	
nevěřme radě ni chvále ni haně,	c			
nevěřme pocelu, stisknutí dlaně,	c			
nevěřme ničemu – všechno je mam.	b	ccb		ababcbb

[Svatopluk Čech: *Jitřní písně* (Praha: E. Valečka), 1887, s. 13]

### 2.2.2.3 Strofa grafická × strofa metrická

Rozlišujeme mezi *strofou metrickou*, vymežitelnou na základě formálních vztahů mezi verši (rým, metrum), a *strofou grafickou*, danou grafickým uspořádáním veršů na stránce a jejich členěním pomocí volného řádku. Tato dvě uspořádání se mohou shodovat, ale mohou rovněž být v rozporu: (1) metrická strofa je rozdělena na více strof grafických, (2) metrické strofy jsou zapsány in continuo, bez volného řádku mezi sebou.

(1) *metrická strofa: aabccb, grafická strofa: aab bbc*

Stáše matka bolestivá  
podlé kříže slzí plná,  
kdyžto syn visieše;

jejiež duši zamúcenú,  
lkající i bolestivú  
meč ostrý prošel bieše.

[Jan Lehár (ed.): *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad), 1990, s. 160]

(2) *metrická strofa: 0a0a, grafická strofa: nestrofická*

Divně, divě zveselení  
sedí hoši pospolu,  
hulákají, proklínají,  
perou džbánkem do stolu.  
Divná, zběsilá to radost,  
strojena jak pro lháře,  
jenom chvilkou leckde skane

pravdy slza přes tváře.  
Nebylo by věru divu,  
kdyby více tropili,  
vždyť dnes sobě na ztracenou  
volnost bujně připili!

[Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr), 1868, s. 80]

Nesoulad typu (2), velice častý např. u dvojverší, měl v poezii 19. století za důsledek chápání básně jako nestrofické.

#### **2.2.2.4 Strofy**

##### **2.2.2.4.1 Dvojverší**

Dvojverší je nejjednodušší a zároveň nejmenší strofa. Skládá se ze dvou rýmujících se veršů v kontaktním postavení, jež nejsou součástí modulu složitější strofy.<sup>92</sup>

Tradiční poetika tento typ strofy označuje jako *sdrúžený rým*.

Na stránce mohou být dvojverší uspořádána buď (a) *in continuo*, nebo (b) oddělena volnou řádkou.

(a) Smrt ukrutná zdrž svou ruku,  
a nepusť šíp z svého luku  
na zpěváka bídného,  
nemocý stíženého.  
neb kdybych měl věčně spáti,  
nemohl bych verš psáti.  
S muzami zahrávati,  
jejich chvály zpívati.

[Václav Thám: *Básně v řeči vázané 1* (Praha: Rosenmüller), 1785, s. 53–54]

(b) Ráno sedá ke snídání,  
táže se své mladé paní:

„Paní moje, paní milá!  
vždycky upřímná jsi byla,

„Vždycky upřímná jsi byla –  
jednoho’s mi nesevěřila.

[Karel Jaromír Erben: *Kytice z pověstí národních* (Praha: J. Pospíšil), 1853, s. 106]

---

92 Za dvojverší proto nepovažujeme např. verše spojené rýmem bb, respektive aa/cc ve strofách (abba) a (aabccb).

Sdruženě rýmovaný pětistopý jamb, ve kterém nejsou dvojverší graficky oddělena, se nazývá herojské dvojverší, herojský kuplet (*heroic couplet*).

#### 2.2.2.4.2 Trojverší

S trojverším se otevírá problematika strof o lichém počtu veršů.<sup>93</sup> Jejich stavba je komplikovanější než u strof se sudým počtem veršů, neboť neumožňují symetrické členění a vzhledem k tendenci rýmu sdružovat verše do dvojic v nich vždy jeden verš „chybí“, respektive „přebývá“. To jsou patrně i důvody jejich omezeného užívání. Není-li „lichý“ spojen rýmem s ostatními verši strofy, může zůstat bez rýmu, být refrénem nebo rýmem přesahovat do další strofy.

Trojverší se všemi verši zrýmovanými může mít jedinou podobu (aaa):

To temně hnědé zlato vlasů,  
ty oči plny hvězdných jasů,  
ten hluboký alt hlasu;

ten dlouhý prstů útvar bílý,  
šij, která lilii se chýlí,  
ten vzdušný kročej víly;

[Jaroslav Vrchlický: *Život a smrt* (Praha: Bursík & Kohout), 1892, s. 61]

Velmi časté jsou podoby trojverší s (1) jedním veršem bez rýmu (a) (0aa), (b) (a0a), (c) (aa0) a (2) s refrénem (aa0)/(aa{a}).

(1a) Šla Maria, šla do ráje,  
kdo ji potkal, pěkně klekl,  
uklonil se, „Zdrávas!“ řekl.  
Jenom svatá Eližběta  
nepoklekla, nezdravila;  
Maria se zastavila.

[Jan Neruda: *Balady a romance* (Praha: E. Grégr & E. Valečka), 1883, s. 43]

(1b) Jednou sme v neděli  
já a má Liduška  
na sadě seděli.

---

93 Srov. Scherr 2014.

Sami dva na sadě;  
já jí dal květiny,  
co sem měl v zahradě.

[Václav Hanka: *Dvanáctero písní 2* (Praha: Císařsko-královská normální impresí), 1816, s. 8]

(1c) Neznám věčně žíznit, v nouzi neunavit,  
věčně naděje své v sytký písek stavit,  
s osudem psát na led umluvu.

Nejsem dítě více, bych snad sílu bájl,  
že bych věčně obstál, věčně život hájil,  
vise na kořenu v bezednu.

[Jan Neruda: *Knihy veršů* (Praha: E. Grégr & E. Valečka), 1868, s. 134]

(2) „Stratilat’ jsem milého,  
v tom srdci jediného.“  
Jměj se dobře, srdéčko!

„Stratil-lis milého,  
pohledejž sobě jiného.“  
Jměj se dobře, srdéčko!

[Jan Lehár (ed.): *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad), 1990, s. 248]

Tradiční formou trojverší je tercína (*terza rima*) s rýmovým schématem aba bcb cdc atd. Rýmový přesah z jednoho trojverší do druhého neumožňuje, aby se tercína vymezila jako strofa v pravém slova smyslu. Báseň napsaná v tercínách je zpravidla zakončená monostichem nebo čtyřverším, aby prostřední verš poslední tercíny nezůstal bez rýmu. Nejznámějším užitím tercíny je Dantova *Božská komedie*. V italském verši byla tercína psána jedenáctislabičným veršem.

V půl naší zemské pouti když se vkročí,  
já octnul jsem se v tmavém, pustém lese,  
neb cesta pravá zmizela mi s očí.

Ten popsati les, ruka má se třese:  
tak divoký byl, drsný, v stálém šeru,  
že vzpomínka naň nový strach mi nese!

Tak hořký, smrt že málem trpčí věru,  
leč, chci-li dobro líčit z jeho středu,  
co shleď jsem v jiném, vypovím, též směru.

[Dante Alighieri: *Božská komedie 1. Peklo*, přel. J. Vrchlický (Praha: J. Otto), 1897, s. 9]

### 2.2.2.4.3 Čtyřverší

Čtyřverší je nejužívanější strofou vůbec. Nejjednodušší formou je monorýmní čtyřverší (aaaa), založené na opakování jediného zakončení, tato forma se užívala především ve středověké poezii, v moderní poezii se uplatnila jen okrajově.<sup>94</sup>

Vizte světa obludného:  
nenieť na něm nic jistého;  
nemóž býti co takého,  
aby bylo co věrného.

[Jan Lehár (ed.): *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad), 1990, s. 198]

Čtyřverší se dvěma rýmy má tři podoby (abab), (abba) a (aabb).<sup>95</sup> Nejfrekventovanější je čtyřverší (abab), k jeho stavbě viz oddíl 2.2.1. Podoba (abba) se od (abab) liší pouze inverzí rýmů v druhém modulu (ab) → (ba), je ve srovnání s (abab) mladší a méně užívaná (a). Složená strofa (aabb) byla oblíbena především ve starší poezii, v novočeské poezii její obliba postupně klesá (b).

(a) Rolník volně svěřuje  
zrní kypré zemi,  
paloukami všemi  
skot si bujný libuje.

[Josef Krasoslav Chmelenský: *Básně* (Hradec Králové: J. F. Pospíšil), 1823, s. 163]

(b) Zavítaj k nám, svatý Duše,  
naplň srdce i naše duše,  
bypud' ottud všecky zlosti,  
jichž jsme činili příliš dosti.

[Jan Lehár (ed.): *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad), 1990, s. 149]

Ve folklorní písni a v poezii na ni navazující se podstatně uplatnilo čtyřverší (0a0a) s rýmem sudých veršů a lichými verši bez rýmu.<sup>96</sup>

94 Srov. monografickou studii Romana Jakobsona „Staročeskie stichotvorenija, složennye odnorifmennymi četverostišijami“ (1924; otištěno v Jakobson 1985: 538–583).

95 Tyto formy tradiční poetiky označují jako střídavý rým (abab), obkročný rým (abba) a sdruženě rýmované čtyřverší (aabb).

96 K sémantice této strofy v poezii májovců srov. Červenka 1966.

Dlouho, holečku,  
dlouho k nám nejdeš,  
já jsem myslila,  
že už nepřijdeš.

[Karel Jaromír Erben: *Prostonárodní písně a říkadla* (Praha: J. Pospíšil), 1864, s. 101]

#### 2.2.2.4.4 Pětiverší

U pětiverší se dlouho nevyvinulo ustálené rýmové schéma (to může být důsledek/příčina jeho okrajového postavení). Vedle řady možných kombinací (aabb, aaab, abab, aabba) se nejvíce užívala(a) forma (ababa), u které převládá modulové členění (ab) (aba), (b) forma (abaab) s modulovým členěním (ab) (aab), a (c) forma (ababb) bez jednoznačného modulového členění.

(a) V kouzelné spanilosti  
modré tvoje oko plyne;  
když však ale v útrpnosti  
k hořkému se trudu vine,  
není oko smrtelnosti.

[Josef Vlastimil Kamarýt: *Smíšené básně* (Praha: J. Fetterlová), 1822, s. 105]

(b) „Umři! Nám skrytu ni útěchy není, –  
taký to za mnou je los!  
V noc tu tě zovu; jež bez probuzení,  
však tuto dýku, z níž krev má se pění,  
vláhou své odvety zros!

[Eliška Krásnohorská: *K slovanskému jihu* (Praha: E. Grégr & F. Dattel), 1880, s. 126]

(c) A jak se snují paprskové čistí,  
sny sladké táhnou v kalné tvoje tůně;  
však marno, po boji i po kořisti.  
Žal sedí na tvé poesie trůně,  
teď víš, proč věčná touha v tobě stůně!

[Jaroslav Vrchlický: *Okna v bouři* (Praha: F. Šimáček), 1894, s. 19]

Podobně jako u trojverší bývá v pětiverší „lichý“ verš často bez rýmu. Nejčastěji se jedná o krajní verš strofy, (a) první, nebo (b) poslední, a pětiverší tak získává podobu 0 + čtyřverší, respektive čtyřverší + 0. Verš, který v rámci strofy zůstává bez rýmu, bývá rovněž často využit k budování interstrofických vztahů (c, d).



(a) Leť, vichřice, leť!  
Ulétej můj oři, do půlnoci černé,  
burácej mé srdce, jen zoufání vstříc,  
mně na věky ulétlo srdéčko věrné  
tak rychle, že nikdy ho nestihnu víc.  
[Eliška Krásnohorská: *Z máje žití* (Praha: E. Grégr & F. Dattel), 1871, s. 132]

(b) Kde jsem se to octnul! Veřejné ve zahradě:  
ženských tu naseto valné jak ku poradě,  
a vedle nich, kolem nich hemží se děti –  
jak vřeští, jak piští to lidské smetí! –  
a já tu prostřed sedím!  
[Jan Neruda: *Prosté motivy* (Praha: E. Grégr), 1883, s. 13]

(c) Ach buď mi blíž!  
mé srdce tebou svatyní se stává,  
a ty vždy něhou světice se stkvíš,  
a každý sen můj bytosti dostává  
a divnou mocí znímá žárnou tíž.

Ach buď mi blíž!  
mohutné proudy nádrem se mi valí,  
jež v sdílném srdci jasný mají zdroj,  
a oko tvé, jež pokoj dává stálý,  
to divých přání utišilo roj.  
[Adolf Heyduk: *Básně 2/2* (Praha: vlastním nákladem), 1865, s. 48]

(d) Ty utýráš mne chladem svým,  
ty umučíš mne vzdorem –  
já chvěju se, že svatá tvá  
je ve všem tvojším vzorem:  
Teréza à Gesu.

Ta byla krásna, světa div!  
A zbožna byla! Znáš-li,  
když umřela, že v srdci jí  
pak crucifixum našli –  
Teréze à Gesu?  
[Jan Neruda: *Prosté motivy* (Praha: E. Grégr), 1883, s. 25]

#### 2.2.2.4.5 Šestiverší

Šestiverší patří k velmi užívaným strofám. Vedle šestiverší složeného ze tří sdruženě rýmovaných dvoujverší (aabbcc) rozlišujeme dvě základní podoby: (1a) jednoduchou strofu (aabaab), skládající se ze dvou rozšířených modulů (aab), někdy oddělených volnou řádkou, a (1b) její variantu se třemi rýmy (aabccb). Jedná se

o schéma dvou latinských sekvencí *Stabat mater* a *Lauda Sion*. Obě podoby se vyskytují poměrně často i s inverzí posledních dvou veršů ve druhém modulu: (1c) (aababa), respektive (1d) (aabcbc) .

(1a) Hoj, toku červený, kdy šumíš z hlubiny,  
z tvých ňader růžových kdy srší rubíny  
a ohněm rty mé pálí:  
na chatu maličkou, na zápal dětinný,  
na krásné pohádky u krbu rodiny  
hoch zapomíná v dáli!

[Rudolf Pokorný: *Pod českým nebem* (Praha: J. Otto), 1879, s. 94]

(1b) Ach, toť sem smutný i pracný  
i nevzácný  
v cizím kraji!  
Dalekoť sem v neznámosti,  
v nemilosti,  
túhú lkaji.

[Jan Lehár (ed.): *Česká středověká lyrika* (Praha: Vyšehrad), 1990, s. 215]

(1c) Hory drahé! v jasu ztopené,  
dubovými lesy věnčené,  
často snivě zrak můj po vás těká...  
Hle, můj národ v síle zlomené  
posud marně pomoc vaši čeká,  
by si dobyl slávy ztracené.

[Josef Kalus: *Písně* (Brno: vlastním nákladem), 1882, s. 63]

(1d) Jasane, jasane, milý můj strome,  
nemáš ty jediné haluze chromé –  
všecky tak rovny jsou, přímý a štíhly,  
jak by juž od mládí toužily výš,  
jakoby vědomě za slunkem tíhly  
s ptáky a s motýli v blankytu říš.

[Alois Škampa: *Malá křídla* (Praha: E. Beaufort), 1888, s. 34]

Druhá, patrně nejužívanější podoba šestiverší v novodobé české poezii, je složena ze dvou jednoduchých strof: (2a) čtyřverší (abab) a dvojverší (cc). Tato forma je původem románská *sesta rima* či *sestina narrativa*. Její varianty spočívají v různotvarech prvního čtyřverší: (2b) abbacc, (2c) 0a0abb.

(2a) Dělalí sme sobě brachu,  
milý Čechu, hejblata,  
že tě bez povyku v prachu  
naše pohřbí vnoučata;  
sídlo tvé že cizozemec  
opanuje krutý Němec.

[Antonín Jaroslav Puchmajer: *Fialky* (Praha: V. Nejedlý), 1833, s. 122]

(2b) Jaro přišlo! libost věje,  
přirozenost kyne,  
z lůna kvítky vine:  
nový život v tvory leje;  
křoví vonné pučí,  
brouci třeštic zvučí.

[Šebestián Hněvkovský: *Básně drobné* (Praha: J. Fetterlová), 1820, s. 50]

(2c) Oč jsem prosil, Bůh mi dal,  
milou přeupřímnu,  
z pouhé lásky srdce by  
rozdělila se mnou:  
ach, to je vám dívčina  
jako dobrá hodina!

[František Ladislav Čelakovský: *Ohlas písní českých* (Praha: Arcibiskupská knihtiskárna), 1840, s. 45]

#### 2.2.2.4.6 Sedmiverší

Sedmiverší sdílí s ostatními strofami o lichém počtu veršů okrajové postavení ve strofickém repertoáru. Většina jeho forem spadá pod složené strofy, výjimkou je málo častá podoba (aabcccb), složená z modulů (aab) a (cccb) (a). Složená sedmiverší se zpravidla člení v poměru 4+3, tj. na čtyřverší a trojveršový modul/strofu. Nejužívanější byla podoba se třemi rýmy (ababccb) (b), vedle ní se rovněž uplatnila podoba s koncovým trojverším (ababccc) (c) a podoby se dvěma rýmy, např. (d) (ababaab), (e) (abababa).

(a) Ó jak jsem moudří! Hoňme jen stíny  
a léta mučíme se pro vteřiny  
a léta proplácem ve dlouhém trudu  
a jako dítě šeptneme si znova  
ta stokrát stará a zas stokrát nová,  
ta mystická a čarodějná slova: já ještě šťasten budu!

[Jaroslav Vrchlický: *Okna v bouři* (Praha: F. Šimáček), 1894, s. 72]

(b) Ach, kdy mně zas blahý ten čas zavítá  
kdy octnu se v té rajske krajíně,  
kde v nadné poupě lásky mé zakvítá,  
kde srdce mého trůní bohyně!

Jen tam mne cos pobádá,  
jen tam můj duch si žádá,  
jen k tobě tam k tichounké Cidlině.

[František Ladislav Čelakovský: *Spisů básnických knihy šestery* (Praha: České museum), 1847, s. 221]

(c) Ticho! – Dvanáctá bije,

Umírá zvonu hlas;

Na věži sejček vyje,

S časem se snoubí čas.

Starý rok v hrob se sklání,

A burných větrů vání

Jemu vyzvání.

[Jan z Hvězdy: *Písně i jiné drobné básně*, (Praha: J. Pospíšil), 1843, s. 12]

(d) Tu celý les se zabral v snění

a do zpomínek každý květ

a každý lkal, že v podjesení

juž nezdá se tak krásný svět,

a život juž tak milý není,

jak na jaře, kdy v samém pění

k svým hnízdům táhli ptáci zpět!

[Alois Škampa: *Malby a písně* (Kolín: J. Kárník), 1883, s. 90]

(e) Jaký milý kolem zjev:

v luzích vůně,

v lesích zpěv,

leknín stoupá z vodní tůně,

nebem svítá oko děv,

ba i v srdci, ano stůně,

čarodějně plane krev!

[Adolf Heyduk: *Písně* (Praha: J. R. Vilímek), 1885, s. 96]

Tradiční podobou sedmiverší je *Chaucerova strofa* či *rhyme royal* s rýmovým schématem (ababbcc) a pětistopým jambem. Tuto strofu užil anglický básník Geoffrey Chaucer v básni *Troilus a Kriseida*:

V hlubinách mraků, se stožárem bídy  
na lodi ztracených můj národ hyne.  
Do jeho srdce šlehly Eumenidy,  
zmij zoufalství se k ňadrům jeho vine.  
Ó jeden blesk jen, Bože Hospodine!  
Necht' zazáří tvůj paprsk v noci strastí  
a před námi se vrah náš bude trásti.  
[František Kvapil: *Zaváté stopy* (Praha: J. Otto), 1887, s. 53]

#### 2.2.2.4.7 Osmiverší

Osmiverší patří k nejužívanějším složeným strofám. Osmiverší disponuje nepřilíš frekventovanou podobou náležející k jednoduchým strofám (aaabcccb) (1), avšak naprostá většina osmiverší patří ke složeným strofám. U forem osmiverší náležejících ke složeným strofám převládá symetrické členění 4+4, tj. členění na dvě čtyřverší. Mezi početnými různotvary osmiveršové strofy, můžeme rozlišit (2) osmiverší složená zde dvou totožných čtyřverší, např. (a) (ababcdcd), (b) (aabbccdd), formálně jde v podstatě o reduplikaci čtyřverší, a (3) osmiverší založená na kombinaci čtyřverší o různé stavbě, např. (a) (ababcdcd), (b) (ababccdd).

(1) Vichr hvízdá, déšť se lije.  
Znám ty zimní melodie,  
v odvet srdce teskně bije,  
ani psa bys nevyhnal.  
Vesmír starou bolest cítí,  
jež vře v kosmu vlnobití,  
zevšad na tebe se řítí,  
kdes jí ani nečekal.  
[Jaroslav Vrchlický: *Tiché kroky* (Praha: J. Otto), 1905, s. 176]

(2a) Z věže zvučně smutná hrana zvoní,  
k zarmoucení lidu městského:  
ach! jest po milence! ach jest po ní!  
Nic! nic není v světě stálého.  
Kterou jediné jsem zamiloval,  
z ctnostných dívek na tisíc,  
pro ni bych byl život obětoval,  
ach, té dívky není víc.  
[Jan Nejedlý: *Básně 1* (Praha: V. Nejedlý), 1836, s. 186]

(2b) Píseň písní, lásky touha,  
víc, ó víc! tys láska pouhá  
plna slastí, plna muk,  
krev jsi ty i srdce tluk.  
A co slovu není dáno,  
v tónech tvých to vykonáno,  
tebou srdce mluvit zná,  
písní česká, láska má.  
[Ladislav Quis: *Z ruchu* (Praha: L. Quis), s. 113]

(3a) Ač Filipův syn mládce jest,  
předc města Řecká před ním trnou,  
apokazovat jemu čest  
se vyslancové zevšad hrnou.  
U Isthmu když se všecko srotí,  
z ust svorně zní hlas: „Jenom teď  
král Macedonský vojska ved',  
on jistě naše škůdce skrotí!“  
[František Alexandr Rokos: *Básně* (Praha: J. Fetterlová), 1927, s. 92]

(3b) Dokud ještě vřelá krev  
skrz žíly se prolívá,  
každý v tváři radost jev;  
vždycky to tak nebývá:  
brzy přijdou časy,  
že na hlavě vlasy  
zbělejí, krev uchladne,  
mladost co květ uvadne.  
[František Alexandr Rokos: *Básně* (Praha: J. Fetterlová), 1927, s. 53]

Tradičními podobami osmiverší jsou (3) *siciliana* nebo *ottava siciliana*, osmiverší (abababab), (4) *oktáva* nebo *ottava rima*, osmiverší se třemi rýmy (abababcc), strofa renesanční epiky (G. Boccaccio, L. Ariosto, T. Tasso ad.), (5) *huitain*, osmiveršová strofa se třemi rýmy a schématem (ababbcbc) nebo (abbaacac).

(3) Hled', měsíc bled se rodí z bílých par.  
Tak tiše přišel kdys náš lásky sen.  
Pojd', vnoř se v onen velký žití čar  
a spij se jím, než nový svitne den.  
Snad s jeho červánky se blíží zmar,  
snad vše, co drahé, jemu padne v plen.  
Jeť chvíle štěstí v žití velký dar,  
spěj k mému srdci ve objetí jen!  
[Vladimír Frída: *Preludia* (Praha: E. Leschinger), 1905, s. 26]

(4) Čas jest, bychom z hrubého sna vstali,  
muži světili se za milence,  
proti nerozumu bojovali,  
živoucího vydobyli věnce,  
českým zvukem Čechům zazpívali,  
slávou zahanbujíc odtržence;  
Čechové až po dnes slavní v boji  
moudrost nechali by na pokoji?

[Vojtěch Nejedlý: *Otokar* (Praha: Arcibiskupská knihtiskárna), 1835, s. 7]

(5) Ve hloubi lesa na skal kraji,  
kde roste střemcha, hloh a bez,  
pod zemí studánka se tají,  
neznámý pramen zpívá kdes,  
bez pohnutí mu slouchá les.  
Zrak nadarmo se v skály kloní,  
kol trávy klas a rudý vřes –  
a vlny zvoní, zvoní, zvoní.

[Jaroslav Vrchlický: *Hudba v duši* (Praha: F. Šimáček), 1886, s. 153]

#### 2.2.2.4.8 Devítiveršová strofa

Devítiveršová strofa je nejrozsáhlejší používaná strofa o lichém počtu veršů (jedenáctiveršová a třináctiveršová strofa jsou zcela okrajovou záležitostí). Nejčastěji jde o složenou strofu, členěnou asymetricky 4+5, méně často 5+4. Z mnoha zaznamenaných podob byla zřejmě nejužívanější forma (ababcdccd) (a). Devítiveršová strofa rovněž existovala i jako jednoduchá strofa s tripartitním členěním 3+3+3, např. (aabccbddb) (b).

(a) Nah tiskna k bouřné hrudi svojí  
své dítě, bytost jedinou,  
zas jednou stanul v nepokoji  
nad závratnou skal hlubinou.  
O kyj se opíraje stěží,  
pod nohou bahna kalný brod,  
zřel se skály, jež rovna věži,  
jak od potopy dosud leží  
na úbočí hor spousty vod.

[Jaroslav Vrchlický: *Duch a svět* (Praha: J. Otto), 1878, s. 31]

(b) Ta šelma hltavá, ten osud mstivý,  
tak dychtiv zdávit mne, že jsem byl živý,  
štvál dnem i nocí plachou duši mou –  
a nedoštvál; jen oulisy skoky  
hnal zděšené a plaché moje kroky  
na příkrou pustou stráň, kde sudbou zlou  
vší živou mocí nemohl jsem dolů.  
Dýchaje tam jen sílou dumných bolů  
zticha již budoval jsem hrobku svou.  
[Josef Václav Frič: *Výbor básní* (Ženeva: J. Květon), 1861, s. 115]

Neobvyklou formu devítiveršové strofy (ababacdde) zvolil pro své epické skladby O. Červinka:

Ty Bože velký, jenž's po dlouhá leta  
provázel slávou vojné naše pluky  
od moře k moři po obzorách světa,  
jenž seslav nesčíslné na nás muky,  
zas snímáš pouta ducha odstaletá!  
Ty Bože velký, kterýs otcům našim  
moc víry vložil v srdce s onou silou,  
jíž druhdy odolali nad přesilou,  
ku Tobě prosbu z hloubi srdce vznáším.  
[Otakar Červinka: *Jan Žižka z Kalichu* (Praha: T. Mourek), 1875, s. 1]

Tradičními devítiveršovými strofami jsou (a) *nona*, s rýmovým schématem (abababccb), a (b) Spenserova strofa, anglická varianta oktávy s rýmovým schématem ababbcbcc (J5 + poslední verš alexandrin). Touto strofou je napsán alegorický epos *The Faerie Queen (Královna víl)* Edmunda Spensera a Byronova *Childe Haroldova pouť*.

(a) Zeleným hvozdem, který nemá konce,  
na starém koni čacký rytíř cválá,  
v té spleti stromů ztratil všechny konce,  
a že by cestu našel, naděj malá;  
kol z mechu jemu kynou modré zvonce,  
a vpravo trčí k nebi příkrá skála,  
den stromů korunou se tmí a šepí,  
motůlů rej a zlatých much plá v keři,  
laň hledí houštím, jako by se bála.  
[Jaroslav Vrchlický: *Fresky a gobelíny* (Praha: J. Otto 1891), s. 86]



(b) Poušť kolkolem; zde přestal obor žítí;  
ruch, světlo, zvuk – vše tuhne v zesnutí,  
jen pod travou se zrádný močál třpytí –  
ten neusnul. Hle, východ v strnutí  
jak zápas spí – dvě mdlých to perutí,  
jež padají na dálky lemy krajné.  
Jest poledne, a slunce bez hnutí  
jak oko upřené a nepodajné  
plá poušti mlčící až do útroby tajné.  
[Eliška Krásnohorská: *Ze Šumavy* (Praha: J. Otto), 1873, s. 37]

#### 2.2.2.4.9 Desetiveršová strofa

Desetiveršová strofa se pro svůj značný rozsah ocitá na periferii strofického repertoáru. Nejčastějšími podobami desetiverší jsou asymetrické formy s členěním 4+4+2 a schématem (ababcdcdee) (a) a podoba s členěním 4+6 a schématem (ababccdd) (b), schéma klasické francouzské ódy. Okrajově se užívá i desetiverší se symetrickým členěním 5+5 a schématem (abaabcdcc) (c).

(a) Kain starý, v člověku jenž dřímá  
nasyčen není doposud;  
v sny z dálky opět dělo hřímá,  
jest vzbuzen dravčí starý pud;  
vše sladké mizí visiony,  
jež rozplaskly se v bubliny,  
z všech Evropy stran duní zvony  
v děl echa z moří hlubiny;  
jak v křečích zmítá svět se zas,  
vzdán tygrům krve napospas.  
[Jaroslav Vrchlický: *Tiché kroky* (Praha: J. Otto), 1905, s. 273]

(b) Jesenním větrem zašuměly bory,  
padoly smutné kryje bílý mráz;  
mha po chlumech i nad bílými dvory;  
nad řekou slzy pláče sklaní sráz.  
I slunko dráhou krátkou mdle se plouží,  
zaplane – slábne – stín se krajem dlouží,  
až na temeni vrchů zásvit hasne.  
Oj truchlo, truchlo v padolu i stráni,  
noc jesenní tak dlouhá do svítání...  
v dalekéť kraje zašlo slunko jasné.  
[Miloš Červinka: *Básně* (Praha: J. Otto), 1883, s. 45]

(c) V líbezné vůni čarovného května  
 kraj osvěžený milou slastí jásá.  
 Z březiny cinká píseň drozdů vzletná,  
 zní z měkkých strání pastýřova flétna  
 a zevšad kol se dívá máje krása!  
 Jak volno teď se dýchá žírným polím,  
 když rosu vlahou na svých ňadrech cítí;  
 jak sladko doufat keřům dosud holým,  
 když modrý azur, vise nad údolím  
 v jich pukly mladé zlatým sluncem svítí!  
 [Alois Škampa: *Malby a písně* (Kolín: J. Kárník), 1883, s. 29]

#### 2.2.2.4.10 Strofy o více než deseti verších

Strofy o více než deseti verších jsou velmi vzácné. Relativně nejvíce se užívají strofy o dvanácti a čtrnácti verších (v různých podobách). Jedenácti- a třináctiveršová strofa se prakticky neužívají, byť v novodobé české poezii máme dvě významné výjimky: jedenáctiveršovou strofu Pflegerova *Pana Vyššínského* (ababacdde) (a) a složitou třináctiveršovou strofu Holanova *Prvního testamentu* (ababdeedffdf) (b).

Obě uvedené strofy odkazují k tzv. oněginské strofě, čtrnáctiveršové strofě s rýmovým schématem (ababccddeffegg), kterou je napsán Puškinův *Evžen Oněgin* (c). Nápodobu oněginské strofy je čtrnáctiveršová strofa cyklu „Z nočních dumek“ G. Pflergera-Moravského (abbacacddcddc) (d).

(a) Vzývám Tebe, Múso, na počátku  
 Svě nové písně vroucně k přispění,  
 Ač vzbudí to snad přeúčenou hádku  
 A nožův soudných strašné břinčení,  
 Že klasicism vodím za oprátku!  
 Však péro ocelové, ba snad husí  
 Svou kritikou přec báseň lámat musí,  
 Sic o mé knize nikdo nezvěděl by,  
 Té kdyby nebylo kritické střelby:  
 Pročež Tě, Múso, jlas můj provolává,  
 Ač pěkná moda ta se zanedbává!  
 [Gustav Pfleger-Moravský: *Pan Vyššínský* (Praha: J. Pospíšil), 1858, s. 3]

(b) Je ráno... Vrátký kráčivec  
jde alejí... Jde ptáčkům sypat...  
Je všednost sama, jenže přec  
tak jemným, šedým, outlým případ,  
že uvnitř vlásku spát by moh,  
ve vlásku bídy, smrtky, žalu...  
Třebaže k hrdlu tiskne šálu,  
neudusí tu guturálu  
vzlyků, jež stud už nepřemoh,  
stud, který dobře svíral brvy...  
Paprsek slunce, právě prvý,  
plombuje zatím zuby soch  
a nehlásí se k jiné krvi.

[Vladimír Holan: *Příběhy* (Praha: Ladislav Horáček – Paseka), 2002, s. 11]

(c) „Můj strýc byl mužem cti, a v době,  
kdy opravdu se roznemoh,  
všem lidem vnukal úctu k sobě,  
což bylo nejlepší, co moh.  
Kde lepší vzor se vidět udá?  
Můj Bože, jaká to však nuda,  
s nemocným sedět noc i den  
a na krok nedostat se ven!  
Jaká to přetvářka v mém věku,  
baviti položivého,  
podušky rovnat pod něho  
a chmurně nad přípravou léků  
vzdychat a přitom myslit zas:  
Kdy konečně tě vezme ďas?“

[Alexandr Sergejevič Puškin: *Evžen Oněgin*, přel. J. Hora (Praha: SNKLU), 1962, s. 11]

(d) V tajemné říše snův jsem se pohroužil  
a světův nevidaných vzjevy stkvělé,  
bych, jimi vznášen vzhůru v plavbě smělé,  
již tam dolétl, kam duch věčně toužil.  
A když se noc svým baldachýnem klene,  
jenž mnohým za vzor svatých vidův sloužil,  
tu v písmě hvězd čtu divy převznešené  
a původ krásy v nebi vypučené.  
Oj! mocný ráj tu srdcem bujně vzkvítá,  
v němž necitěných slastí prazdroj vítá;  
a zázrakem to srdce uvolněné  
juž vábí v obor přeslavný moc skrytá,  
a úlevy skoj mému nitru skýtá,  
že citův souhry pletu v věnec zvěnné.

[Gustav Pflieger-Moravský: *Dumky* (Praha: F. Řivnáč), 1857, s. 215]

### 2.2.2.5 Hyperstrofika

Termínem *hyperstrofika*, *hyperstrofa* označujeme pravidelně se opakující kombinaci nejméně dvou strof. Jako příklad uvádíme hyperstrofu [(ababcdcd) + (0a0a)] z Čechovy sbírky *Písně otroka*:

	verš	modul	j. str.	sl. strofa	hyperstrofa
Utichni teď, struno lkavá	a	ab	abab	ababcdcd	ababcdcd + 0a0a
ticho, bratři – ztajte dech!	b				
V ruku schyl se dumná hlava,	a	ab	abab		
zbystřete svůj vnitřní slech.	b				
Slyšíte-li: Slyšíte-li?	c	cd	cdcd		
Z blízka, dále temný zvuk,	d				
jak by poutem zařinčely	c	cd	cdcd		
milióny rabských ruk.	d				
Celý svět širý	0	0a	0a0a	0a0a	
v nejzazší kout	a				
temnou zní hudbou	0	0a	0a0a	0a0a	
železných pout.	a				

[Svatopluk Čech: *Písně otroka* (Praha: J. Otto), 1895, s. 65]

### 3 PŘÍPADOVÉ STUDIE

#### 3.1 RÝM V POEZII MÁJOVCŮ. OBECNÉ TENDENCE

##### 3.1.1 *Májovci a dějiny českého verše*<sup>97</sup>

Sylabizující regres v básnické tvorbě desátých až padesátých let se svým zaměřením na národní zvláštnosti vytvářel přehradu mezi českou a světovou rytmickou výbavou poezie a způsobil, že ještě v polovině 19. století nebyl metrický repertoár české poezie uspokojivě dobudován. Sylabizace stírala rozdíly mezi metry a jejich zvukovými konturami i mezi jejich sémantickými příznaky a spolu s Dobrovského tezí o nevhodnosti jambu pro češtinu byla příčinou absolutní převahy trocheje nad jambem (vzhledem k trochejské tendenci staročeského a lidového sylabismu). Zásah májovců do dějin českého verše spočívá v odvratu od sylabizujícího verše předchozí etapy a návratu k Dobrovského pravidlům sylabotónického veršování a v zásadní proměně systému českých meter.<sup>98</sup>

##### 3.1.1.1 Sylabotónická revoluce

V průběhu padesátých let (po náznaku u předchůdců, např. Nebeského) se od základů proměňuje rytmické povědomí i básnická praxe a v dílech nastupující generace je opět přivedena k platnosti Dobrovského přízvučná norma. Změna spočívala především v restituci přesného povědomí o úloze přízvučných a nepřízvučných slabik v českém sylabotónickém verši a projevila se výrazným omezením výskytu přízvuku víceslabičných slov/taktů na slabých pozicích metra.<sup>99</sup> Tato změna neproběhla bez odporu zastánců sylabizace: autoři *Zpráv soudců* v čele s Erbenem odmítli přesné zachovávání sylabotónické normy, „která nenalézají se ani v staré poezii umělé, ani v poezii národní [...] a toť již příčiny dost, o neomylnosti jich pochybovati“ (*Zprávy soudců...* 1860: 12). Svědomité dodržování těchto pravidel vede podle autorů k nežádoucím tvrdostem metrickým

97 Srov. Mukařovský 1934, Červenka 1966, 1967, 2006a, 2006c, 2008, Červenka – Sgallová 1988, Červenka – Sgallová – Kaiser 1995, Horálek 1957.

98 Mukařovského tvrzení, že význam májovců spočívá v tom, že převedli Erbenův jamb s daktylskými rysy v metra daktylotrochejská a ta rozpracovali (srov. Mukařovský 1934), není pravdivé. V období nástupu májovců měl daktylotrochej (a rovněž daktyl) v tvorbě májovců jen okrajový význam. Významnější úlohu získal daktylotrochej až v *Kosmických písních* a *Prostých motivech*, tedy již bez přímé návaznosti na Erbenův a jako individuální záležitost Nerudovy poetiky (srov. Červenka 2006c).

99 O tom, že změna proběhla s vědomým úsilím, svědčí např. výroky v Nerudových kritikách požadující přesné dodržování metra. Srov. Neruda 1957: 68–69, 124–129, 271–278.

(srov. *ibid.*: 13). Mladší autoři nově chápali metrickou normu jako soubor požadavků, jimž je třeba vyhovět, a odchylky od metra, pokládané předchozí generací za projev rytmické tvořivosti, považovali za projev básnické nedokonalosti. V dodržování zákazu přízvuků víceslabičných slov/taktů na slabých pozicích verše byli májovští autoři jednotní, starší pojetí v oslabeném stupni zůstalo pouze u Mayera a Šolce.

### 3.1.1.2 Jambická revoluce

Druhý významným procesem, který započal v padesátých letech, je expanze jambu. V májovské tvorbě padesátých a šedesátých let je jambem sepsána více než polovina básní (co do počtu veršů je převaha jambu ještě zřetelnější, protože jambická je velká epika Hálkova, Pfliegerova a střední epika Nerudova, Šolcova ad.). Vztah trocheje a jambu v době nástupu májovské generace lze charakterizovat opozicemi domácí × světový, přirozený × umělý, venkovský × městský. V první etapě svého uplatnění byl jamb (jakožto jeden z atributů poezie hlásící se ke „škodlivým směrům“, ke kosmopolitismu a problémům moderního člověka) příznakovým metrem. S tím, jak se druhé členy opozic stávaly bezpříznakovými, vytlačil i jamb postupně trochej z pozice centrální a bezpříznakové. Poměr mezi oběma metry se obrátil a od té chvíle to bylo užití trocheje, jež vyžadovalo speciální motivaci (vesnická tematika, zdůraznění rytmu atd.).<sup>100</sup> Jambický zvrat znamenal přiblížení standardnímu repertoáru světové poezie (konkrétně anglické, německé, ruské).

### 3.1.2 Rým v poezii májovců<sup>101</sup>

Poezie májovských autorů<sup>102</sup> je v naprosté většině rýmovaná.<sup>103</sup> Jediným nerýmovaným metrem užívaným májovci byl blankvers, a to výhradně jako verš dramatu (jsou jím napsány historické hry Hálkovy, Jeřábkovy ad.). V tom se májovci výrazně odlišovali od svých obrozených předchůdců (a rovněž od

---

100 Trochej došel výraznějšího uplatnění až rozsáhlá trochejské tvorbě Svatopluka Čecha.

101 Srov. Koutník 1917, 1930, Čapek 1935.

102 Materiál mi poskytlo jedenáct básníků májové generace: Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Václav Šolc, Rudolf Mayer, Josef Barák, Adolf Heyduk, Gustav Pflieger, Antal Stašek, Ervín Špindler, Bohumil Janda, Jiljí Jahn.

103 Např. v básnickém díle Jana Nerudy je bez rýmu jen devět básní cyklu „Z kraje“ (*Knihy veršů*) a báseň „Ku vzkříšení!“ (*Páteční zpěvy*).

generace následující): v poezii první poloviny 19. století se nerýmovaný verš uplatňoval vedle dramatu i v řadě literárních žánrů (např. bajka, epos) a nerýmovaná byla rovněž většina produkce časoměrné. U májovců nebyla opozice rýmovaný × nerýmovaný verš funkčně zatížena a funkci, kterou plnila v předchozím období, na sebe vzala opozice strofický × nestrofický verš (srov. Červenka 1966).

O významu rýmu pro májovce svědčí i reakce předního teoretika a kritika generace Josefa Durdíka na rozsáhlý polymetrický epos mladého Antala Staška *Václav* (1872), jednu z nečetných nerýmovaných básní májovců. Durdík označil nerýmovanost za „hlavní vadu“ skladby a důvod jejího neúspěchu. Velká část Durdíkovy kritiky je teoretickým výkladem o rýmu a o jeho místě v moderní, rozuměj sylabotónické poezii:

Rým jest náhrada za přesnou zákonost' rytmu; řecký neb sanskritský verš jest ve svém nitru mnohem uměleji zbudován než moderní verš přízvučný [...]. Poněvadž přízvučný verš sám o sobě formální dokonalosti nemá, hlavně proto přihrán byl ještě jiný živel, aby ji doplnil; to jest celý smysl výroku, že rým je náhradou za něco, co nynější verš náš postrádá. [...] Rýmem báseň získá, soustředí se, stane se kompaktnější [...]. Také rým v básnictví posud vládne. Vezměme almagest italského básnictví, vážnou Komedii Danteho, písně lásky Petrarkovy i romantické eposy Ariosta, Tassa, až do Byronova Dona Juana, Puškinova Oněgina, Mickiewiczova Pana Tadeusza – nezmiňujice se ani o německých verších: všude moderní poesie *epická* jest rýmovaná. [...] V básni „Václavu“ není ani sloky, ani rýmu, ani přísného rozměru. Tedy čím se různí od prózy? Dejte jej prostému čtenáři do rukou – on to nepřivítá jakožto verš – lid tomu neporozumí. Veršem totiž sobě představuje zcela něco jiného, a řekněme bez obalu, něco, což *výhradně označeno jest rýmem*. [...] Lidu tedy veršem není a vzdělanému vkusu jest taková forma opět příliš málo. Veršování takové dělá dojem zvláštní – pohodlnost' a osudná zběžnost', jež nechťela více píce věnovati nezbytnému formování, nemůže lépe naznačena býti – veršování takové jest jaksi pusté a vynímá se jako řeč nevázaná, psaná v řádcích, nuceně krátkých, násilně za osmou neb sedmou slabikou přetrhaných. Výsledkem jest sekaný rytmus a sekaný sloh; vypravování se rozlézá pod rukou, neukončuje se dosti rázně a pádně, a mohlo by takto plížiti se dál jako tasemnice.  
[Durdík 1874: 190–195]<sup>104</sup>

Užití nerýmovaného verše Durdík připouští, ale vyhrazuje jej „hotovým

104 V dějinách literárního odboru Umělecké besedy zmiňuje Albert Pražák Durdíkovu přednášku o rýmu, která zřejmě měla podobný obsah jako kritika Staškova *Václava*: „Otázky rýmu dotkl se Durdík 26. října 1872, prohlašuje chybu, není-li báseň rýmována. Jeť rým moderní náhrada za antickou rytmickou dokonalost. Velké básně moderní jsou psány vesměs rýmovaným veršem. *V Vlček* upíral takového významu rýmu, – rýmu kdysi nebylo a jednou ho zase nebude“ (Pražák 1913: 180).

mistrům“ a doporučuje jej pouze jako výjimku. Masivnější užití nerýmovaného verše by podle Durdíka vedlo ke „zdivočení mluvy“. O rezonanci Durdíkových názorů svědčí to, že podobné argumenty použili májovští kritici na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let proti nerýmované epice Jaroslava Vrchlického (*Mýty, Nové epické básně*).<sup>105</sup>

Z Durdíkovy kritiky dále vyplývá, že rýmovanost měla v dobovém myšlení o poezii podobný statut jako metričnost: ovládnutím rýmové techniky autor dokazoval svou básnickou kompetenci. Toto vysoké postavení rýmu v hierarchii složek básnického jazyka vysvětluje soustavnou pozornost, kterou májovci rýmu věnovali.

### 3.1.2.1 Kanonizace sylabotónického rýmu

V období nástupu májovských autorů začal proces rytmické a eufonické standardizace sylabotónického rýmu. V padesátých letech, tedy asi po čtyřech desetiletích sylabizace českého verše, byl sylabotónický rým poznamenán relikty sylabické rýmové techniky, především vysokou četností heterotónických rýmů sudoslabičných a lichoslabičných slov/taktů, a vysokou četností nepřesných rýmů, především jednoslabičných rýmů víceslabičných slov/taktů. Podobně jako sylabotónická reforma znamenala rovněž tato změna návrat k Dobrovského/Puchmajerovým pravidlům sylabotónického rýmování (srov. Dobrovský 1953, Puchmajer 1797, 1802, 1824). Proces kanonizace sylabotónického rýmu dovršila generace lumírovců/ruchovců.

### 3.1.2.2 Rytmická standardizace

Nejvýznamnější změnou, kterou rým v tvorbě májovských autorů prodělal, byla jeho rytmická standardizace. Tato změna úzce souvisela, resp. byla důsledkem výše

105 „Jest to veliká škoda, kteréž litujeme při celé sbírce Mythův, že básník z nich úplně vyloučil rým. Ještě kdy by bylo možno omluviti tento krok poukázáním k tomu, že básník k vůli předmětům vzatým z dávnověkosti chtěl obnoviti nejdávnější, prvotní rytmus desítislabičného caesurovaného verše českého. Ale toho zde není. Máme před sebou novověký verš přízvukový, než bez hlavního jeho znaku, a nezbytného požadavku, bez rýmu. Obyčejné následky tohoto pochybného opatření při útvech lyricko-epických dostavily se i při Vrchlickém: poetický proud rozbíhá a rozplývá se přes střežené blahodárné hranice své místy na mělčiny a vázane, i sám verš je nezřídka dosti nedokonalý, ba ledybylý“ (Schulz 1879: 426).

„Při některých legendách patrně básníkovi přece jen vadila zvolená prostá forma, prostá slokové i rýmové vazby. Forma ta letí, letí ku předu, strhuje básníka do většího vždy chvatu, tak že došed ku pointě básně nemá jaksi na nejpůsobivější vyšpičatění její více trpělivosti a zakončí obyčejně způsobem fragmentárním. Zdá se nám vždy pak, jako by ještě něco přijít mělo, ba musilo“ (Neruda 1966: 171–172).



uvedeného návratu k Dobrovského sylabotónické normě. Její podstata spočívala ve výrazném snížení četnosti anizometrických rým. Četnost anizometrických rýmů v tvorbě předchozí generace závisela na dvou faktorech: (1) na míře sylabizace verše (tedy na relativní četnosti nemetrických řádků), (2) na tom, zda se sylabické licence omezily pouze na incipit verše (např. Erben v *Kytici* zachovává sylabotónickou normu rýmování [srov. Červenka 1967]), nebo zasáhly i veršovou klauzuli. Za příznakovou ji lze považovat tehdy, když přesáhla 10 % ze všech rýmových dvojic (např. v Čelakovského *Růži stolisté* je 17 % anizometrických rýmů, ve Fričově *Upíru* se jednotlivé zpěvy pohybují v rozmezí 15–32 % anizometrických rýmů).

<i>autor</i>	<b>G. Pflieger</b>		<b>J. Bar.</b>	<b>A. Heyduk</b>		<b>J. Jahn</b>	<b>B. Janda</b>	<b>E. Špin.</b>	<b>V. Šolc</b>	<b>A. Staš.</b>
<i>sbírka</i>	<b>D</b>	<b>PV</b>	<b>ZdM</b>	<b>B1</b>	<b>B2</b>	<b>R</b>	<b>JTzO</b>	<b>B</b>	<b>P</b>	<b>B</b>
<i>aniz. rýmy</i>	3,5 %	2 %	4,2 %	11,2 %	2,7 %	4,6 %	0,4 %	4,5 %	6,7 %	1 %

TABULKA 1: Relativní četnost anizometrických rýmů – májovci

Legenda: D = *Dumky* (1857), PV = *Pan Výchýnský* (1858/1859), ZDM – *Z doby Májů* (ed. O. Králík, 1958), B1 = *Básně* (1859), B2 = *Básně* 1865, R = *Růženec* (1863), JTzO = *Jan Talfús z Ostrova* (1864), B = *Básně* (1866), P = *Prvosenky* (1868), B = *Básně* (1876)

<i>sbírka</i>	<b>Hk</b>	<b>Kv</b>	<b>Pk</b>	<b>Bar</b>	<b>Pm</b>	<b>Zp</b>
<i>aniz. rýmy</i>	1,84 %	3,54 %	3,72 %	1,92 %	1,06 %	1,41 %

TABULKA 2: Relativní četnost anizometrických rýmů – Jan Neruda

Legenda: Hk = *Hřbitovní kvítí* (1858), Kv = *Knihy veršů* (2. vydání, 1873), Pk = *Písně kosmické* (1878), Bar = *Balady a romance* (1883), Pm = *Prosté motivy* (1883), Zp = *Zpěvy páteční* (1896)

<i>sbírka</i>	<b>Bar1</b>	<b>Bar2</b>	<b>A</b>	<b>Vp</b>	<b>KL</b>	<b>MaH</b>	<b>G</b>	<b>Čp</b>	<b>DzT</b>	<b>Vpř</b>	<b>Pzmv</b>
<i>aniz. rýmy</i>	3,5 %	4,7 %	0,7 %	1,6 %	0,3 %	1 %	0,3 %	1,9 %	0,6 %	2,1 %	1,4 %

TABULKA 3: Relativní četnost anizometrických rýmů – Vítězslav Hálek

Legenda: Bar1 = *Balady a romance*, 1. řada, Bar2 = *Balady a romance*, 2. řada, A = *Alfred* (1858), Vp = *Večerní písně* (1859), KL = *Krásná Lejla* (1858), MaH = *Mejrima a Husejn* (1859), G = *Goar* (1864), Čp = *Černý prapor* (1867), DzT = *Děvče z Tater* (1871), Vpř = *V přírodě* (1872–1874), Pzmv = *Pohádky z naší vesnice* (1874)

Tabulky, zachycující četnost anizometrických rýmů v tvorbě májovců z padesátých a šedesátých let (a Staškovy básně z roku 1876) a v celku básnického díla Nerudova a Hálkova, ukazují, nakolik májovští básníci omezili četnost

anizometrických rýmů. Ta až na dvě výjimky nepřekračuje pětiprocentní hranici a ve většině zkoumaných textů je ještě daleko menší. Nejvýraznější výjimkou jsou Heydukovy *Básně* z roku 1859 s více než deseti procenty anizometrických rýmů. Lvi podíl na tom má první oddíl sbírky, „Cigánské melodie“, psaný ještě starším sylabizujícím veršem, ve kterém je anizometrických rýmů více než dvacet procent (22,7 %), ostatní oddíly sbírky obsahují již jen 7 % anizometrických rýmů. Heydukovy *Básně* z roku 1865 co do četnosti nemetrických rýmů již nevybočují z májovské produkce. Druhým souborem, ve kterém četnost anizometrických rýmů překročila pětiprocentní hranici, jsou Šolcovy *Prvosenky*. V těch se co do četnosti anizometrických rýmů vydělují deklamovánky s četností okolo 10 %, ve zbytku sbírky je četnost velmi nízká. Pětiprocentní hranici se přibližují sbírky Baráka, Jahna a Špindlera.

Nerudovo básnické dílo se vyznačuje velmi nízkou četností anizometrických rýmů, relativně vyšší četnost je v *Knihách veršů*, které se vymykají z Nerudovy tvorby svým rozsahem, a v metricky experimentálních *Kosmických písních*. V Hálkově díle je zřejmá korelace vyšší četnosti nepřesných rýmů se dvěma jevy: (1) s žánrem balady/romance, odkazujícím k sylabizujícím předchůdcům (srov. vyšší četnost v obou řadách *Balad a romanci*), (2) s mužským rýmem (srov. velmi nízkou je četnost anizometrických rýmů v Hálkových epických skladbách, které se vyznačují naprostou převahou ženských klauzulí, a naopak téměř 6 % anizometrických rýmů ve čtvrtém oddílu básnické skladby *Alfred*, která má výhradně mužská zakončení).<sup>106</sup> Příznakovou četností anizometrických rýmů se vyznačují *Básně* Rudolfa Mayera, do tabulky nezařazené. Některé jejich oddíly („Noční znělky“) se přibližují desetiprocentní hranici.

Proces rytmičké standardizace sylabotónického rýmu dovršili autoři lumírovské/ruchovské generace. V jejich poezii, která se vyznačuje mechanickou přesností v dodržování metra, se anizometrické rýmy téměř nevyskytují.<sup>107</sup>

### 3.1.2.3 Eufonická standardizace rýmu

Současně s rytmičkou standardizací sylabotónického rýmu proběhla i jeho

<sup>106</sup> Nevysvětlitelný je nárůst četnosti anizometrických rýmů v prvním oddílu Hálkova *Černého praporu*. Ten obsahuje asi 5 % anizometrických rýmů. Ostatní oddíly co do četnosti anizometrických rýmů nepřekročí jednaprocentní hranici.

<sup>107</sup> K anizometrickému rýmu se neuchylují ani autoři první poloviny 20. století, kteří jinak používají dekanonizované formy rýmu (srov. Červenka 2002).

standardizace eufonická. Rým ohlasové poezie a následně i standardní produkce desátých až padesátých let pod vlivem rýmové techniky lidové poezie prodělal výrazné uvolnění eufonické stránky, které se týkalo především slabičného rozsahu reduplikantu a shody konsonantů a konsonantických skupin v rýmu.<sup>108</sup> Situaci v polovině padesátých let názorně postihuje sborník *Lada Nióla*, jehož veršované texty obsahují přes 10 % nepřesných rýmů.<sup>109</sup> Následující tabulky zachycují četnost nepřesných rýmů v týchž skupinách děl jako TABULKY 1–3.

<i>autor</i>	<b>G. Pflieger</b>		<b>J. Bar.</b>	<b>A. Heyduk</b>		<b>J. Jahn</b>	<b>B. Janda</b>	<b>E. Špin.</b>	<b>V. Šolc</b>	<b>A. Staš.</b>
<i>sbírka</i>	<b>D</b>	<b>PV</b>	<b>ZdM</b>	<b>B1</b>	<b>B2</b>	<b>R</b>	<b>JTzO</b>	<b>B</b>	<b>P</b>	<b>B</b>
<i>nepř. rýmy</i>	1,8 %	3,9 %	3,6 %	1,4 %	0,5 %	1 %	1,5 %	1 %	3 %	0,8 %

TABULKA 4: Relativní četnost nepřesných rýmů – májovci

<i>sbírka</i>	<b>Hk</b>	<b>Kv</b>	<b>Pk</b>	<b>Bar</b>	<b>Pm</b>	<b>Zp</b>
<i>aniz. rýmy</i>	1,8 %	3,6 %	0,8 %	0,9 %	0,7 %	1,2 %

TABULKA 5: Relativní četnost nepřesných rýmů – Jan Neruda

<i>sbírka</i>	<b>Bar1</b>	<b>Bar2</b>	<b>A</b>	<b>Vp</b>	<b>KL</b>	<b>MaH</b>	<b>G</b>	<b>Čp</b>	<b>DzT</b>	<b>Vpř</b>	<b>Pzmv</b>
<i>aniz. rýmy</i>	7,6 %	2,4 %	0,7 %	1,3 %	0,7 %	0,3 %	0,8 %	0,5 %	0,6 %	1,2 %	2,3 %

TABULKA 6: Relativní četnost nepřesných rýmů – Vítězslav Hálek

Z tabulek je zřejmé výrazné omezení četnosti nepřesných rýmů v tvorbě májovských autorů. Četnost nepřesných rýmů ve zkoumaných souborech nepřesahuje až na jedinou výjimku pětiprocentní hranici. Onou jedinou výjimkou je první řada Hálkových *Balad a romancí*, u které jsme výše konstatovali i vyšší četnost anizometrických rýmů. I v tomto případě zvýšenou četnost nepřesných rýmů interpretujeme jako příznak žánru a prostředek přihlášení k poetice předchůdců (Erben). Relativně vyšší četnost nepřesných rýmů se objevuje u Pfliegera, Baráka, Šolce a v Nerudových *Knihách veršů*.

V užívání nepřesných rýmů se generace lumírovců/ruchovců příliš neliší od

108 Za nepřesné nepovažujeme rýmy s neshodnou v kvantitě vokálů, byť dobové poetiky na této shodě trvaly (Sušil 1861, Durdík 1881), neboť průzkum materiálu potvrdil Jakobsonovu tezi o neutralizaci kvantity v rýmu v polovině 19. století („Kvantitativní moment v jejich rýmování [básníků druhé poloviny 19. století] skutečně nehraje žádnou nebo skoro žádnou úlohu“ [Jakobson 1934: 205]. Srov. Sgallová 1967.). Četnost kvantitativně neshodných rýmů v tvorbě májovských básníků se ustaluje asi na 20 %, s výkyvy oběma směry.

109 K typologii nepřesných rýmů srov. Červenka 2002.

generace májové. Výrazný zlom v užívání nepřesných rýmů znamenala až moderna (srov. Plecháč [2009]) a avantgarda (srov. Červenka 2002).

## 3.2 RYTMICKÁ STRÁNKA NERUDOVA RÝMU

### 3.2.1 Rytmická stránka rýmu

Ve studii „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“ Jan Mukařovský řadí rým mezi „vedlejší činitele básnického rytmu“. Od hláskové instrumentace, působící regresivně, rým odlišuje jeho zapojení do „rytmické osnovy“, podmíněné jeho konstantním postavením na konci veršové řádky nebo jiné rytmické jednotky (půlverše, dvojverší): „Rytmická důležitost rýmu pochází odtud, že rým, umístěný na konci verše, signalizuje hranici této základní jednotky básnického rytmu“ (Mukařovský 2001: 143). Rým působí progresivně, vzbuzuje očekávání a podílí se na vzniku rytmického impulzu (srov. Červenka 2002: 129). Pod rytmickou funkci rýmu též spadá jeho působení na organizaci veršů do rytmických jednotek vyššího řádu (dvojverší, strof).

Hlásky, jejichž zvuková shoda je podstatou rýmu, konstituují suprasegmentální jednotky (slabika) a prostřednictvím jejich příznaků (přízvuk) je rým zapojen do rytmické stavby verše, respektive veršové klauzule. Rytmická stránka rýmu je tedy záležitostí rytmiky veršových klauzulí. Klauzulí míníme přízvukový celek nebo kombinaci přízvukových celků (např. herojská klauzule) na konci verše. Typologie klauzulí v českém sylabotónickém verši je založena na umístění poslední silné pozice verše vzhledem k závaznému mezislovnímu předělu na jeho konci. Z tohoto hlediska rozlišujeme v českém sylabotónickém verši tři možnosti: předěl připadá bezprostředně za silnou pozici (mužská klauzule), předěl připadá za slabou pozici (ženská klauzule), předěl připadá za druhou slabou pozici (klauzule daktylské, omezené na daktylské a daktylotrochejské rozměry).<sup>110</sup> Konstelaci poslední silné pozice a meziveršového předělu je podřízen výběr přízvukových celků na konci verše: ženská klauzule může být realizována výhradně sudoslabičnými takty, mužská lichoslabičnými.<sup>111</sup> V daktylské klauzuli je vedle tříslabičného

<sup>110</sup> Podle zakončení třídíme verše (mužský, ženský, [akatalektický] daktylský verš) i rýmy (mužský, ženský, daktylský rým).

<sup>111</sup> Podstatným parametrem rytmického stylu je míra přízvukování poslední silné pozice verše. Pro další výklad zdůrazněme, že míra akcentuace této pozice odpovídá četnosti kratší z dvojice klauzulí (1, 2).

a šestislabičného (v jazyce i v poezii velmi řídkého) zakončení přípustná i kombinace dvouslabičného celku s jednoslabičným (2+1).<sup>112</sup>

V následujícím popisu Nerudových knižně vydaných sbírek sledujeme četnost jednotlivých zakončení v rýmovaných verších. Výklad je založen na porovnání reálných četností zakončení s jejich četností teoretickou (danou jazykovými faktory), kterou stanovil M. Červenka: v ženských verších je teoretická četnost dvouslabičného zakončení 75 %, čtyřslabičného 25 %, v mužských verších 20 % pro jednoslabičné zakončení, 80 % pro tříslabičné (srov. Červenka 2006a: 121–122). Celky více než čtyřslabičnými se pro jejich mizivou četnost nezabýváme, zkreslení, ke kterému tím dojde, je statisticky zanedbatelné.

V rýmovaném verši můžeme vedle četnosti jednotlivých zakončení sledovat četnost jejich kombinací (rým spojuje verše do skupin, nejčastěji dvojčlenných). Kombinace rozlišujeme stejnoslabičné (2/2, 4/4; 1/1, 3/3) a různoslabičné (4/2, 2/4; 3/1, 1/3). Jejich teoretickou četnost lze odvodit z teoretické četnosti jednotlivých zakončení: 2/2 = 56 %, 4/4 = 6 %, 4/2 a 2/4 = 19 %; 1/1 = 4 %, 3/3 = 64 %, 3/1 a 1/3 = 16 %.

Problematiku daktylských rýmů<sup>113</sup> pro jejich nízký počet (výrazně se uplatní jen ve dvou sbírkách) probíráme odděleně a bez využití statistiky.

### 3.2.2 Rytmická standardizace rýmu u májovců<sup>114</sup>

Nástup májovců v polovině 19. století je spjat s odklonem od sylabizujícího verše předchozí generace a návratem k Dobrovského pravidlům přízvuchné versifikace. Tato proměna výrazně zasáhla rytmičku stránku rýmu. Její podstata spočívala v „restituci přesného povědomí o úloze přízvuchných a nepřívuchných slabik“

112 O klauzulích podrobněji Červenka 2006a: 113–134.

113 Daktylským rýmem míníme rýmy veršů s daktylskou klauzulí, tj. akatalektických daktylských veršů a daktylotrochejských veršů s poslední daktylskou stopou. Dosavadní popisy českého rýmu měly tendenci směřovat rozsah rýmu (počet slabik, na kterém je realizována zvuková shoda) s jeho rytmičnou charakteristikou (daktylský). Např. Josef Hrabák píše: „Často se zde [tj. v mužských verších zakončených tříslabičným přízvukovým celkem] rým stává i trojslabičným (pak mluvíme o rýmu daktylském, typ *žádosti – radosti*) [...]“ (Hrabák 1970: 165).

114 Poezie májovských autorů je v naprosté většině rýmovaná (srov. Durdík 1874 a 1881: 474–476, Pražák 1913: 180). V tom se májovci výrazně odlišují od svých obrozenských předchůdců a rovněž od generace následující: v poezii první poloviny 19. století se nerýmovaný verš uplatnil vedle dramatu i v řadě básnických žánrů (bajka, epos ad.) a nerýmovaná byla rovněž produkce časoměrná; u lumírovců a ruchovců byl veršem rozsáhlých epických skladeb (Vrehlický, Zeyer ad.). U májovců funkci opozice rýmovaný × nerýmovaný verš plní opozice dlouhý × krátký rozměr a strofický × nestrofický verš (srov. Červenka 1966: 163–165). Rýmu u májovců se doposavad věnoval B. Koutník (1917, 1930), J. B. Čapek (1935) a B. Jurek (1940).

v českém sylabotónickém verši, jež bylo narušeno desetiletími sylabizace českého verše (Červenka 1966: 163, srov. idem, 2006, 2008, Červenka – Sgallová 1988, Červenka – Sgallová – Kaiser 1995). Projevila se výrazným omezením výskytu přízvuku víceslabičných přízvukových celků na slabých pozicích metra, v důsledku čehož výrazně ubylo anizometrických rýmů,<sup>115</sup> běžných u autorů sylabizujícího období (např. první oddíl Heydukových *Básní* z roku 1859 obsahuje ještě přes 20 % anizometrických rýmů, v ostatních oddílech nepřekročí četnost anizometrických rýmů 10 %).

### 3.2.3 Hřbitovní kvítí

Až na jedinou výjimku jsou všechny básně *Hřbitovního kvítí* (*Hk*) trochejské. Základním metrem *Hk* je pětistopý trochej (T5), kterým je napsáno přes 70 % čísel, vedle T5 se uplatňuje ještě čtyřstopy trochej (T4), a to samostatně, nebo v kombinaci s trochejem třístopým (T4+T3). Základním způsobem strofického uspořádání v *Hk* je čtyřverší, většinou rýmované přerývaně (v sudých, rýmujících se verších se střídají ženská a mužská zakončení, někdy i v jedné básni) nebo střídavě.<sup>116</sup>

	ženský rým	mužský rým	al.
abs. četnost	115	97	5
rel. četnost (%)	53	44.7	2.3

TABULKA 1: *Hk* – četnost ženských a mužských rýmů

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
rel. četnost (%)	77.83	22.17	6.19	93.81

TABULKA 2: *Hk* – četnost realizací klauzulí

115 Za anizometrické označujeme ty rýmy, ve kterých přízvuk (nejčastěji) jednoho z přízvukových celků tvořících rýmovou dvojici připadá na slabou pozici verše, tedy je nemetrický: „Paní ví, čím srdce vadne, / ví, čím v těle krev vychladne“ („Rubáš“, *Kniha veršů výpravních*).

116 Sémantiku přerývaně rýmovaného čtyřverší, základní strofické formy májovců, popsal Miroslav Červenka (1966: 164–165, 167–168). Rozbor Nerudova přerývaně rýmovaného čtyřverší s ohledem na distribuci rytmických typů T4ž provedli Vašák – Mazáčová – Červenka – Sgallová 1976.

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
<i>abs. četnost</i>	79	15	11	10	4	89	2	2
<i>rel. četnost (%)</i>	68.7	13.04	9.57	8.7	4.12	91.75	2.06	2.06

TABULKA 3: *Hk* – četnost kombinací klauzulí v rýmu

V *Hk* jsou početně v nepatrné převaze ženské rýmy nad mužskými. Statistika ženských rýmů ukazuje velmi slabou preferenci dvouslabičného zakončení, distribuce klauzulí se blíží teoretickému modelu, a zřejmou preferenci stejnoslabičných kombinací.<sup>117</sup> Statistika mužských rýmů ukazuje naopak silnou preferenci tříslabičného zakončení, z kombinací je pochopitelně silně preferována 3/3.<sup>118</sup>

Ve srovnání se starší generací (preferující v ženských verších čtyřslabičné zakončení [srov. Červenka 2006a: 124–126] a jednoslabičné v mužských [Máchovi epigoni]) se distribuce klauzulí u Nerudy přibližuje rytmicky nestylizované řeči a je prostředkem prozaizace poezie, která patřila k programu „škodlivých směrů“.

### 3.2.4 *Knihy veršů*

Jednotlivé části *Knihy veršů (Kv)* – *Knihu veršů výpravných (Kvv)*, *Knihu veršů lyrických a smíšených (Kvl)* a *Knihu veršů časových a příležitostných (Kvč)* – pro jejich rozdílnou povahu probereme odděleně.

#### 3.2.4.1 *Knihy veršů výpravných*

Základním rozměrem *Knihy veršů výpravných (Kvv)* je nepravidelně rýmovaný nestrofičský pětistopý jamb (J5). Je to rozměr rozsáhlých epických skladeb („Divoký zvuk“, „Kolovrátek“, „O Šimonu Lomnickém“) a trojice básní („Jeptiška“, „Ask“, „Alegorie“). V básních „V zemi Mokha“, „Se srdcem rekovým“ (zde J5m) a „Před fortanou milosrdných“ je J5 užit strofičsky. Druhým jambickým rozměrem *Kvv* je

117 Při porovnání rýmovaného a nerýmovaného T5ž v *Hk* se ukázalo, že v nerýmovaném verši je dvouslabičnou klauzulí zakončeno pouze 67 % veršů. Přítomnost rýmu tedy zvyšuje četnost dvouslabičných zakončení (= akcentuaci poslední silné pozice). Statistika není zcela průkazná pro nízký počet nerýmovaných T5.

118 U Nerudy je zřejmá korelace mezi rytmickou a sémantickou stránkou rýmu. Nejvýrazněji u delších ze stejnoslabičných kombinací (4/4, 3/3): Obě inklinují k rýmu stejných slovesných druhů (u kombinace 4/4 okolo 90 %, u kombinace 3/3 okolo 70 %) a především k slovesnému rýmu (u kombinace 4/4 náleží přes 50 % k rýmu sloveso/sloveso, u kombinace 3/3 okolo 40 %). Četnost těchto dvou kombinací je u Nerudy významným signálem míry gramatičnosti rýmu.

strofická kombinace J4m+J3ž v básni „Matka“. Trochejské rozměry jsou zastoupeny trochejem čtyřstopým (T4), pětistopým (T5) a šestistopým (T6) a jen okrajově třístopým (T3). T3 a T5 se vyskytují pouze ve strofické podobě, nejčastěji přerývaně rýmované čtyřverší, T4 a T5 jsou strofické i nestrofické.

	ženský rým	mužský rým	al.
<i>abs. četnost</i>	578	298	31
<i>rel. četnost (%)</i>	63,69	32,89	3,42

TABULKA 4:  $K_{vv}$  – četnost ženských a mužských rýmů

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
<i>rel. četnost (%)</i>	81.8	18.2	17.28	82.72

TABULKA 5:  $K_{vv}$  – četnost realizací klauzulí

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
<i>abs. četnost</i>	417	50	47	63	43	238	9	8
<i>rel. četnost (%)</i>	72.27	8.67	8.15	10.92	14.43	79.87	3.02	2.68

TABULKA 6:  $K_{vv}$  – četnost kombinací klauzulí v rýmu

Poměr ženských a mužských rýmů je v  $K_{vv}$  2 : 1. V ženském rýmu se oproti  $Hk$  zvýšila četnost dvouslabičného zakončení. Tento posun je důsledkem ústředního postavení J5 v  $K_{vv}$ : Nerudův raný J5ž se vyznačuje vysokou akcentuací posledního iktu (= vysokou četností dvouslabičných klauzulí; četnost přízvuků na posledním iktu v ženských verších je totožná s četností dvouslabičných klauzulí).<sup>119</sup> V obou souborech jsou preferována stejnoslabičná zakončení (2/2, 4/4, 1/1, 3/3), ve srovnání s  $Hk$  výrazně vzrostla četnost kombinace 2/2 v neprospěch kombinace 4/4. V souboru mužských rýmů vzrostl oproti  $Hk$  počet jednoslabičných zakončení, v  $K_{vv}$  se blíží teoretické četnosti. Tato změna souvisí jednak s máchovským laděním úvodních epických skladeb,<sup>120</sup> jednak, jak ukážeme dále, se zavedením jambických

119 Srov. Červenka — Sgallová — Kaiser 1995: 119–120, Červenka 2008: 207–208. V úvodních skladbách  $K_{vv}$  je akcentuace poslední silné pozice J5ž 85 % (v ostatních J5ž  $K_{vv}$  o něco nižší). Miroslav Červenka pro Nerudův raný J5ž chybně uvádí 95 % (srov. Červenka 2006a: 126).

120 Bohuslav Jurek upozorňuje na četné rýmové shody mezi *Májem* a „Divokým zvukem“, z nichž řada náleží ke kombinaci 1/1 (stán:pán, stín:klín, krok:skok) (srov. Jurek 1940: 331).



rozměrů obecně. S nárůstem četnosti jednoslabičných zakončení vzrostla i četnost kombinace 1/1.

Vedle mužských a ženských rýmů obsahují *Kvv* jeden soubor rýmů daktylských. Jedná se o 4. oddíl skladby „Jeník“, napsaný třístopým akatalektickým daktylem (D3). Ze 12 rýmů této skladby náleží 11 ke kombinaci 3/3, jeden rým je anizometrický.

S uplatněním většího počtu rozměrů v *Kvv* vyvstává otázka po vztahu metra a různých typů zakončení. Jednoznačná tendence se ukazuje v distribuci mužských a ženských zakončení: 65 % všech mužských zakončení obsahují úvodní máchovské skladby v pětistopém jambu, ze zbylých 35 % připadá 21 % na ostatní skladby psané pětistopým jambem a pouhých 14 % na 7., trochejský oddíl „Divokého zvuku“ a ostatní trochejské skladby. Na jambické verše tedy připadá celkem 86 % všech mužských rýmů. Tento vztah lze popsat ještě podrobněji s ohledem na jednotlivé typy mužského zakončení. Z 58 mužských jednoslabičných rýmů (1/1, 3/1, 1/3) připadají pouze dva na trochejské verše (2. a 3. oddíl skladby „Jeník“). Ostatní mužské rýmy v trochejských verších náležejí k typu 3/3. V *Kvv* se zřetelně projevuje korelace jambu a mužského rýmu: v trochejských verších dává Neruda přednost ženskému rýmu a striktně se vyhýbá jednoslabičnému (oxytonickému) mužskému rýmu.

### **3.2.4.2 *Knihy veršů lyrických a smíšených***

V *Knize veršů lyrických a smíšených* (*Kvl*) se uplatňují trochejské rozměry *Hk*: strofický, přerývaně rýmovaný čtyřstopý a pětistopý trochej (T4, T5). Hlavní rozměr *Kvv*, pětistopý jamb (J5), je v *Kvl* kvantitativně upozaděn, je však metrem milostné lyriky „nejvyšší citové intenzity“ (Červenka) a ideově závažných, bilancujících skladeb („Vším jsem byl rád!“, „Našel jsem se!“).<sup>121</sup> Novem je v Nerudově tvorbě výrazný podíl krátkých rozměrů (T4, J4) a především jejich kombinací s rozměry superkrátkými (T3, J3), ve většině případů T4m+T3ž a J4m+J3ž, spojené v přerývaně rýmovaném čtyřverší nebo jeho zdvojené formě. Jde o rozměry lyrických cyklů „Elegické hříčky“, „Také růže smrt“, „Z mělnické

<sup>121</sup> V uvedených skladbách je vývojově závažné využití složitějších strof s refrénem, pro které je strukturně podstatná opozice ženských a jednoslabičných (oxytonických) mužských rýmů. Felix Vodička píše v této souvislosti o šansonové formě a spojuje ji s vlivem P.-J. de Béranger (srov. Vodička 1935: 76–79). Tuto interpretaci podporuje časopisecký podtitul básně „Vším jsem byl rád!: Šansona Jana Nerudy“ (srov. idem 1951: 617).

skály“, „Vnitřní život“, „Mé efemérky“ (poslední tři výhradně J4m+J3ž).<sup>122</sup> *Kvl* obsahují jediný výskyt nerýmovaného verše v Nerudově díle, cyklus „Z kraje“, devět básní psaných převážně nestrofickým T4.

	ženský rým	mužský rým	al.
<i>abs. četnost</i>	291	97	16
<i>rel. četnost (%)</i>	72.3	24.01	3.96

TABULKA 7: *Kvl* – četnost ženských a mužských rýmů

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
<i>rel. četnost (%)</i>	83.16	16.84	42.27	57.73

TABULKA 8: *Kvl* – četnost realizací klauzulí

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
<i>abs. četnost</i>	217	24	23	27	38	53	2	4
<i>rel. četnost (%)</i>	74.57	8.25	7.9	9.28	39.18	56.64	2.06	4.12

TABULKA 9: *Kvl* – četnost kombinací klauzulí v rýmu

Ve srovnání s *Kvl* zaznamenáváme pokles četnosti mužských rýmů, je jich necelá čtvrtina. Tento pokles je dán především zvolenou strofickou formou: přerývaně rýmovaným čtyřverším, ve kterém na sudé, rýmující se verše zpravidla připadá ženské zakončení (v kombinacích krátkých rozměrů výhradně). U ženských rýmů se oproti *Kvv* ještě zvýšila četnost dvouslabičných zakončení a četnost kombinace 2/2. Tento posun je dán využitím kombinací krátkých meter (T4m+T3ž, J4m+J3ž): v rýmujících se T3ž a J3ž je 82 % a 86 % dvouslabičných zakončení, z nichž pochopitelně většina náleží ke kombinaci 2/2. U mužských rýmů je nápadný pokles četnosti tříslabičných klauzulí ve prospěch klauzulí jednoslabičných: v *Kvl* je přes 40 % mužských veršů zakončeno přízvučným monosylabem, což je vysoko jak nad teoretickou četností, tak nad dosavadní četností tohoto zakončení u Nerudy. Zásadní podíl na tom má nevelká skupina jambických básní („Ben Akiba věhlasný děl...“,

<sup>122</sup> Podrobněji o krátkých rozměrech Červenka 2006a: 207, 217–218.

„Vším jsem byl rád!“ a tři básně z prvního oddílu „Lístků Hřbitovního kvítí“), která obsahuje přes polovinu jednoslabičných mužských rýmů.<sup>123</sup>

V *Kvl* se potvrzuje zásada distribuce mužských rýmů, kterou jsme zaznamenali v *Kvv*: na trochejské verše připadá jen asi pětina (22 %) mužských rýmů a ze 44 jednoslabičných rýmů připadají na trochejské verše pouze dva.

Úvodní dvě básně cyklu „Matičce“ jsou napsány akatalektickým dvoustopým daktylem, všechny rýmy náležejí ke kombinaci 3/3.

### 3.2.4.3 *Knih*a veršů časových a příležitých

V *Knize veršů časových a příležitých* (*Kvč*), nejméně rozsáhlé části *Kvv*, převládají dlouhé rozměry: pětistopý trochej (T5), pětistopý jamb (J5), šestistopý trochej (T6). T5 je pouze strofický (přerývaně rýmovaná čtyřverší a jejich zdvojená podoba), J5 se vyskytuje jak ve strofické (přerývaně rýmované čtyřverší), tak nestrofické variantě (kombinovaný s řádky J6), T6 je nestrofický. V menšině jsou krátké strofické rozměry (T3, J4, J4+J3), omezené na několik čísel cyklů „České verše“ a „Popěvky k vlasti“.

	ženský rým	mužský rým	al.
<i>abs. četnost</i>	104	41	8
<i>rel. četnost (%)</i>	67.97	26.8	5.23

TABULKA 10: *Kvč* – četnost ženských a mužských rýmů

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
<i>rel. četnost (%)</i>	77.88	22.12	31.71	68.29

TABULKA 11: *Kvč* – četnost realizací klauzulí

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
<i>abs. četnost</i>	70	12	10	12	10	25	3	3
<i>rel. četnost (%)</i>	67.31	11.54	9.62	11.54	24.39	60.98	7.32	7.32

TABULKA 12: *Kvč* – četnost kombinací klauzulí v rýmu

<sup>123</sup> V básni „Našel jsem se!“ je navíc pět trojných rýmů složených výhradně z přízvučných monosylab.

V *Kvč* nepatrně poklesla četnost ženských rýmů ve prospěch rýmů mužských. Ve skupině ženských rýmů je oproti předchozím dvěma částem rovněž patrný pokles četnosti dvouslabičných zakončení a kombinace 2/2 a korelativní nárůst četnosti kombinací se čtyřslabičným zakončením. Tento posun je dán otevřeností dlouhých rozměrů čtyřslabičným zakončením. V *J5ž*, na který připadá většina ženských rýmů, je ve srovnání s *Kvv* výrazně nižší akcentuace posledního iktu (= nižší četností dvouslabičných klauzulí).<sup>124</sup> Ve skupině mužských rýmů poklesla ve srovnání s *Kvl* četnost jednoslabičných klauzulí a ruku v ruce s tím i četnost kombinace 1/1. (Ze všech mužských jednoslabičných rýmů pouze jeden připadá na trochej.)

#### 3.2.4.4 *Knihy veršů* – shrnutí

Na závěr doplníme soubornou tabulku pro *Kv*:

	ženský rým	mužský rým	al.
<i>abs. četnost</i>	977	437	55
<i>rel. četnost (%)</i>	66.51	29.75	3.74

TABULKA 13: *Kv* – četnost ženských a mužských rýmů

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
<i>rel. četnost (%)</i>	81.63	18.37	24.26	75.74

TABULKA 14: *Kv* – četnost realizací klauzulí

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
<i>abs. četnost</i>	704	86	100	87	91	316	14	16
<i>rel. četnost (%)</i>	72.06	8.8	10.24	8.9	20.82	72.31	3.2	3.66

TABULKA 15: *Kv* – četnost kombinací klauzulí v rýmu

V rýmovaných ženských verších *Kv* je mírná preference dvouslabičných zakončení, z kombinací klauzulí jsou preferovány kombinace stejnoslabičné, kombinace 2/2 silně, kombinace 4/4 slabě. V rýmovaných mužských verších je

<sup>124</sup> Vyšší četnost kombinace 4/4 souvisí s hojným výskytem gramatických rýmů (např. v básni „Karlu Havlíčku Borovskému“: nešťastnější:nejšťastnější, hodujeme:zvěstujeme, zamlčovat:potlačovat, bojovníkem:mučedníkem).

patrná mírná preference jednoslabičného zakončení, z kombinací jsou silně preferovány stejnoslabičné, různoslabičné jsou hluboko pod teoretickou četností.<sup>125</sup>

### 3.2.5 *Písně kosmické*

V lyrickém cyklu *Písně kosmické* (*Pk*) v Nerudově tvorbě dostávají do popředí rozměry daktylské a daktylotrochejské.<sup>126</sup> V naprosté většině případů jde o rozměry třístopé, zpravidla spojené v přerývaně rýmované čtyřveršové strofě (nebo její zdvojené podobě), kde liché verše jsou mužské a sudé, rýmující se, ženské. Vedle daktylů a daktylotrochejů se v *Pk* uplatňují nestrofické dlouhé rozměry (T5, J5) a strofická kombinace J4m+J3ž, známá z *Kv*.

	ženský rým	mužský rým	al.
abs. četnost	161	21	6
rel. četnost (%)	85.64	11.17	3.19

TABULKA 16: *Pk* – četnost ženských a mužských rýmů

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
rel. četnost (%)	78.26	21.74	35.71	64.29

TABULKA 17: *Pk* – četnost realizací klauzulí

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
abs. četnost	106	15	23	17	6	12	3	0
rel. četnost (%)	65.84	9.32	14.29	10.56	28.57	57.14	14.29	0

TABULKA 18: *Pk* – četnost kombinací klauzulí v rýmu

Drtivá převaha ženských rýmů (84 %) nad mužskými (12 %) je důsledkem zvolené strofy, která mužským rýmům nedává prostor. Ve skupině ženských rýmů je mírně preferována dvouslabičná klauzule, v kombinacích dochází v porovnání s *Kv*

125 Z hlediska uplatnění jednoslabičného (oxytonického) mužského rýmu je podstatný rozdíl mezi prvním a druhým vydáním *Knih veršů*. První vydání neobsahuje básně „Se srdcem rekovým“, „Vším jsme byl rád!“, „Našel jsem se!“, jejichž strofická výstavba se opírá právě o jednoslabičný mužský rým.

126 Podrobněji Červenka 1966, 1999, 2006b.

k poklesu četnosti kombinace 2/2 ve prospěch nárůstu kombinací nestejnoslabičných, především 2/4.<sup>127</sup>

Převahu ženských rýmů by ještě zvětšila skupina 32 ženských rýmů, které se vyskytují v ženských daktylských verších a v daktylotrochejských verších s daktylskou stopou předcházející ženské klauzuli:

My když i nožičku vyšvihnem	D3a (DDD)
do šipkových <b>světelných skoků</b> ,	D3ž (DDT)
letíme k nejbližší sousedce	D3a (DDD)
přece jen <b>trojici roků</b> .	D3ž (DDT)
[č. 11, Neruda 1956: 25]	

Tyto rýmy jsme do tabulky nezahrnuli z důvodu rozdílných podmínek jejich přízvukné realizace. Jediným ekvivalentem dvouslabičného zakončení je v těchto verších totiž zakončení pětislabičné, z hlediska jazyka velmi vzácné, což vede k tomu, že kombinace 2/2 je v těchto pozicích konstantou.<sup>128</sup> V početně velmi malé skupině mužských rýmů je preferováno jednoslabičné zakončení a kombinace 1/1. U takto malého souboru však nemají údaje velkou výpovědní hodnotu.

V *Pk* si zaslouží zvýšenou pozornost daktylské rýmy. Co do četnosti se vyrovnají rýmům mužským. V naprosté většině jsou realizovány kombinací 3/3. V *Pk* se však vyskytují nečetné odchylky:

a vzdálené hvězdy a <b>širý Svět</b>	pD3a
zví, že tu naposled – <b>naposled</b>	D3a
[č. 35, Neruda 1956: 55]	

V tomto případě Neruda využil možnosti zaměnit tříslabičný přízvukový celek v daktylské klauzuli kombinací celku dvouslabičného a jednoslabičného, v *Pk* častěji využitě v nerýmovaných verších.<sup>129</sup> Důsledkem této záměny je přiblížení

127 Nárůst četnosti nestejnoslabičných kombinací v Nerudově zralé básnické tvorbě souvisí s úbytkem gramatických rýmů.

128 Do tabulky jsme započítali ženské rýmy, ve kterých daktylská stopa předchází ženské klauzuli pouze v jednom z veršů spojených rýmem (pD3T : pDDT): „a mysl nám **trne, žasne** / [...] / snad hvězda již **zhasla, snad hasne**“ (č. 9). Těchto kombinací není mnoho a co do distribuce zakončení se zásadně neodchylují od ostatních ženských veršů.

129 Tato licence byla básníky využívána od raného obrození: „když vtom jakýsi **temný hluk**, / jak by z stromu se **zlomil suk**“ (V. Nejedlý: „Dívka věrná“). Na daktylskou klauzuli zřejmě působila běžná akcentuace klauzule mužské, ve které jsou obě zakončení izometrická (podrobněji Červenka 2006a: 117–118).

daktylské klauzule klauzuli mužské. Dokladem tohoto sblížení jsou v *Pk* rýmy veršů s mužským a daktylským zakončením. V č. 14 a 27 se rýmují akatalektické daktyly s mužskými jamby:

Zem byla dítětem; myslela,  
ona že vesmíru **pyšný střed**      D3a<sup>130</sup>  
a kvůli ní Slunce i obloha  
a celý **širý Svět.**      J3m  
[č. 14, Neruda 1956: 30]

Kdo měkkým je, ten **bídně mře!**      J4m  
Aj, lide, vzhůru k nebi zrak:  
velká ta světla — samý drak —  
had hada-li **nepozře,**      pD2a  
drakem se nestane!  
[č. 27, Neruda 1956: 45]

### 3.2.6 *Balady a romance*

Po metrickém experimentu v *Pk* se Neruda v *Baladách a romancích (Bar)* vrací k repertoáru meter známých z *Hk* a *Kv*. Přiblížení k lidovému podání a k folklorní poetice s sebou v *Bar* přináší obrat k trochejským metrům, krátkým (T4) i dlouhým (T5, T7, T8). T4 je buď nestrofický, nebo v jednoduchých strofách (dvojverší, čtyřverší), T5 výhradně v jednoduchých strofách. Početně slabší jambické rozměry jsou rovněž zastoupeny krátkými (J3, J4) i dlouhými (J5, J6, J7) metry. Jediný J6 se uplatňuje samostatně, v osmiveršové sdruženě rýmované strofě, ostatní (J3, J4, J5, J7) pouze v kombinacích ve složitějších strofách, s refrény. Osamocena je ve sbírce daktylotrochejská „Romance o jaře 1948“.

	<b>ženský rým</b>	<b>mužský rým</b>	<b>al.</b>
<i>abs. četnost</i>	245	63	5
<i>rel. četnost (%)</i>	78.27	20.13	1.6

TABULKA 19: *Bar* – četnost ženských a mužských rýmů

130 Miroslav Červenka interpretuje druhý verš jako DT4m (srov. Červenka 1999: 51).

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
<i>rel. četnost (%)</i>	79.39	20.61	72.22	27.78

TABULKA 20: *Bar* – četnost realizací klauzulí

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
<i>abs. četnost</i>	165	21	37	22	34	6	12	11
<i>rel. četnost (%)</i>	67.35	8.57	15.1	8.98	53.97	9.52	19.05	17.46

TABULKA 21: *Bar* – četnost kombinací klauzulí v rýmu

Četnost mužských rýmů zůstává v *Bar* nízká, něco málo přes 20 %. Je to dáno převahou trochejských rozměrů, ze kterých Neruda (tentokrát zcela) vyloučil mužské rýmy. Distribuce klauzulí v ženském rýmu zůstává podobná jako v *Pk*: slabá preference dvouslabičného zakončení, preference stejnoslabičných kombinací, silná u 2/2, slabá u 4/4, z nestejnoslabičných kombinací je nově preferována 2/4. V početně malé skupině mužských rýmů je patrná silná preference (přes 70 %) jednoslabičné klauzule. Kombinace 3/3 poprvé není nejčetnější, dokonce ji předčí všechny ostatní kombinace (nestejnoslabičné kombinace poprvé u Nerudy překračují teoretickou četnost). Nárůst počtu jednoslabičných rýmů souvisí s uplatněním strof o větším počtu veršů se složitějším rýmovým schématem, vystavěným na opozici mužského a ženského rýmu. V těch Neruda upřednostňuje jednoslabičný rým, respektive kombinaci 1/1. (Obdobně již v *Kvl*, v básních „Vším jsme byl rád!“, „Našel jsem se!“).

Ve složité strofě daktylotrochejské „Romance o jaře 1848“ je většina akatalektických daktylských klauzulí realizována kombinací dvouslabičného a jednoslabičného přízvukového celku. Neruda rovněž volně rýmuje mužské daktyly s akatalektickými:



Čas oponou trhnul — a **změněn svět!** pD3a (pDDD)  
 Kam, kam padlo lidstvo staré?  
 Ej kamkoli tázavý **letěl hled,** pD3a (pDDD)  
 vše nové, tak mladě jaré!  
     A ve vzduchu šuměla **divná báj** pD3a (pDDD)  
     a pěl nám ji sad, pěl ji **haluzný háj,** pD4m (pDDDDm)  
     i pěl nám ji údol i **horstva tem,**  
     a pěla ji celá nám **širá zem**  
 a pěli jsme: „Volnost — volnost!“  
 [Neruda 1956: 77]

### 3.2.7 Prosté motivy

*Prosté motivy (Pm)* se v mnohém podobají *Pk*. V lyrickém cyklu se uplatňují daktylské a daktylotrochejské rozměry, obvykle třístopé, spojené v přerývaně rýmovaná čtyřverší.<sup>131</sup> Vedle rozměrů daktylských se uplatňují ještě čtyřstopý a osmistopý trochej a J3, J4, samostatně i v kombinaci, a J5. Převládajícím způsobem spojování veršů je přerývaně rýmované čtyřverší s ženským zakončením v rýmovaných verších. Schéma 0a0a se podílí na výstavbě řady dalších strof *Pm*, např. v podobě čtyřverší s připojeným refrénem 0a0a0/0a0a{a}.

	ženský rým	mužský rým	al.
<i>abs. četnost</i>	168	20	3
<i>rel. četnost (%)</i>	87.96	10.47	1.57

TABULKA 22: *Pm* – četnost ženských a mužských rýmů

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
<i>rel. četnost (%)</i>	82.14	17.86	50	50

TABULKA 23: *Pm* – četnost realizací klauzulí

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
<i>abs. četnost</i>	118	10	23	17	8	8	2	2
<i>rel. četnost (%)</i>	70.24	5.95	10.12	13.69	40	40	10	10

TABULKA 24: *Pm* – četnost kombinací klauzulí v rýmu

<sup>131</sup> Podrobněji Červenka 1966, 1999, 2006b.

Četnost ženských rýmů je v *Pm* 88 %, čímž překonávají i *Pk*. Převaha ženských rýmů je stejně jako v *Pk* důsledkem volby strofické formy, která neopouští místo mužským rýmům. Mezi jednotlivými oddíly sbírky panují co do distribuce mužských, ženských a daktylských rýmů rozdíly (např. 15 z 24 mužských rýmů připadá na jarní a podzimní oddíl), vzhledem k nízkému počtu rýmů nemají však velkou výpovědní hodnotu. Do tabulky není obdobně jako v *Pk* započítáno 57 ženských rýmů v ženských daktylech a daktylotrochejských verších s daktylskou stopou předcházející ženské klauzuli, které bez výjimky náležejí ke kombinaci 2/2. V ženských rýmech je dvouslabičná klauzule preferována silněji než v předchozích sbírkách (motivaci tohoto posunu je vzhledem k metrické rozmanitosti *Pm* nelze vysledovat), četnost stejnoslabičné kombinace 4/4 poklesla na hranici danou jazykem. Údaje o mužských rýmech mají vzhledem k jejich nízkému počtu rovněž malou výpovědní hodnotu.

Rýmy v akatalektických daktylských verších se početně vyrovnají rýmům mužským. V poměru 14 : 4 převládají kombinace s jednoslabičným taktem (kombinace 1/1, 3/1, 1/3) nad kombinací 3/3.

### 3.2.8 Zpěvy páteční

Ve *Zpěvech pátečních* (*Zp*) jsou v naprosté převaze dlouhé jambické rozměry (J5, J6), častěji nestrofické, méně často spojované do složitějších strof. Okrajově se uplatní krátké jambické rozměry (strofická kombinace J3ž+J4ž), osmistopý trochej a čtyřstopý akatalektický daktyl.

	ženský rým	mužský rým	al.
<i>abs. četnost</i>	113	27	2
<i>rel. četnost (%)</i>	79.58	19.01	1.41

TABULKA 25: *Zp* – četnost ženských a mužských rýmů

	ženské klauzule		mužské klauzule	
	2	4	1	3
<i>rel. četnost (%)</i>	80.97	19.03	81.48	18.58

TABULKA 26: *Zp* – četnost realizací klauzulí

	ženské klauzule				mužské klauzule			
	2/2	4/4	2/4	4/2	1/1	3/3	1/3	3/1
<i>abs. četnost</i>	7	5	18	15	19	2	1	5
<i>rel. četnost (%)</i>	66.37	4.42	15.93	13.27	70.37	7.41	3.57	18.52

TABULKA 27: *Zp* – četnost kombinací klauzulí v rýmu

Četnost mužských rýmu nepřekračuje v *Zp* (stejně jako předchozích sbírkách) dvacetiprocentní hranici. Mužské rýmy připadají výhradně na jambické básně, ve většině případů na početně slabší strofickou variantu dlouhých jambických rozměrů („Za srdcem!“, „Ve lví stopě“, „Jen dál!“). V *Zp* poklesla četnost stejnoslabičných kombinací ve prospěch kombinací nestejnoslabičných, reálná četnost kombinace 4/4 je nižší než četnost teoretická. V mužských verších je i přes malý počet zřejmá převaha kombinací s jednoslabičným taktem, daná sklonem k jednoslabičnému zakončení ve složitějších strofických formách. Všechny daktylské rýmy „Lásky“ náležejí ke kombinaci 3/3.

### 3.2.9 Anizometrické rýmy

V dosavadním popisu jsme se nezabývali kategorií „ostatní“. Vedle rýmů, na nichž se podílí více než čtyřslabičné přízvukové celky (v Nerudově díle je jich všehovšudy 9), tvoří tuto kategorii rýmy anizometrické.

Jak jsme již uvedli, v poezii májovců došlo ve srovnání se starší generací k výrazné redukci četnosti anizometrických rýmů, ta zřídka překračuje hranici 5 % (pro srovnání: v jednotlivých zpěvech Fričova *Upíra* se četnost anizometrických rýmů pohybuje mezi 15–30 %). U Nerudy tuto hranici nepřekročí ani v jediné sbírce.

	Hk	Kv	Pk	Bar	Pm	Zp
<i>abs. četnost</i>	4	52	7	6	2	2
<i>rel. četnost (%)</i>	1.84	3.54	3.72	1.92	1.06	1.41

TABULKA 28: Četnost anizometrických rýmů ve sbírkách Jana Nerudy

Jediný soubor, kde se tak stane, jsou *Kvč* (5,2 %). Více než polovina anizometrických rýmů této části připadá na báseň „Poslání na Slovensko“, která se

vyznačuje rytmickou nepravidelností. V tomto případě by mohlo jít o aluzi na slovenský sylabický verš. Větší koncentrace anizometrických rýmů se objevuje tam, kde jsou přímé odkazy na lidovou píseň (3. oddíl skladby „Jeník“, „Rubáš“, oboje *KvV* [srov. Beneš 1958]).

Anizometrické rýmy se u Nerudy vyskytují téměř výhradně v ženských verších. Z největší části jde o kombinace 2/3 a 3/2 (asi 70 %). Nemetrické přízvuky v naprosté většině připadají na slabičnou předložku („s věnečkem **ve** hlavě / [...] / při zelené trávě“) nebo na předponu („Černé oči tvrdě spíte, / o mé lásce víc **nevíte!**“ [obě ukázky „Jeník“, *KvV*]).

Do tabulky nejsou z důvodů rozdílné realizace zaznamenány anizometrické rýmy v akatalektických daktylských verších a daktylotrochejích s předposlední daktylskou stopou *Pk* a *Pm*. V těchto souborech je četnost anizometrických rýmů relativně vyšší, důvodem je zřejmě jednotvárnost zakončení.

### **3.2.10 Závěr**

Na závěr shrneme poznatky získané rozborem rytmické stránky Nerudova rýmu:

(1) Konstantním rysem Nerudova rýmu je preference stejnoslabičných kombinací. V autorově zralé tvorbě je patrný nárůst četnosti nestejnoslabičných kombinací, motivovaný poklesem četnosti gramatického rýmu.

(2) U ženského rýmu Neruda soustavně preferuje dvouslabičné zakončení. Míra této preference se pohybuje v rozmezí pěti procentních bodů. V komentáři jsme se pokusili vysledovat možné motivace proměn od sbírky ke sbírce (např. proměny metrického repertoáru). Druhým vývojovým rysem Nerudova ženského rýmu je postupný pokles četnosti kombinace 4/4 od 13 % v *Hk* ke 4,5 % v *Zp*.

(3) V mužském rýmu jsou u Nerudy zásadní rozdíly mezi ranou a pozdní tvorbou: naprosté vyloučení oxytonického (jednoslabičného) rýmu v *Hk*, jeho prosazování v *Kv* a jeho převládnutí v pozdní tvorbě, vázané na využití složitějších strofických forem.

(4) Mužský rým je u Nerudy omezen na jambická metra. S výjimkou *Hk*, ve kterém se až na jedinou výjimku neuplatní jambické rozměry, se mužský rým u Nerudy vyskytuje převážně v jambických verších. O oxytonickém (jednoslabičném) rýmu to platí téměř bezvýhradně.

(5) V *Pk* a *Pm* se podstatně uplatňuje daktylský rým. Přípuštěním kombinace 2 + 1 se daktylský rým u Nerudy postupně sblíží s rýmem mužským.

(6) Ve srovnání se starší generací je u Nerudy výrazně nižší četnost anizometrických rýmů (ani jednou nepřekročí hranici 5 %). Tento pokles je důsledkem návratu k Dobrovského pravidlům sylabotónické versifikace a je společný všem májovcům.

Další možnosti rozboru rytmické stránky Nerudova rýmu by se mohly ubírat dvěma cestami: (1) cestou komparace: s předchůdci, s vrstevníky (ukázal by se výrazný rozdíl mezi Nerudou a Hálkem v rytmické struktuře ženského i mužského rýmu), s následovníky; (2) cestou komplexnějšího rozboru Nerudova rýmu a usouvztažením jeho rytmické stránky se stránkami ostatními (eufonickou, sémantickou), zde pouze naznačenou.

### **3.3 STROFICKÝ REPERTOÁR BÁSNICKÝCH SBÍREK JANA NERUDY**

Předmětem této části je popis strofického repertoáru básnických sbírek Jana Nerudy. Nezbytným doprovodem následujícího výkladu jsou souhrnné metrické tabulky přiložené k textu práce. Tyto tabulky zachycují základní metrické parametry všech Nerudových básnických textů otištěných knižně ve sbírkách a/nebo jejich úseků (k jejich vyčlenění viz níže) spolu s dalšími relevantními kontextovými informacemi (datace, textologické, intertextové aj. údaje). Způsob záznamu vychází z tzv. „relevé métrique“, vypracovaného Benoîtem de Cornulier (viz soupis literatury), a rovněž zohledňuje některé úpravy navržené Jeanem-Louisem Arouim

(zvl. 1995b, [1996], 1997).<sup>132</sup> Tabulky byly upraveny s ohledem na českou sylabotónickou versifikaci a domácí metrickou tradici.

### 3.3.1 Metrické tabulky a jejich struktura

Metrické tabulky obsahují záznamy pro jednotlivé *metrické jednotky* (ve struktuře tabulky jim odpovídá jedna řádka). Základní metrickou jednotkou je báseň nebo v případě básně o větším rozsahu její oddíl, zpěv atd., avšak v případě, že báseň/oddíl není metricky koherentní, vyčleňujeme jednotlivé metricky koherentní úseky a popisujeme je zvlášť. Tyto úseky charakterizujeme ad hoc s ohledem na kompozici textu, např. „prolog“, „epilog“, „lyrická vsuvka“. Ústředním rysem metrické jednotky je tedy pro nás *metrická koherence*, tj. „pružná stabilita“ základních metrických rysů (počet veršů, strofické schéma, metrum).<sup>133</sup> Upozorníme, že vyčleněné jednotky nemusejí být spojitě, např. v případě základního textu přerušeno vsuvkou. Vertikální uspořádání metrických jednotek v tabulce odpovídá jejich pořadí ve sbírce.

Sloupce tabulky odpovídají jednotlivým polím popisu a analýzy. Lze je rozčlenit do tří skupin:

(1) *Identifikace (S, B, Bspec, Inc)*

(a) Sloupec *S* udává informaci o vnitřním uspořádání sbírky. Obsahuje název nebo číslo oddílu, jehož je metrická jednotka součástí. V případě, že oddíl je zřetelně vymezen, ale není explicitě pojmenován či očíslován, značíme jej číslem v hranaté závorce. V případě vnitřního členění na více úrovní, jako např. ve sbírce *Knihy veršů*, je sloupec *S* reduplikován podle úrovně členění (*SI, S2* atd.).

(b) Sloupec *B* udává název metrické jednotky. Není-li jednotka názvem opatřena, zůstává pole prázdné. Básně, jež jsou součástí cyklu a zpravidla nemají název, jsou v sloupci *B* označeny názvem cyklu a číslem v hranaté závorce. V případě, že rytmická jednotka je menšího rozsahu než báseň/oddíl, obsahuje sloupec název básně/oddílu a číslo ve složené závorce.

V tomto případě je rovněž vyplněno pole ve sloupci (c) *Bspec*, obsahující charakteristiku dané metrické jednotky vzhledem ke kompozici básně.

(d) Sloupec *Inc* obsahuje první verš dané metrické jednotky.

---

132 Způsob záznamu užívaný Benoîtem de Cornulier patří z dosud navržených k nejpropracovanějším (pro přehled a kritiku dosavadních prací zahrnujících popis strofiky v ruském verši srov. Scherr 2014). Jeho výhodou je schopnost přehledně a jednoznačně zachytit stavbu strofy, a to jak na rovině intrastrofických, tak interstrofických vztahů.

133 Mathesiovským termínem „pružná stabilita“ se vyhýbáme pojmu „neměnnost“, a to z toho důvodu, že v rámci metrické jednotky připouštíme jistou míru variantnosti (např. kolísání veršového rozsahu strofy v intervalu +/- 1 verš, kolísání rýmového schématu mezi vícero podobami, proměny rozložení meter a rozměrů ve strofě), jež z našeho pohledu v základu neporušuje její metrickou koherenci. Vymezení míry kolísání je výsledkem interpretace.

(2) *Metrická analýza (N, Itra§, Inter§, M, M§)*

(a) Ve sloupec *N* je číslicí udán počet opakování strofy v metrické jednotce. Je-li metrická jednotka vyhodnocena jako nestrofická, obsahuje sloupec *N* symbol \* a číslice označuje počet veršů.

(b) Sloupec *Intra§* – centrální z hlediska strofické analýzy – zachycuje rýmové schéma strofy. Kulaté závorky ve schématu vymezují kontext opakování, respektive platnosti rýmové shody, která je značena shodnými malými písmeny (ve sloupci *Intra§* nerozlišujeme mezi mužskými a ženskými rýmy). Opakuje-li se v rýmu celé slovo či verš (např. v refrénu), užíváme velkého písmena. Čárka za rýmovým schématem znamená, že jde o strofu vyčleněnou graficky, absence čárky opak. Nestrofické metrické jednotky jsou v tomto poli označeny *non§*.

(c) V sloupci *Inter§* jsou zaznamenány rýmové vztahy mezi strofami, jako je refrén, opakování totožného rýmu (průběžný rým) ad. Velkým písmenem značíme opakování celého verše (i s variacemi).

(d) Sloupec *M* obsahuje výčet meter užitých v metrické jednotce. Metra a rozměry jsou řazeny (i) podle typu (D, DT, J, T,) a (ii) vzestupně podle počtu stop (nota bene: pořadí meter a rozměrů nekoresponduje s metrickým uspořádáním popisované jednotky). Obsahuje-li metrická jednotka logaedická metra a rozměry, zaznamenáváme jejich stopovou kompozici. Sloupec *M* je dále organizován pomocí symbolů: (i) +, označujícím vázanost meter ve strofě, (ii) , (čárka), označujícím volnou distribuci rozměrů v rámci metrické jednotky (především v nestrofických básních), a (iii) /, označujícím metrum ve funkci substitutu v kontextu jiného převládajícího metra. Hranice mezi (ii) a (iii) je věcí interpretace.

(e) V sloupci *M§* je zaznamenán slabičných rozsah užitých rozměrů, a je-li báseň strofická, jejich rozložení ve strofě. Číslice ve sloupci *M§* udávají slabičný rozsah verše, velkými písmeny jsou z důvodu zachování jednoznačnosti substituovány dvojciferné číslice (A = 10, B = 11 atd.). Jsou-li slabičné rozměry odděleny čárkou, znamená to, že jsou v metrické jednotce distribuovány volně (to se zpravidla týká nestrofických básní, ojediněle strofických). Užití logaedických rozměrů v jednotce, ve kterých jednomu slabičnému rozsahu může odpovídat několik rozměrů, zpravidla způsobuje nejednoznačnost, pokud jde o rozložení rozměrů ve strofě.

Symbol / ve sloupcích určených metrické charakteristice odděluje varianty v rámci jedné metrické jednotky. Pomocí reduplikace symbolu značíme hierarchii variant (/ / > /). Uspořádání variant v poli tabulky odpovídá jejich uspořádání v metrické jednotce nebo je v případě potřeby specifikováno pomocí symbolu §. Symbol § ve spojení s kladným nebo záporným číslem specifikuje postavení strofy v básni, kladná čísla označují pořadí od začátku básně, záporná pořadí od konce básně (§-1 tedy označuje poslední, §-2 předposlední strofu básně). Variantnost může být rysem kteréhokoli z vyčleněných polí analýzy. Je-li symbolu / užit v téže řádce ve vícero polích, hodnoty před/za symbolem korespondují.

(3) *Kontextové informace (D, K)*

(a) Sloupec *D* obsahuje informace o prvním otištění básně/oddílu: (i) způsob otištění (*kn* = knižně, *čas* = časopisecky, *alm* = almanach, *kal* = kalendář), (ii) dataci.

(b) Sloupec *K* obsahuje jednak doplňující informace o metrických aspektech jednotky, jednak informace týkající se heterogenních aspektů textu, které jsou relevantní z hlediska metrické/strofické analýzy (např. žánr, textologické proměny, intertextové vztahy).

### 3.3.2 *Hřbitovní kvítí (1857)*

Básnická prvotina Jana Nerudy *Hřbitovní kvítí (Hk)* shrnuje autorovu lyrickou tvorbu z let 1854–1857. Jedná se o básnický cyklus rozčleněný na dvě části:

(1) prolog, tvořený sedmi básněmi, a (2) samotný cyklus skládající se z 52

číslovaných básní. Celkem se jedná o 59 metrických jednotek (žádnou z básní dále nečleníme).

Lyrickému zaměření sbírky odpovídá naprostá převaha strofických básní nad nestrofickými (z 59 básní sbírky jsou pouze 3 nestrofické). Nestrofické básně jsou všechny součástí druhého oddílu sbírky. Jde o básně 15 („Mezi hroby dva se červi potkali.“), 21 („Zlato chtít snad pozlacovat“) a 51 („Strom květ nese, dokud neuchradne“). Číslo 15 a 51 se skládají ze dvou asymetricky vystavěných odstavců, přičemž druhý má v obou případech podobu pravidelné strofy (*0a0a*, *aabbcc*), zatímco první se vyznačuje atypickým uspořádáním rýmů (*0aabab*, *aaaab0b*), číslo 21 není členěno a vyznačuje se rovněž neobvyklým uspořádáním rýmů (*aaaabb00a*). Společným znakem nestrofických básní je užití rýmu o více než dvou členech, v č. 21 a 51 spojené s rytmicko-gramatickým paralelismem mezi rýmujícími se verši.

Výrazným rysem strofického repertoáru Nerudovy básnické prvotiny – a obecněji rané májovské lyriky – je monotónnost: všech 56 strofických básní je napsáno čtyřveršovou strofou. V mezích čtyřverší je navíc omezena četnost jednotlivých typů. TABULKA 1 uvádí jejich zastoupení:

strofické schéma	metrická jednotka
<i>0a0a</i>	40
<i>0aaa</i>	1
<i>abab</i>	11
<i>abba</i>	1
<i>0a0a/abab</i>	2
<i>aabb/ababa</i>	1
<i>non</i> δ	3
<b><i>in toto</i></b>	<b>59</b>

TABULKA 1: *Hk* – strofická schémata – absolutní četnost

Z tabulky je zřejmé úplné převládnutí dvou typů čtyřverší: *0a0a* a *abab*, které společně pokrývají přes 90 % sbírky. Z ostatních základních typů čtyřverší je pouze jednou užitá podoba *abba* s asymetrickým uspořádáním modulů (obliba tohoto typu čtyřverší nastane až u lumírovců) a metricky nekoherentní podoba *aabb* (v kombinaci s *abab*). Takto silná preference čtyřverší s rýmovým schématem *0a0a*



není vlastní pouze Nerudově prvotině, ale jeho básnickému dílu v úhrnu a je také charakteristická pro májovce jakožto skupinu (viz almanach *Máj* [1858], Hálkovy *Večerní písně* [1859; z 52 básní jsou pouze 2 napsány odlišnou strofou], Heydukovy *Básně 1* [1859]; srov. Červenka 1966).

Z hlediska dějin českého verše se jednalo o inovaci. V předchozích obdobích se tato podoba čtyřverší nacházela spíše na okraji strofického repertoáru. Jednalo se o strofu lidové a pololidové produkce (srov. Markl 1987, Čelakovský 1946, Erben 1937). Její uvedení do novočeského básnictví souviselo se zájmem o lidovou píseň a pokusy o její nápodobu, počínajícími v desátých letech 19. století. Mezníkem zde byl druhý svazek Hankovy sbírky *Dvanáctero písní* (1816), obsahující 6 básní napsaných touto strofickou formou. Jednoznačnou vazbu na folklor a na písňovost si strofa zachovala i v následující dekádě (nejhojněji je zastoupena v básnických sbírkách Františka Trnky [*Vesna*] a Josefa Vlastimila Kamarýta [*Smíšené básně*]). Jako dominantní rozměr ohlasové poezie se čtyřverší *0a0a* ustavilo ve sbírkách Františka Jaroslav Vacka-Kamenického *Písně v národním českém duchu* (1833, zde rovněž ve zdvojené podobě *0a0a0b0b*) a Františka Ladislava Čelakovského *Ohlas písní českých* (1840). Významnou roli mělo ve čtyřicátých letech v tvorbě Karla Sabiny (*Básně 1* [1841]), Vincence Furcha (*Básně 1* [1843], *Básně 2* [1844]) a Sigfrieda Kappera (*České listy* [1846]).

Čtyřverší *0a0a* bylo v duchu písňové stylizace spjata především s krátkými trochejskými rozměry (nejmě T3, T4), často v sylabizované podobě. Nezvyklým případem je jeho spojení s dlouhými mluvními rozměry J5 a T5 v reflexivní lyrice Karla Sabiny, které strofu vymaňuje z folklorního okruhu:

Samoten ve život postavený  
svobodným jsem já poušti rozcem:  
přítel žádný mne nedoprovází,  
žádné dívce nesluji milencem.  
[Karel Sabina: *Básně 1* (Praha: B. Haase), 1841, s. 87]

Druhým kontextem, ve kterém čtyřverší *0a0a* výrazně vystupovalo a který byl pro májovské básníky aktuální, byla tvorba Heinricha Heina. Tato podoba čtyřveršové strofy je natolik spjata s Heinovými lyrickými cykly, zvláště *Lyrische Intermezzo* (1823) a *Heimkehr* (1824–1826), a Heinovou satirickou epikou

(*Deutschland. Ein Wintermärchen* [1844]), že Arnold Heusler v souvislosti s ní mluví o „Heinestrophe“ (srov. Heusler 1959: 369). V Heinově podání se jedná o čtyřverší „o třech, resp. čtyřech iktech s nestejným, téměř výlučně však jedno- nebo dvouslabičnými meziiktovými intervaly a s předrážkou (jež může být i dvouslabičná, příp. naopak i vypuštěna)“ (Červenka 2006: 49, srov. Trost 1954). V první fázi byla tato strofa v lyrice májovců interpretována monometricky (srov. Sgallová 2004), k nápodobě Heinova „füllungsfreier Viertakter“ přistoupil až Neruda ve sbírkách *Písně kosmické* a *Prosté motivy*.<sup>134</sup>

Motivací pro osvojení této strofy u májovců patrně spočívala v (1) poukazu na folklor, (2) zaměření na písňovost, (3) přihlášení k poezii Heinricha Heina.

metrum	metrická jednotka
<i>J5</i>	1
<i>T2+T3+T4</i>	1
<i>T3+T4</i>	3
<i>T4</i>	7
<i>T4/T5</i>	1
<i>T5</i>	41
<i>T5/T6</i>	1
<i>T5+T6</i>	2
<i>T5/T6/T8</i>	1
<i>T6</i>	1
<b><i>in toto</i></b>	<b>59</b>

TABULKA 2: *Hk* – metrum – absolutní četnost

Obdobné postavení jako čtyřverší má v *Hk* mezi metry trochej. Mezi užitými trochejskými rozměry si podobně jako forma *0a0a* mezi čtyřveršími stojí *T5*. Ten je výhradním rozměrem úvodního nečíslovaného cyklu a v druhé části je rozměrem zdaleka nejfrekventovanějším. *T5* byl základním útvarem vlastenecké lyriky první poloviny 19. století (je to např. výhradní metrem Kollárovy *Slávy dcery*) a byl prost folklorních a písňových konotací. Vyjma Nerudova díla (a okrajově Heydukova a Jandova) se *T5* v poezii májovců uplatnil jen skrovně. Podle Miroslava Červenky byl *T5* rovněž prost patetičnosti vlastní *J5* a vystupoval jako verš mluvní stylizace,

<sup>134</sup> Podrobný popis strofy, jejích podob a geneze (Hildebrandstons) podává Horst J. Frank (srov. 1993: 106–114).

umožňující „maximální přiblížení slovnímu výběru a intonaci hovorového jazyka“ (Červenka 1966: 169). Konflikt mezi dlouhým mluvnickým rozměrem T5 a písňovou strofou 0a0a je jedním ze základních prvků významové výstavby *Hk*. Uniformnost spojení T5 a čtyřveršové strofy je porušována jedině na úrovni katalektiky, v proměnách střídání mužských a ženských zakončení a to nezdědka i v rámci jedné básně (srov. studii „Rytmičká stránka Nerudova rýmu“). Vedle T5 se ve funkci dlouhého verše v *Hk* okrajově uplatňuje T6.

Oproti T5 jakožto dlouhému rozměru stojí v *Hk* nepočtená skupina krátkých rozměrů a jejich kombinací (T4, T3+T4), jejichž společným rysem je písňovost a zesílená ironičnost.

### **3.3.3 *Knihy veršů (1867, 1873)***

Rozsáhlá sbírka *Knihy veršů (Kv)*, shrnující Nerudovu ranou tvorbu, byly vydány deset let po autorově debutu *Hřbitovní kvítí* (fakticky na sklonku roku 1867, s vrocením 1868). Sbíрка je rozvržena do tří oddílů podle literárních druhů/žánrů: *Knihy veršů výpravných (Kvv)*, *Knihy veršů lyrických a smíšených (Kvl)* a *Knihy veršů časových a příležitostných (Kvč)*. O pět let později (fakticky na sklonku roku 1872, s vrocením 1873) vyšlo druhé vydání *Knihy veršů*, rozšířené o osm básní. Protože některé básně doplněné v druhém vydání vnášejí do Nerudova strofické repertoáru nové prvky, probereme je odděleně.

Do všech tří oddílů *Kv* byly v nestejně míře začleněny básně z autorovy prvotiny: *Kvv* obsahuje 4 básně, *Kvl* obsahuje 26 básní (v oddílu „Lístky hřbitovního kvítí“) a *Kvč* obsahuje jednu báseň z *Hřbitovního kvítí*. Básně byly převzaty bez podstatnějších změn.

#### **3.3.3.1 *Knihy veršů výpravných***

*Knihy veršů výpravných (Kvv)* shrnuje Nerudovu ranou epickou tvorbu z let 1854–1865 (nejstarší zařazenou básní je balada „Oběšenec“, časopisecký otisk z 25. 5. 1854). Oddíl obsahuje 26 epických básní, z nichž některé jsou dále členěny na

části.<sup>135</sup> Básně nejsou v rámci oddílu dále organizovány. Celkem v *K<sub>vv</sub>* vyčleňujeme 51 metrických jednotek.

Zastoupení strofických typů v *K<sub>vv</sub>* ukazuje TABULKA 3:

strofické schéma	metrická jednotka
<i>aa</i>	8
<i>0a0a</i>	14
<i>abab</i>	4
<i>abba/abab</i>	1
<i>0a0abb</i>	1
<i>aabbccdd</i>	1
<i>aabbceddc</i>	1
<i>non</i> δ	19
<b><i>in toto</i></b>	<b>51</b>

TABULKA 3 – *K<sub>v</sub>* – *K<sub>vv</sub>* – strofická schémata – absolutní četnost

Do volby strofických forem se podstatně promítla druhová a žánrová charakteristika *K<sub>vv</sub>*. Masivní uplatnění nestrofického verše je projevem epického zaměření oddílu. Protiklad nestrofických × strofických básní je v *K<sub>vv</sub>* centrální i z hlediska žánrového, protože se podílí na žánrové strukturaci oddílu. K nestrofickým básním patří především trojice básnických povídek stojících v čele oddílu: „Divoký zvuk“ (s výjimkou lyrických vsuvek a 6. a 7. oddílu), „Kolovrátek“ a „O Šimonu Lomnickém“ a dále čtyři rozsahem menší básně: „Mrtvá nevěsta“, „Nestálí druhové“,<sup>136</sup> „Ask“ a „Alegorie“.<sup>137</sup> Tyto básně – s výjimkou balady „Mrtvá nevěsta“ – se vyznačují nepřítomností folklorních rysů.

Oproti nestrofickým básním stojí různorodá skupina básní strofických. Tuto

135 V těchto případech nevolíme za metrickou jednotku celou báseň, ale její část. Vedla nás k tomu mimo jiné skutečnost, že básně „Divoký zvuk“ a „Jeník“ jsou polymetrické, tj. jejich jednotlivé části se mohou lišit v metru a ve strofickém uspořádání. Polymetričnost se rovněž projevuje i na nižší úrovni, v rámci básně: některé části obou zmíněných básní obsahují zřetelně metricky a/nebo stroficky vyčleněné vsuvky, které rovněž bereme za samostatné metrické jednotky. Srov. Červenka – Sgallová 1995: 48–50.

136 Báseň „Nestálí druhové“ označujeme za nestrofickou, byť 34 z 47 veršů básně je rýmováno *aa*, bez grafického vyčlenění strofy. Poslední odstavec básně je nepravidelný.

137 Jako nestrofické interpretujeme rovněž 2. a 3. část básně „Jeník“, jedná se však o nestrofičnost jiného typu než v uvedených básních. V případě těchto oddílů, poetikou odkazujících k folklorní písni, je nestrofičnost výsledkem mísení a kontaminace vícero typů členění a nikoli jeho absence. Rovněž v řadě básní/částí, které jsme výše označili za nestrofické, jsou patrné pravidelnosti v uspořádání rýmů, vyskytující se však v textu v nepředvídatelných kombinacích. Zde se výrazně ukazuje nedostatečnost prosté opozice strofický × nestrofický text a potřeba vypracování jemnější typologie, která by dovolila přesnější uchopení přechodných jevů.

skupinu nelze souborně žánrově charakterizovat, byť s určitou mírou zobecnění bychom mohli hovořit o baladách. Toto obecné označení je ale dále modifikováno rovněž prostřednictvím volby strofy.

Početně nejsilněji jsou zastoupeny strofy, které již známe z Nerudovy prvotiny. Jedná se o čtyřverší *0a0a*, kterým je vedle čtveřice básní z *Hřbitovního kvítí* a lyrických částí a vsuvek poémy „Divoký zvuk“ napsáno šest básní. S výjimkou básně „Matka“, polemicky reagující na Erbenovu baladu „Vodník“ (časopisecky 1866), jde o básně publikované v letech 1854–1860, tedy o ranou vrstvu oddílu. Druhou nejpočetnější strofou je čtyřverší *abab*, užitá ve třech básních a jako vsuvka ve 3. oddílu básně „Jeník“. Stejně jako v *Hk* mezi oběma hlavními typy čtyřverší není zřetelný sémantický rozdíl. Opět zcela okrajové je v *Kvv* místo čtyřverší *abba*, vyskytujícího se pouze v kombinaci s *abab*.

Strofický repertoár *Kvv* je oproti *Hřbitovnímu kvítí* rozšířen o tři strofické rozměry: (1) dvojverší *aa* v básni „Rubáš“, (2) osmiveršovou strofu v básních „V zemi Mokha“ (*aabbccdd*) a „Před fortnou Milosrdných“ (*aabbccddc*) a (3) šestiveršovou strofu básně „Jako do skoku“. (1) Dvojveršová strofa balady „Rubáš“ společně s metrem T4 slouží jako odkaz k dominantní formě folklorní epiky: osmiveršovému sdruženě rýmovanému verši. Báseň k folklorní oblasti poukazuje i řadou jiných prostředků (rytmicko syntaktický paralelismus atd.). (2) Složená strofa obou osmiverší má v *Kvl* nekomplikovanou stavbu: obě se zřetelně dělí na dvě čtyřverší. Strofické soudržnosti dosahuje Neruda jednak obměnou rytmických parametrů rýmu,<sup>138</sup> jednak obměnou struktury čtyřverší (*aabb* + *cddc*). Oba tyto postupy rovněž přispívají k vnitřní strukturaci strofy. Rozsáhlá strofa (spojená v *Kvl* s dlouhým J5) vyvazuje básně z folklorního kontextu, ke kterému v *Kvv* tenduje čtyřverší a dvojverší, a posouvá zobrazenou látku na obecnější rovinu. (3) Šestiveršová strofa básně „Jako do skoku“ je zajímavá ze dvou ohledů: (a) kombinací rozměrů lišících se výrazně v délce (T3/6 × T6/C), (b) užitím refrénu.<sup>139</sup> Tuto strofu lze rovněž interpretovat jako čtyřverší *aabb* s prvními dvěma verši graficky členěnými na dva řádky lze interpretovat *0a0abb*.

138 Ve strofě básně „V zemi Mokha“ je první čtyřverší výhradně mužské, přičemž v první dvou verších je jednoslabičný rým (1/1), v druhých dvou verších tříslabičný (3/3), druhé čtyři verše jsou ženské.

139 V této básni se v Nerudově básnickém díle poprvé objevuje refrén. Rým dlouhých veršů (do boku: do skoku) se s opakuje v celé básni, zatímco zbytek verše se mění. Jde o techniku oblíbenou v epice májovců, zvláště u Háalka. Proměnami kontextu je modifikován význam opakujícího se slova. V této básni od „skok“ = tanec v první strofě k „skok“ = sebevražedný skok do vody v poslední strofě.

Přechodné pásmo mezi básněmi nestrofickými a strofickými – blíže k nestrofičnosti – tvoří básně ve kterých pravidelné rozvržení rýmů není v souladu se grafickým členěním textu: verše buď nejsou graficky členěny, nebo se naopak člení do odstavců, které rozsahem neodpovídají rozsahu strofy. Jedná se o 1., 4., 6. a 7. část skladby „Jeník“ (aa), legendu „Žena“ (aa) a báseň „Dobrovolník“ (0a0a).

Metrický repertoár *Kv* se oproti *Hk* rozšířil o jambické rozměry, především o pětistopý jamb (J5), a rovněž o jedno užití daktylu (D3 ve třetí části básně „Jeník“). Uvedením druhého centrálního rozměru byl v *Kv* zaveden strukturní protiklad mezi trochejem a jambem. Na nejobecnější rovině platí, že „rozdíly v sémantice obou rozměrů [trocheje a jambu] nejsou u májovců příliš výrazné a ve vlastenecké a intimní lyrice a také v epice je jich užíváno celkem promiskue“ (Červenka 1966: 165). Přes tuto zaměnitelnost jsou obě metra přece jen zapojena do systému protikladů, který strukturuje soudobou literaturu (a šířeji kulturu): „v rovině významové jsou trochej a jamb kontrastovány v oblasti protikladu domácí – cizí, přirozené – stylizované, a možno jíti i dále: folklorní – umělé.“ (ibid.: 167). V *Kv* má protiklad mezi trochejem a jambem více dimenzí, v oblasti strofiky koreluje s protikladem nestrofický (J) × strofický (T) a s ním spřízněným protikladem žánrovým: básnická povídka × balada.

Zastoupení meter v *Kv* zachycuje TABULKA 4:

strofické schéma	metrická jednotka	strofické schéma	metrická jednotka
<i>D3</i>	1	<i>T3/T4</i>	1
<i>J3+J4</i>	1	<i>T3+T6</i>	1
<i>J4</i>	1	<i>T4</i>	10
<i>J4/J5</i>	1	<i>T4/T5</i>	10
<i>J5</i>	15	<i>T5</i>	6
<i>J5+J6</i>	1	<i>T6</i>	4
<i>T3</i>	2	<b><i>in toto</i></b>	<b>51</b>
<i>T3+T4</i>	4		

TABULKA 4 – *Kv* – *Kv* – metrum – absolutní četnost

Ústředním jambickým rozměrem je v *Kv* dlouhý pětistopý jamb (J5), v kontrastu k němu se pouze okrajově uplatní J4 (metrum lyrických vsuvek a v kontextu nestrofických skladeb substitut J5) a jedinkrát kombinace J4+J3

(v básni „Matka“). J5 je základním rozměrem rozsáhlých nestrofických básní („Divoký zvuk“, „Kolovrátek“, „O Šimonu Lomnickém“)<sup>140</sup> a podstatné je rovněž jeho užití v rozsáhlých osmiveršových strofách básní „V zemi Mokha“ a „Před fortanou Milosrdných“. Sémantika J5 je v *Kv* určena absencí folklorních a písňových rysů a jeho sepětím s „vysokými“ a obecně platnými tématy.

Trochejskými metry jsou v *Kv* psány především strofické básně (výjimkou jsou zde 2. a 3. část básně „Jeník“, o kterých byla řeč výše, a báseň „Nestálí druhové“). Ve skupině trochejských rozměrů je oproti *Hk* (a v protikladu k jambickým rozměrům) posílen kontrast mezi rozměry krátkými (především T4 jako prostředek poukazování k folklorní slovesnosti, písňový T3+T4, rovněž ultrakrátký T3, spjatý s tématy hudby a tance a zdůrazněním rytmu) a rozměry dlouhými (T5, T6), převážně rozměry vážné reflexivní epiky (výjimkou je zde ironická „Poslední balada z roku dva tisíce a ještě několik“).

#### 3.3.3.1.1 Druhé vydání

V druhém vydání byl oddíl *Kv* rozšířen o tři básně: „Jeptiška“ (*non*§/J5), „Za srdcem rekovým“ (*aa* graficky nečleněné/J5) a „Legenda o chudobě“ (*aa* graficky členěné/T6). Tyto básně nijak nerozšiřují ani strofický, ani metrický repertoár oddílu a organicky se vřazují do jeho struktury. Užitím T6 se posiluje jeho postavení jako druhého dlouhého rozměru a jeho vazba na cizí látky a obecná témata.

#### 3.3.3.2 Kniha veršů lyrických

Kniha veršů lyrických (*Kv*) je zdaleka nejrozsáhlejším oddílem *Kv* a Nerudovy tvorby vůbec (čítá 154 metrických jednotek, většinou básní). Oddíl je dále rozčleněn na tematické a/nebo žánrové cykly: „Otcí“, „Matičce“, „Anně“, „N\* N\*“, „Elegické hříčky“, „Loretánské zvonky“, „Z kraje“, „Ohlas italských národních písní“, „Také růže smrt“, „Z mělnické skály“, „Vnitřní život“, „Mé efemérky“ a „Lístky ‚Hřbitovního kvítí‘“, obsahující 26 básní z *Hk* a 16 básní do té doby knižně nevydaných, básně jsou nově uspořádány do čtyř oddílů „Ze srdce“,

---

140 Výrazným znakem nestrofického J5 je možnost jeho substitucí sousedícími rozměry: kratším J4 a nejčastěji o stopu delším J6. Substituční rozměry zpravidla nevytvářejí souvislý kontext. Souvislé pasáže J6m v 5. části básně „Divoký zvuk“ považujeme za intertextový poukazem k Máchovu alexandrinu (vedle metra nás k tomuto závěru vedou i rýmové dvojice jako stín:klín, zrcadla:uvadla). Existence těchto pasáží unikla Miroslavu Červenkovi v jeho studii o polymetrii (Červenka – Sgallová 1995).

„Z divokých lásek“, „Při spuštěných strunách“, „Ze hřbitova“. Mimo cykly stojí jediná báseň, „Starý dům“.

Cykly se mezi sebou podstatně liší co do strofické a metrické rozmanitosti. Největší komplexnosti dosahují vstupní cykly „Otcí“, „Matičce“, „Anně“, dále cyklus „Ohlas italských národních písní“ a finální „Lístky ,Hřbitovního kvítí“.

Druhovému zařazení oddílu odpovídá naprostá převaha stroficky členěných básní. Výjimku tvoří nerýmované básně cyklu „Z kraje“<sup>141</sup> a dvojice básní „To jaro letos ani nepřichází“ a „Až umru přátelé, kéž je to dnes“ z první části cyklu „Lístky ,Hřbitovního kvítí“. Blízko k nestrofickým básním má vstupní báseň cyklu „Anně“, napsaná strofou *abab*, avšak bez grafického členění (a s nepravidelnostmi).

Zastoupení jednotlivých strofických typů ukazují TABULKY 5 (čtyřverší a jejich kombinace) a 6 (ostatní).

strofické schéma	metrická jednotka
<i>0a0a</i>	83
<i>0000/000000000000</i>	1
<i>0aaa</i>	1
<i>abab</i>	10
<i>abba</i>	3
<i>a00a</i>	1
<i>aa0a</i>	1
<i>0aaa</i>	1
<i>0a0a/aabb</i>	1

strofické schéma	metrická jednotka
<i>0a0a/abab</i>	1
<i>aabb/abab</i>	1
<i>abab/aabb</i>	1
<i>abba/abab</i>	1
<i>abab/0abab</i>	1
<i>0aabb/a00a</i>	1
<i>0a0a0b0b</i>	23
<b><i>in toto</i></b>	<b><i>131</i></b>

TABULKA 5 –  $K_{vv}$  –  $K_v$  – strofická schémata – čtyřverší – absolutní četnost

141 Cyklus „Z kraje“ obsahuje celkem 9 nerýmovaných básní. Jedná se o jediné nerýmované básně v Nerudově básnickém díle publikovaném knižně. Básně „Kdož jí poví“, „Vyletěl skřivánek z pole“ a „U studánky“ jsou pravidelně graficky členěny. Tyto tři básně považujeme za strofické.



strofické schéma	metrická jednotka
<i>aa</i>	1
<i>000</i>	1
<i>aa0</i>	1
<i>0abab</i>	1
<i>a0bab</i>	1
<i>000000</i>	1
<i>aaaaaa</i>	1
<i>aa0b0b</i>	1
<i>ababcc</i>	1

strofické schéma	metrická jednotka
<i>abccba</i>	1
<i>abbcac</i>	1
<i>ababacc</i>	1
<i>ababbaba</i>	1
<i>aabbccddee</i>	1
<i>aabbcdcdeefdf</i>	1
<i>non§</i>	8
<b><i>in toto</i></b>	<b>23</b>

TABULKA 6 – *K<sub>VV</sub>* – *K<sub>V</sub>* – strofická schémata – ostatní n-verší – absolutní četnost

Tabulky potvrzují centrální postavení čtyřveršové strofy *0a0a* a čtyřverší vůbec v Nerudově lyrice. Typ *0a0a* je v *K<sub>Vl</sub>* definitivně ustaven jako dominantní strofický rozměr. Do tabulky zachycující četnost čtyřverší jsme zařadily rovněž osmiveršovou strofu *0a0a0b0b* bez grafického předělu mezi čtyřveršími, kterou je napsán cyklus „Elegické hříčky“, dvě básně z cyklu „Ohlasy italských národních písní“ a báseň „Starý dům“. Tato strofa je zdvojenou podobou čtyřverší *0a0a*. S výjimkou básně „Starý dům“ a jednoho čísla z „Elegických hříček“ ji Neruda používá výhradně monostroficky. Z ostatních typů čtyřverší má v *K<sub>Vl</sub>* významnější postavení pouze *abab*, avšak 9 z 10 užití připadá na básně přejaté z *Hk*.

Důležitou strofickou inovací v *K<sub>Vl</sub>* jsou experimenty s využitím a polohou nerýmovaného verše ve čtyřverší a rovněž v tříveršové a pětiveršové strofě. Vedle obvyklé formy čtyřverší *0a0a* Neruda v *K<sub>Vl</sub>* užívá těchto podob: *a00a*, *aa0a*, *0aaa*, dále trojverší: *aa0* a pětiverší: *0abab*, *0aabb*, *a0bab*. Přítomnost nerýmovaného verše má podstatný účinek na formální, sémantické a stylistické parametry strofy. Do struktury čtyřveršové strofy vnáší nerýmovaný verš asymetrii a nespojitost, moment zklamaného očekávání a stylistické konotace nenucenosti, uvolněnosti a lakoničnosti. Zvláštní sémantickou funkci má nerýmovaný verš, stojí-li na první nebo poslední pozici ve strofě: takto vydělen, nabývá povahu komentáře a/nebo pointy. Všechny tyto vlastnosti spojují užití nerýmovaného verše s posílením reflexivní složky lyriky na úkor její složky emocionální (z tohoto hlediska je podstatné sepětí tohoto typu strofy s cyklem „Anně“). Ve strofách o lichém počtu

veršů (v *Kvl* nejčastěji pětiverší) je umístění nerýmovaného verše jednou z možností, jak řešit strukturní pnutí této formy. V postavení na hranici strofy verš bez rýmu v *kontextu strofy* otevírá pozici pro navazování vztahů *mezi strofami*: interstorfický rým, refrén („Anně 2 [2]“):

Nevím, co mně lásku **dOBYLO**:  
krása ne, ni krásná taká **sLOVA**,  
jaká snilci dívkám **šEPTAJÍ**;  
chytřejších snad řečí forma **nOVÁ**?  
Vždyť se po těch dívky **nEPTAJÍ**!

To mou mysl často **zlOBILO**. –  
Z rozebírání těch rmutných **strÁNEK**  
smutná nejistota **vybŘEDLA**,  
kolem mnohých tichých **radovÁNEK**  
černou síť si svoji **upŘEDLA**.<sup>142</sup>

Z hlediska strofiky se z rámce *Kvl* vymyká cyklus „Ohlasy italských národních písní“.<sup>143</sup> Tento cyklus obsahuje většinu atypických strof uvedených v TABULCE 6: pětiverší *a0bab*, šestiverší *aaaaaa*, *aa0b0b*, *ababcc*, *abbcac*, *abcbca*, sedmiverší *ababacc*, osmiverší *ababbaba*, desetiverší *aabbccdde* a dvanáctiverší *aabbcdcdf*.<sup>144</sup> Jedná se o strofické typy přenesené z italské písňové strofiky a nemající obdobu v Nerudově vlastním básnickém díle a výjimkou tohoto cyklu se v něm nijak neuplatní.

Četnost trochejských a jambických meter v *Kvl* zachycuje TABULKA 7.

---

142 Ukázky citujeme ve znění ze *Spisů Jana Nerudy* (Neruda 1951, 1956).

143 Podle Nerudovy vlastní recenze otisku části básní v almanachu *Růže* (1860) se jedná o soubor „původních to písní krátkých, v nichž se duch italských napodobuje“. V rukopisu byl cyklus označen jako překlad z rozsáhlé sbírky „Canti popolari [sic!]“ (srov. Vodičkův komentář [1951: 618]). Předlohu se nepodařilo identifikovat.

144 Všechny básně ohlasové cyklu se skládají pouze z jediné strofy. Za strofy je považujeme protože se jedná o útvary známé z evropské tradice.

jambické rozměry	metrická jednotka	trochejské rozměry	metrická jednotka
<i>J3</i>	5	<i>T3</i>	4
<i>J3+J4</i>	36	<i>T3+T4</i>	16
<i>J4</i>	7	<i>T3+T6</i>	1
<i>J5</i>	17	<i>T4</i>	26
<i>J5+J6</i>	1	<i>T5</i>	35
<b><i>in toto</i></b>	<b>66</b>	<i>T5/T4</i>	1
		<i>T5+T6</i>	3
		<i>T6</i>	2
		<b><i>in toto</i></b>	<b>88</b>

TABULKA 7 – *Kv* – *Kvl* – jambické/trochejské rozměry – absolutní četnost

Tabulky ukazují početní převahu trochejských rozměrů. Je však třeba upozornit, že na této asymetrii se velkou měrou podílí básně převzaté z *Hk* (25 metrických jednotek, oproti 1 jednotce jambické), bez nich by poměr obou meter byl v podstatě vyrovnaný.

Mezi jambickými rozměry je početně nejsilněji zastoupena kombinace *J3+J4*. Toto metrum se v *Kvl* vyskytuje v kombinaci se strofou *0a0a* (8787) nebo její zdvojenou podobou *0a0a0b0b* (87878787). Jsou jím napsány cykly „Z mělnické skály“, „Vnitřní život“, „Mé efemérky“ a báseň „Starý dům“, společně s jinými metry je ho užito v cyklu „Matičce“, „Elegické hříčky“, „Lístky ‚Hřbitovního kvítí‘“. Mezi trochejskými metry je obdobou *J3+J4* kombinace *T3+T4* (nejčastěji 8686, 86868686), kterou jsou napsán cyklus „Také růže smrt“ (pouze první číslo je *J3+J4*), vstupní báseň cyklu „Otcí“ a je jí užito v cyklu „Elegické hříčky“. V sémantice obou strof není větších rozdílů, oba typy převládají v cyklech písňové lyriky, pohybujících se na škále od hravosti a rozvernosti po melancholickou reflexi osamělosti a smrti. V metricky komplexnějších cyklech („Otcí“, „Matičce“, „Lístky ‚Hřbitovního kvítí‘“) stojí v protikladu k básním psaným delšími rozměry (*J5*, *T5*).

Druhým nejpočetnějším jambickým rozměrem *Kvl* je dlouhý mluvní verš *J5*. V protikladu ke kombinaci *J3+J4* není spojen bezvýhradně s jediným typem strofy (byť převaha *0a0a* je jednoznačná). *J5* se odlišuje také v tom, že v *Kvl* nevytváří souvislé kontexty. Básně psané *J5* se v rámci cyklů vyskytují zpravidla ojedinele a to spolu s prestiží metra samého jim dodává na výjimečnosti a staví je do pozice ideového jádra či východiska. *J5* je v *Kvl* především veršem lyrické konfese

a konfliktní milostné lyriky (srov. Červenka 1966: 164). To platí především pro úvodní cykly „Otci“, „Matičce“, „Anně“ a „N\* N\*“ a o básních psaných J5 v cyklu „Lístky ,Hřbitovního kvítí“ (zahrnujících i jedinou jambickou báseň *Hk*). Výjimkou je užití J5 v cyklu „Ohlasy italských národních písní“, ve kterém je J5 patrně použit jako ekvivalent italského jedenáctislabičného verše.

Doplňkovými jambickými rozměry jsou v *Kvl* J3 a J4. Oba rozměry se pojí výhradně se strofou *0a0a (0a0a0b0b)*. J3 je omezen na cyklus „Loretánské zvonky“ a první dvě básně cyklu „Matičce“ (rovněž mohou být interpretovány jako D2), J4 se objevuje v řadě cyklů jako prostředkující rozměr mezi J3+J4 a J5. Mezi trochejskými metry je má obdobně doplňkové postavení T3 (v cyklu „Z kraje“ je T3 využit nestroficky).

Mezi trochejskými rozměry náleží centrální postavení T4 a T5. T4 je hlavním rozměrem cyklů „Otci“ a „Z kraje“ a má významné místo v cyklech „Ohlasy italských národních písní“ a „Lístky ,Hřbitovního kvítí“. Základní strofickou podobou T4 je *0a0a (0a0a0b0b)*, jedinkrát *abab* (převzato z *Hk*), v cyklu „Z kraje“ je převážně nestrofický a v cyklu „Ohlasy italských národních písní“ jednorázově užit v řadě unikátních strof. T5 je s výjimkou prologu (J5) jediným rozměrem cyklu „Anně“ (v básních „V kotouči jsme kolem plesajících“, „Neznám věčně žíznit, v nouzi neunavit“ v kombinaci/alternaci s T6/T4) a ústředním rozměrem cyklu „Lístky ,Hřbitovního kvítí“ a je ho rovněž užit v cyklu „Ohlasy italských národních písní“. S výjimkou cyklu „Ohlasy italských národních písní“ je spjat výhradně s čtyřveršovou strofou, na rozdíl od ostatních rozměrů však s větším počtem typů (*abab*, *abba* a kombinace). Sémantika obou trochejských rozměrů je obdobná jako v *Hk*.

Na periferii trochejských rozměrů se nalézají T6 a kombinace T5+T6. Oba rozměry se nacházejí výhradně v oddílu „Lístky ,Hřbitovního kvítí“ a jsou spojeny výhradně s čtyřveršími.

### 3.3.3.2.1 Druhé vydání

V druhém vydání byl oddíl *Kvl* rozšířen o pět básní: „Dozpěv“ (*0a0a/J3+J4*) a „(Psáno na asijském Burghurlu)“ (*aa/J5//abba/J3+J4*), obě připojeny na závěr cyklu „Matičce“; „Vším jsem byl rád!“ (*abbacdcd/J3+J5*), „Našel jsem se!“

(*aabbcac/J5+J6*), a „Ach přišla láska s milým žebtroněním“ (*0aa0/J3+J6*), zařazenou do cyklu „Lístky ‚Hřbitovního kvítí““. První dvě básně se bez problémů vřazují do strofické i metrického kontextu *Kvl*. Báseň „(Psáno na asijském Burghurlu)“ je v kontextu Nerudovy lyriky výjimečná využitím kontrastu mezi základními jambickými rozměry uvnitř básně. Zbylé tři básně představují podstatnou inovaci a důležité rozšíření strofického repertoáru *Kvl*.

Básně „Vším jsem byl rád!“ a „Našel jsem se!“ sdílejí řadu společných rysů. Jedná se o básně napsané rozsáhlými strofami s komplikovanou stavbou a refrénem.

*Vším jsem byl rád!*

Ba nač bych osudu snad svému LÁL,  
že zahrával si mnou zde jako míČEM,  
že hned mne hladil, hned mne šlehal bíČEM,  
že ze mne ledacos už uděLAL  
od skromné otázky až hrdé ku odVĚTĚ,  
že padl jsem a vstal zas nastokRÁT –  
**já ledačím už byl v tom božím SVĚTĚ**  
**a čím jsem byl, tím jsem byl RÁD.**

*Našel jsem se!*

Stržena rouška – náhle prchnul sEN!  
Jak smrt by sáhla, sedím poděšEN,  
se zrakem zjitřeným a chvějícíma rtOMA :  
„Jsem já to, já? – a zde v těch stěnách dOMA?“–  
Naslouchám, odkud odvěť zahlahOLÍ. –  
Však slyším hukot těžké hlavy jEN  
**a srdce – srdce bOLÍ!**

Felix Vodička upozornil na jejich inspirací písňovou tvorbou Pierra-Jeana de Béranger (Vodička 1935: 76–79, o Bérangerově strofice pojednává podrobně Aroui [1996]), přesněji šansonem (časopisecký podtitul básně „Vším jsem byl rád!“ byl „Šansona Jana Nerudy“ (srov. Vodičkův komentář [1951: 617])). Základním rozměrem obou strof je J5 doplněný o odlišný rozměr (J6, J3). Umístění druhého rozměru v obou básních má strukturující funkci: J6 ve strofě básně „Vším jsem byl rád!“ vyčleňuje druhé čtyřverší (ABBADBAB), J3 ve strofě básně „Našel jsme se!“ plní úlohu refrénu (AABBBA7). Stavba strof je dále komplikována strukturální opozicí mezi jednoslabičným mužským rýmem a dvouslabičným ženským (ve schématu A/D × B/7). Jedná se o nový prvek v Nerudově lyrice, pro jehož rozvinutí bylo nutným předpokladem uvedení rozsáhlé strofy (srov. výklad o básni „V zemi Mokha“ v *Kv*). Druhým společným znakem obou strof je využití refrénu. V básni „Vším jsem byl rád!“ je refrén tvořen posledníma dvěma verši, které se s obměnami opakují ve všech strofách básně. Verše v refrénu se nerýmují mezi sebou, ale s předcházejícíma dvěma verši, z čehož vyplývá že v celé básni se vedle samotného refrénu opakují i oba rýmy druhého čtyřverší. Tyto vztahy mezi strofami zachycuje interstrofické schéma ( $\_ \{abAB\}$ ). V básni „Našel jsem se!“ je refrénem pouze

poslední verš, opakující se ve všech strofách básně beze změny. Verš se rýmuje s předposledním veršem strofy. Tuto strukturu zachycuje intrastrofické schéma (aabb{a}a{A}). Strofa básně „Našel jsem se!“ je v kontextu Nerudova díla rovněž výjimečná počtem veršů a kompozičním využitím rýmu o třech členech.

Obě básně spojuje také závažné téma bilance a smíření. To spolu s prestižním J5 a rozsáhlou a komplikovanou strofou (v Nerudově díle výjimečnou) z obou básní učinilo ústřední básně oddílu.

Poslední básní, o kterou byl oddíl rozšířen v při druhém vydání je „Ach přišla láska s milým žebroučím“ z cyklu „Lístky, Hřbitovního kvítí“ (J3+J5, 0aa0). Její strofa je výjimečná křížením interstrofických a intrastrofických vztahů spolu s průběžným rýmem.

Ach přišla láska s milým ŽEBRONĚNÍM  
a zaklepala stoudně na mé DVĚŘE,  
já vroucí dívku chladným okem MĚŘE  
ji hrubě odbyl: „POZDĚJ!“

A přešla leta, s tklivým ŽEBRONĚNÍM,  
svou všechnu nádej mdlým už okem MĚŘE,  
jsem klepal sám na lásky bílé DVĚŘE,  
a zvnitř to znělo: „POZDĚJ!“

Věnovali jsme tolik pozornosti těmto třem básním, neboť nové prvky, které přinesly do Nerudovy strofiky, jsou důležité z vývojového hlediska a v dalších sbírkách budou dále propracovány.

### 3.3.3.3 Kniha veršů časových a příležitostných

Posledním a nejméně rozsáhlým oddílem sbírky *Kniha veršů* je *Kniha veršů časových a příležitostných*, shrnující Nerudovu časovou poezii z let 1859–1867 (ke složení a genezi oddílu srov. Vodičkův komentář [1951: 622–623]). Oddíl obsahuje 19 metrických jednotek a je vnitřně dále členěn na cykly „Z času za živa pohřbených“, „České verše“ a „Popěvky vlasti“ a trojici rozsáhlých básní „Poslání na Slovensko“, „Karlu Havlíčku Borovskému“ (v této básni vyčleňujeme písňovou vsuvku jako samostatnou metrickou jednotku) a „Ve východní záři“. Do oddílu je zahrnuta jedna báseň převzatá z *Hk* (1. číslo cyklu „České verše“).

Oddíl je strukturován na protikladu mezi strofickými cykly a rozsáhlými

nestrofickými básněmi v jeho závěru. K nestrofickým básním zde ad hoc přiřazujeme i báseň „Poslání na Slovensko“, která je napsána sdruženě rýmovaným veršem bez grafického vyznačení dvojverší (rýmové schéma je na jednom místě obměněno). Nestrofické básně v závěru se vedle absence strofického členění od zbylých básní *Kvč* odlišují větším rozsahem a žánrem. Jedná se o patetickou a apelativní vlasteneckou lyriku, vystavěnou na rétorických postupech (exklamace, apostrofa ad.).

Zastoupení jednotlivých strofických typů v *Kvč* udává TABULKA 8.

strofické schéma	metrická jednotka
<i>aa</i>	2
<i>0a0a</i>	11
<i>aabb</i>	1
<i>abab/aabb</i>	1
<i>0a0a0b0b</i>	1
<i>0a0aaaabb</i>	1
<b><i>in toto</i></b>	<b>17</b>

TABULKA 8 – *Kv* – *Kvč* – strofická schémata – absolutní četnost

V trojici strofických cyklů se vyděluje vstupní diptych „Z času za živa pohřbených“, jehož první část je napsána osmiverším *0a0a0b0b*, druhá část strofou *aa* bez grafického vydělení dvojverší. Cykly „České verše“ a „Popěvky vlasti“ jsou oproti tomu napsány téměř výhradně čtyřverším (*0a0a*, jeden výskyt *aabb*). Jedinou výjimkou je zde monostrofický útvar *0a0aaaabb* (poslední číslo cyklu „České verše“), který by bylo možné chápat i jako nestrofický. Písňová vložka v básni „Karlu Havlíčku Borovskému“ je napsána čtyřveršovou strofou (*abab/aabb*).

strofické schéma	metrická jednotka
<i>J3+J4</i>	3
<i>J4</i>	1
<i>J5</i>	7
<i>J5+J6</i>	1
<i>T3+T4</i>	1
<i>T5</i>	5
<i>T6</i>	1
<b><i>in toto</i></b>	<b>19</b>

TABULKA 9 – *Kv* – *Kvč* – metrum – absolutní četnost

V rozložení meter *Kvč* (TABULKA 9) zaznamenáváme (1) mírnou převaha jambických meter nad trochejskými a (2) jednoznačnou převaha dlouhých meter (*J5*, *J5+J6*, *T5*, *T6*) nad krátkými (*J3+J4*, *T3+T4*, *J4*).

Z hlediska protikladu jambu a trocheje, který nemá v *Kvč* jednoznačné sémantické vymezení (korelace s opozicí apel × rezignace je pouze částečná), je v *Kvč* zřejmé rozvržení mezi cykly „České verše“ (jambický, vstupní báseň *T5*) a „Popěvky vlasti“ (trochejský, třetí číslo *J5*) a jasně vymezen je rovněž *J5* jakožto výhradní verš nestrofických básní. V úvodním cyklu „Z času za živa pohřbených“ jsou užity oba rozměry (*J5*, *T5*).

Kombinace krátkých rozměrů – *J3+J4* (2 čísla cyklu „České verše“ a písňová vsuvka v básni „Karlů Havlíčku Borovskému“) a *T3+T4* (první číslo „Popěvků vlasti“) – se omezují na čtyřveršovou strofu a *J4* je užit pouze ve zmíněné monostrofické básni z cyklu „České verše“. Výhradně dlouhými rozměry jsou vedle vstupního cyklu (*J5*, *T5*) napsány závěrečné nestrofické básně (*J5*) a báseň „Poslání na Slovensko“ (*T6*). V rámci zbylých dvou cyklů je obou dlouhých rozměrů užíváno stroficky, někdy v kombinaci/alternaci s *J6/T6*, a výhradně ve čtyřveršových strofách (*0a0a*).

### 3.3.3.3.1 Druhé vydání

V druhém vydání byla *Kvč* rozšířena o jedinou báseň „Na pešťské kalvarii“, tato báseň je jak svým tématem, tak metrickou a strofickou kompozicí (*T6*, *aa* bez grafické vymezení) obdobou „Poslání na Slovensko“.



### 3.3.4 Písně kosmické (1878)

*Písně kosmické* (*Pk*) byly publikovány v roce 1878 (2. a 3. vydání vyšly beze změny). Kromě motta obsahují 38 básní (40 metrických jednotek). Žánrově jde o sbírku „rozvíjející tradici heinovského lyrického cyklu“ (Červenka 1999: 48). V Nerudově tvorbě *Pk* představují obrat k písňovosti a mluvní stylizaci a především k daktylským a daktylotrochejským metrům (srov. Červenka 1999: 48–52).

*Poznámka:* Popis daktylotrochejských meter s sebou přináší nemalé metodologické potíže, předně otázku *metrické homonymie*, tj. přípustnost několikeré metrické interpretace u jedné rytmičké konfigurace (srov. Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 38–39). V případě *Pk* jde o problematiku (1) rozlišení mezi daktylotrochejskými rozměry a jambem a (2) metrické interpretace veršové klauzule.

(1) V prvním případě se jedná především o metrickou interpretaci osmislabičných a sedmislabičných veršů. Např. úvodní verše *Pk*:

Letní ty noci zářivá,  
jakž tebou srdce okřívá

můžeme metricky interpretovat jako (a) J4m ( $W_0S_1W_1S_2W_2S_3W_3S_4$ ), (b) DT3a ( $S_1V_1W_1S_2W_2S_3V_3W_3$ ) (c) DT4m ( $S_1V_1W_1S_2W_2S_3W_3S_4$ ). Volba mezi těmito třemi možnostmi není zpravidla jednoznačná pro nedostatek distinktivních rysů.

Při rozlišování mezi (a) jambem a (b) daktylotrochejem se řídíme především realizací incipitu. Převažuje-li jednoslabičný incipit, interpretujeme verše jako jambické, převažuje-li tříslabičný incipit, hodnotíme verše jako daktylotrochejské. Na základě podoby incipitu např. interpretujeme odlišně báseň č. 21 a č. 22, obě napsané strofou 0a0a/8787:

21  
**J**ak lvové bijem o mříže,  
**j**ak lvové v kleci jatí,  
**m**y bychom vzhůru k nebesům  
**a** jsme zde Zemí spjatí.

22  
**S**eděly žáby v kaluži,  
**h**leděly vzhůru k nebi,  
**s**tary **j**im žabák učený  
**o**dvíral tvrdé lebi.

Podobně jednoznačných případů však není v *Pk* mnoho. Podle tohoto kritéria hodnotíme jako jambické básně č. 17, 21, 28 a 37.

Komplikovanost a problematičnost rozhodování je posilována faktem, že v řadě básní se rytmičká konfigurace proměňuje v závislosti na postavení verše ve strofě a verše korespondující v rámci strofy (rým) mají různý rytmičkový profil:<sup>145</sup>

15  
Měsíček, pěkný mládenec,  
**s j**emně zářící lící,  
oblétá Zemi panenku  
**j**ak holub holubici.

Když ji hled jeho políbí,  
**z**vlní se ňadra její,

<sup>145</sup> Jako příznaková pozice se v tomto ohledu jeví poslední verš strofy, ve kterém je často incipit realizován jednoslabičně.

oheň se vnitřní rozkypí  
a rty se žářem chvějí.

Přece se věčně upejpá,  
**ret** její vždy zas chladne,  
stoudně si vede vpovzdálí –  
a Měsíc schne a vadne.

Znej ty panenky jako já,  
**budeš si** vést jináče:  
ve dne se každá upejpá –  
a v noci blahem pláče.

Panenka Zem po celou noc  
**hledí k tvé** sličné tváři –  
k ránu je plno rosných slz  
**jak** dívčím po polštáři.

V takových případech upřednostňujeme kontext strofy a z důvody úspornosti popisu nezavádíme další metrum. Uvedenou strofu tedy metricky interpretujeme jako DT3 (DTD). Je však třeba mít na paměti, že hranice mezi DT3a/J4m či DT3ž/J3ž byla stanovena arbitrárně a že při tomto způsobu popisu některé jevy zůstávají pod hranicí rozlišení. Srov. např. výrazné rytmické vymezení dvojverší ve strofě 5. čísla:

**hvězdičky** na šnůře pupečné –  
**embrya** – mléčné símě –  
též nebe je zas v naději  
a nosí sladké břímě;

**panenky** růžově planoucí,  
**mládence** hledů zbrklých,  
roj mužů světla klidného,  
roj babic žlutě scvrklých.

**Běhají** spolu a přece je  
**každý svých** práv si bdělý,  
**jak** lidi nás zde chladná zášť  
je chladný ether dělí.

**Životem** různým se nebe skví  
– **dosti však** tam též rovů  
a svaté ticho v koutečkách,  
**jak** sluší na hřbitovu.

(2) Rozlišit akatalektickou daktylskou klauzuli (b) a katalektickou trochejskou (c) v kontextu logaedických meter není dost dobře možné. Obě dotčené podoby klauzule Xx X a Xxx jsou v daném metrickém kontextu zcela izometrické a jsou používány promiskue jakožto volné varianty. K danému jevu přistupujeme jednotným způsobem a všechna obdobná zakončení interpretujeme jako akatalektickou daktylskou klauzuli. Obdobný postup používáme i při popisu katalektiky v daktylotrochejských rozměrech. To nám dovoluje jistou úspornost popisu v případě řad jako  $S_1V_1W_1S_2W_2S_3V_3W_3$  a  $S_1V_1W_1S_2W_2S_3W_3$ . Na úrovni metra je popisujeme jednotně jako DT3, respektive DTD. Problematika logaedických meter a logaedických strof rovněž upozorňuje na limity metrické tabulky jakožto způsobu záznamu a analýzy. Jejich metrická komplexnost překračuje meze jejího deskriptivního a explanačního potenciálu.

Strofika *Pk* je ve srovnání s *Kv* v podstatě prostá. TABULKA 10 ukazuje naprostou převahu čtyřverší, z toho opět zdaleka nejčetnější je *0a0a* (a jeho zdvojená podoba *0a0a0b0b*). Z uvedených strofických typů se trojverší *a0a* a šestiverší *aabccb* uplatňují pouze ve funkci prologu/epilogu nestrofických básní. Novým prvkem vedle zdvojené podoby čtyřverší *a0a0* je jeho kombinace s jinými strofami/moduly ve složených strofách (*a0a0aabb*, *a0a0b0b*). Ostatní typy strof čítající v *Pk* jediné užití jsou rozvinutím Nerudových pokusů s nerýmovaným veršem z *Kvl*. Vedle přítomnosti nerýmovaného verše na různých pozicích ve strofě je (v protikladu ke *Kvl*) jejich společným rysem lichý počet veršů.

Vedle strofických básní jsou v *Pk* zastoupeny i básně nestrofické. Jedná se především o čtveřici básní (č. 8, 18, 34, 35). Absence strofického členění je v těchto básních kompenzována jinými formami paralelismu (anafora, refrén) a kompozičním uspořádáním (rámcová kompozice). V básni č. 34 jsou jednak vyčleněny nerýmované pasáže, jednak závěrečné šestiverší. Žánrově lze nestrofické básně *Pk* charakterizovat jako hymnus a elegii a s tímto žánrovým zařazením se pojí jejich vážné ladění a patos. Jako nestrofické rovněž hodnotíme číslo 16, složené ze dvou asymetrických útvarů, atypické sedmiveršové strofy *ab0baa0* a čtyřverší *0a0a*.

Nepočítáme-li refrén v nestrofických básních, mající spíše kompoziční než rytmickou funkci, jsou v *Pk* poměrně slabě rozvinuty interstrofické vztahy. Ty se omezují pouze na osmiverší básně č. 26 s opakujícími se rýmy a pětiveršovou strofu básně č. 27 s dvouveršovým refrénem a křížením intrastrofických a interstrofických vztahů.

strofické schéma	metrické jednotky	strofické schéma	metrické jednotky
<i>aa</i>	1	<i>aabccb</i>	1
<i>a0a</i>	1	<i>0a0ab0b</i>	1
<i>0a0a</i>	19	<i>aabbcc0</i>	1
<i>aabb</i>	1	<i>0a0a0b0b</i>	4
<i>abab</i>	3	<i>0a0abbcc</i>	1
<i>0abba/0a0a</i>	1	non§	5
<i>abba0</i>	1	<b><i>in toto</i></b>	<b>40</b>

TABULKA 10 – *Pk* – strofická schémata – absolutní četnost

V protikladu k omezenému a přehlednému repertoáru strofických typů je v *Pk* rovina metra zdrojem nebývalé variability. Důvodem je především uvedení daktylotrochejských rozměrů a jejich vliv na metrickou kompozici strofy.<sup>146</sup>

Ta se v *Pk* stává krajně komplikovaná. Základním rozměrem sbírky je třístopý daktylotrochej, který je kombinován s nejčastěji s třístopým daktylem a omezeně i s jambickými verši. Kombinatorický potenciál je ještě stupňován možností užití v daktylských a daktylotrochejských rozměrech předrážku. Výjimkou nejsou strofy, ve kterých má každý verš jiné metrum a jiný počet slabik.

„Vlast svou máš nade vše milovat!“	9	D3	akat.
to ve hvězdách zlatě psáno	8	aDTD	žen.
a krasšího hvězdám nad zákon ten	A	aD3	akat.
zákona není dáno.	7	DTD	žen.

Tato proměnlivost uvnitř strofy je vyvažována její neměnností v rámci básně: v každé další strofě se opakuje totéž rozvržení meter. V takto komponovaných strofách již verše nekorespondují mezi sebou navzájem, ale až s příslušným veršem jiné strofy. Teprve strofa, nikoli verš nebo dvojverší jako v předchozích sbírkách, je v *Pk* rovinou, na které se ustavuje rytmus básně.

Daktylotrochejské rozměry a variabilita jejich rozložení ve strofě jsou v *Pk* prostředkem k posílení mluvenosti, spontánnosti a dialogičnosti básní.

S výjimkou základní daktylotrochejské/jambické strofy *0a0a* (8787) a její varianty s předrážkou (9898), užití v sedmi, respektive dvou básních, se v *Pk* ani jedna kombinace meter ve strofě přesně nezopakuje. Napočítali jsme celkem 21 unikátních metrických kombinací.

Vedle proměnlivých daktylotrochejských a polymetrických strof se v *Pk* v menší míře uplatnily i strofy monometrické. Jedná se o daktylská čtyřverší (D2+D3, D3) a atypickou sedmiveršovou strofu *aabbcc0* napsanou dlouhým D4.

Z metrického hlediska se v *Pk* naprosto vydělují čtyři zmíněné nestrofické básně. Jejich metrem jsou dlouhé jambické a trochejské rozměry J5 a T5, v textu volně alternující s přílehlými J6 a T6. Od daktylotrochejských rozměrů se odlišují nepřítomností mluvní a písňové stylizace.

<sup>146</sup> Srov. Červenka 1999, 2006b.

### 3.3.5 Balady a romance (1883)

Sbírka *Balady a romance (Bar)*, shrnující Nerudovu epickou tvorbu z let 1875–1883, vyšla v roce 1883 jako první, programový svazek edice Poetické besedy.<sup>147</sup> *Bar* obsahují 18 básní (19 metrických jednotek), v titulu žánrově rozlišených na balady a romance.

Ze hlediska zastoupení strofických typů představují *Bar* různorodou a vyváženou sbírku (na 19 metrických jednotek připadá 10 strofických typů a nestrofický verš). Druhá charakteristika, nevelký rozsah sbírky a absence dalšího vnitřního členění jsou patrně příčinou, že žádný ze strofických typů výrazně nepřevažuje. Jejich zastoupení ukazuje TABULKA 11.

strofické schéma	metrická jednotka	strofické schéma	metrická jednotka
<i>aa</i>	3	<i>aabbcdcd</i>	1
<i>0aa</i>	1	<i>abbacddc</i>	2
<i>a0a</i>	1	<i>aabbccdd0</i>	1
<i>0a0a</i>	3	<i>ababccdd0</i>	1
<i>aabb0</i>	1	<i>non</i> ξ	4
<i>aabbcc</i>	1	<b><i>in toto</i></b>	<b>19</b>

TABULKA 11 – *Bar* – strofická schémata – absolutní četnost

Z hlediska kompozice sbírky a především z hlediska vztahu mezi oběma titulními žánry se jeví jako klíčový protiklad mezi básněmi strofickými a nestrofickými. *Bar* obsahují čtyři nestrofické básně. Jsou to „Balada dětská“, „Balada zimní“, „Balada májová“ a „Balada stará – stará“. Z výčtu je patrné, že všechny nestrofické básně sbírky jsou označeny za balady. Tato skutečnost naznačuje, že žánrová určení balada a romance mají v *Bar* mimo jiné i rozměr dotýkající se strofické formy. Troufáme si tvrdit, že se jedná o asymetrický vztah, ve kterém jsou romance omezeny na oblast strofiky, kdežto balady zahrnují jak oblast strofického, tak nestrofického verše. V žádném případě se nedomníváme, že žánrovou problematiku *Bar* lze redukovat na tento jediný protiklad, dosavadní bádání přesvědčivě doložilo komplexnost a mnohorozměrnost vztahu obou titulních žánrů, avšak pokud víme, analýza strofiky zatím nebyla vzata v potaz.<sup>148</sup>

147 Ke genezi sbírky srov. komentář Felixe Vodičky (1956: 354–358).

148 Srov. polemiku Aleše Hamana (1991, 1992) s Josefem Polákem (1992, 1993).

Tradičně blízko k nestrofickým básním mají básně napsané strofami, jež nejsou graficky vyčleněny v textu. Jedná se o „Baladu horskou“ (*aa*) a „Baladu rajskou“ (*0aa*). Tato skutečnost by podporovala naši hypotézu o rozvržení žánrových kategorií vzhledem k opozici strofický × nestrofický.

Specifikem strofického repertoáru *Bar* je výrazné zastoupení strof o lichém počtu veršů. Z deseti strofických typů je jich rovná polovina. S osobitou problematikou této formy se Neruda vyrovnává v duchu svých předchozích experimentů s nerýmovaným veršem: lichý verš zůstává bez rýmu. Vedle trojveršové strofy „Balady rajske“ jde o trojverší *a0a* v „Romanci helgolandské“, pětiverší *aabb0* v „Baladě české“ a rozsáhlé devítiveršové strofy „Romance na jaře 1848“ (*ababccdd0*) a „Balady o polce“ (*aabbccdd0*). Pouze v případě poslední jmenované je lichý verš využit jako refrén.

Druhým specifickým rysem strofiky *Bar* je výrazné zastoupení strof o rozsahu šest a více veršů. Vedle šestiverší *aabbcc* v „Baladě tříkrálové“,<sup>149</sup> jsou to osmiverší „Romance o Černém jezeru“ a „Romance o Karlu IV.“ a obě devítiveršové strofy zmíněné výše.

Nespecifickou složkou strofiky *Bar* je čtyřverší *0a0a* užitá v básních „Balada pašijová“, „Romance italská“ a „Romance štědrovečerní“ a dvojverší *aa* v „Baladě o duši Karla Borovského“, převzaté z folklorní předlohy. V kontextu strofiky *Bar* je třeba zmínit kompoziční využití trojčlenného rýmu v „Baladě horské“ a v „Baladě zimní“.

Na rovině metra se v *Bar* shledáváme s obdobnou rozmanitostí jako ve strofice. Zastoupení jednotlivých meter je zaznamenáno v TABULCE 12.

---

149 Šestiverší je v Nerudově strofickém repertoáru jednou z nejméně zastoupených strof. Opakovaně se vyskytuje pouze v cyklu „Ohlasy italských národních písní“. Zdá se pravděpodobné, že pro Nerudu představovalo cizorodý prvek, podobně jako sonet.

metrum	metrická jednotka	metrum	metrická jednotka
<i>D4</i>	1	<i>J6</i>	2
<i>aD3+aD4</i>	1	<i>T4</i>	7
<i>J3+J4</i>	1	<i>T4+T8</i>	1
<i>J3+J4+J5</i>	1	<i>T5</i>	2
<i>J3+J5</i>	1	<i>T7</i>	1
<i>J5+J7</i>	1	<b><i>in toto</i></b>	<b>19</b>

TABULKA 12 – *Bar* – metrum – absolutní četnost

Tabulka ukazuje výrazné přebudování metrického repertoáru v porovnání s předchozími Nerudovými sbírkami. Toto přebudování spočívá (1) v převaze trochejských meter, (2) uplatnění dlouhých a velmi dlouhých rozměrů a (3) v strofických kombinacích veršů výrazně odlišné slabičné délky.

Návrat k trocheji v *Bar* je motivován programovým zaměřením sbírky na lidovost a domácí tradici (srov. motto: „Volím slovo prosté, / chci tu báji vypravovat, / z úst jak lidu roste“). Mezi trochejskými rozměry je výjimečné postavení T4, který je výhradním veršem nestrofických básní a graficky nečleněné „Balady rajske“. T4 spolu s T5 je rovněž užito v jednoduchých strofách (*aa*, *0a0a*). (T7 a T4+T8 budou probrány níže v kontextu dlouhých rozměrů.) Skupina jambických rozměrů v *Bar* se vyznačuje převahou strofických kombinací veršů o různém rozsahu (nejde přitom o rozdíly v katalektice). Vedle osvědčené kombinace J3+J4 (atypicky užité v pětiveršové strofě) se v *Bar* jedná o spojování rozměrů lišících se rozsahem o dvě stopy (tedy až o čtyři slabiky). Takových výrazných rozdílů ve slabičné délce veršů je využíváno k vnitřnímu členění strofy (to platí i o trochejské kombinaci T4+T8). Výjimkou je J6 kterého je užito monometricky v osmiveršových strofách „Romance o Černém jezeře“ a „Balady o svatbě v Kanaán“. Značný rozsah verše (12–13 slabik) ve spojení s velkým počtem veršů ve strofě vytváří nezvykle rozsáhlý útvar (přes 100 slabik). S výjimkou T7 jsou všechny velmi dlouhé rozměry zapojeny do stavby rozsáhlých strof: J5+J7 („Balada tříkrálová“, *aabbcc*), T4+T8 („Balada o polce“, *aabbccdd0*). Společným jmenovatelem těchto strof je oslabení dějovosti ve prospěch popisu či reflexe.<sup>150</sup>

Ze struktury sbírky se žánrově (nepřítomností epiky) i metricky vyděluje

<sup>150</sup> Srov. Sgallová 2012.

„Romance o jaře 1848“. S výjimkou vstupního dvojverší v „Baladě staré – staré“ se jedná o jediné užití daktylských a daktylotrochejských rozměrů, navíc v komplikované devítiveršové strofě, připomínající rozsáhlé strofy *Písní kosmických*:

Čas oponou trhnul – a změněn svět!	a	aD3	akat.
Kam, kam padlo lidstvo staré?	b	aDT3	kat.
Ej kamkoli tázavý letěl hled,	a	aD3	akat.
vše nové, tak mladě jaré!	b	aDT3	kat.
A ve vzduchu šuměla divná báj	c	aD3	akat.
a pěl nám ji sad, pěl ji haluzný háj,	c	aD4	kat.
i pěl nám ji údol i horstva tem,	d	aD3	akat.
a pěla ji celá nám širá zem	d	aD3	akat.
a pěli jsme: „Volnost – volnost!“	0	aDT3	kat.

### 3.3.6 Prosté motivy (1883, 1888)

V témže roce jako *Balady a romance* vydal Jan Neruda lyrický cyklus *Prosté motivy* (*Pm*), shrnující intimní a reflexivní lyriku z let 1879–1882. První vydání mělo 46 básní (46 metrických jednotek) a dále se členilo na čtyři oddíly: „Jarní“ (14 básní), „Letní“ (9 básní), „Podzimní“ (10 básní) a „Zimní“ (13 básní). V druhém vydání z roku 1888 byla sbírka rozmnožena o 5 básní (5 metrických jednotek).

Z hlediska metriky, strofiky a stylistiky mají *Pm* mnoho společných rysů s *Písněmi kosmickými*: (1) výrazná přítomnost daktylských a daktylotrochejských meter (z 46 metrických jednotek je 26 napsáno D a/nebo DT), (2) komplikovaná (a nezobecnitelná) metrická stavba strofy a (3) mluvní stylizace, dialogičnost.<sup>151</sup>

Druhově a žánrově charakteristice sbírky odpovídá nepřítomnost nestrofických básní, všech 46 metrických jednotek je členěno na strofy. Zastoupení jednotlivých strofických schémat zachycuje TABULKA 13.

151 Z hlediska homonymie jambických a daktylotrochejských veršů představují *Pm* podstatně méně komplikované zadání než *Pk*. Rozlišení obou meter zjednodušuje využívání předrážky, které danou konfiguraci jednoznačně identifikuje jako DT. Oproti *Pk* byl třeba nově řešit interpretaci klauzule v rozsáhlejších logaedických řadách jako např. DDDTT. V těch koncovou stopu určujeme jako trochejskou.



strofické schéma	metrická jednotka	strofické schéma	metrická jednotka
<i>0a0a</i>	25	<i>aa0b0b</i>	1
<i>abba</i>	2	<i>aabcbc</i>	1
<i>0a0a/abba</i>	1	<i>0a0ab0b</i>	1
<i>aabb/aa</i>	1	<i>aabbc0c</i>	1
<i>0a0a0</i>	2	<i>0a0abcbc/abab</i>	1
<i>0abba</i>	6	<i>abc bdcad/abcdcbad</i>	1
<i>aabb0</i>	1	<i>00a0a0b0b</i>	1
<i>0a0bba</i>	1	<b><i>in toto</i></b>	<b>46</b>

TABULKA 13 – *Pm* – strofická schémata – absolutní četnost

Stabilním rysem je nejvyšší četnost čtyřverší, opět s jednoznačnou převahou podoby *0a0a*. Její zastoupení podle jednotlivých oddílů je následující: Jarní 10, Letní 4, Podzimní 4, Zimní 8. Dominantní forma *0a0a* je nezvykle doplněna podobou *abba*, v Nerudové lyrice do té doby okrajovou. Její užití může být dokladem vlivu lumírovské poetiky.

Naopak zcela zásadní inovací je druhé nejčetnější zastoupení pětiverší, a to v podobách *0abba*, *0a0a0* a *aabb0*. Druhý a třetí případ lze interpretovat jako varianty téže struktury: *0a0a/aabb + 0*:

*Jarní 5*

Kde jsem se to octnul! Veřejné ve zahradě: a  
 ženských tu naseto valné jak ku poradě, a  
 a vedle nich, kolem nich hemží se děti – b  
jak vřeští, jak piští to lidské smetí! – b  
 a já tu prostřed sedím! 0

*Jarní 14*

Ty utýráš mne chladem svým, 0  
 ty umučíš mne vzdorem – a  
 já chvěju se, že svatá tvá 0  
je ve všem tvojím vzorem: a  
 Teréza à Gesu. 0

Tuto konstrukci a její sémantiku jsme již popsali v lyrice *Knih veršů*: připojený verš má funkci (dodatečného) komentáře/pointy a/nebo refrénu s kontextově proměnlivým významem a v obou případech plní kompoziční funkci v rámci strofy – je výrazným signálem její hranice. Přítomnost nerýmovaného verše ve strofě posiluje mluvní stylizaci a dojem nenucenosti, lakoničnosti.

Schéma *0abba* by bylo možné interpretovat jako inverzní k předchozím dvěma příkladům: *0 + abba* a některá jeho užití jsou podle tohoto schématu strukturovány („Zimní 6“):

Když dal osud píseň tobě – jen ne dlouhou, jen ne dlouhou!	0
Posluchači hlavy věsí,	a
každý již se poodvrací,	b
zavzdychne si, zašeptne si:	b
„Zestár pěvec – hlas už ztrácí!“	a

Avšak syntakticko-sémantické členění tohoto typu se ve sbírce proměňuje. Další možností je podoba  $0a + bba$ , jejíž struktura odpovídá pětiverší  $ab + aab$  s vynecháním rýmu v prvním verši („Letní 1“):

Již lučina je zkosena,	0
<u>jaká to, jaká vůně!</u>	<u>a</u>
Hle, klásky blednou, blednou stony,	b
a nad tím celý oblak vonný	b
se vznáší jakby z bájně tůně.	a

Poslední varianta tohoto typu je dokladem konfliktu mezi grafickým a metrickým členěním („Podzimní 2“):

<u>Já hnal se pestrým, luzným za motýlem,</u>	<u>0</u>	<b>Já</b> vesel hledal sněžnou parnasii,
byl samý nach a plný zlaté zdoby –	a	má květ tak milý, srdce do obrazu,
však trhám zpět zas zelenou svou síti:	b	a našel ji – však ruka zpět se veze:
<u>kam on mně used, bují tořič – kvítí</u>	<u>b</u>	kol kvítka můra smrtonoška leze,
<b>umrlčí</b> hlavy do podoby.	a	s <b>umrlčí</b> lebkou ve svém vazú.

Metricky se strofa dělí  $0 + abba$ , graficky, odsazením posledního verše, naopak  $0abb + a$ . Symetrické rozložení rétorických prostředků (anafora v prvním verši i v posledním verši) podporuje oba způsoby rozčlenění. Výsledný tvar působí dojmem kontaminace obou popsanych typů pětiverší:  $0 + čtyřverší$  a  $čtyřverší + 0$ .<sup>152</sup>

Další obohacení strofického repertoáru v *Pm* představuje trojí výskyt šestiveršové strofy, pokaždé s jiným rýmovým schématem:  $0a0bba$ ,  $aa0b0b$  a  $aabcbc$ . První podoba nepatří k tradičním schématům šestiverší a vyznačuje se komplikovaným a nejednoznačným členěním, druhá podoba je inverzní variantou epické sestiny  $ababcc$  s opačným postavením jejích částí, třetí podoba je běžnou variantou šestiveršové strofy  $aabccb$ .

<sup>152</sup> Uvedený příklad poukazuje na význam typografického uspořádání textu na stránce pro strofickou analýzu.

Obě sedmiverší v *Pm* mají nestandardní podobu *0a0ab0b* (jeden výskyt již v *Pk*), *aabbc0c* s převažujícím členěním 4+3. Druhá uvedená podoba využívá lexikální opakování ke strukturaci strofy a budování interstrofických vztahů.

Dvěma nejrozsáhlejšími strofami sbírky jsou komplikovaná osmiverší s proměnlivým rýmovým schématem *abcdbcad/abcdcbad* a velkými rozestupy mezi rýmy (až 5 veršů) a devítiveršová strofa *00a0a0b0b*, osmiverší s připojeným refrénem v čele strofy.

V oblasti metriky jsou *Pm* pokračováním a rozvinutím postupů popsanych v rozboru *Pk*. Oproti *Pk* je v *Pm* však metrická variabilita vystupňována na úroveň, která nemá obdoby nejen v Nerudově díle, ale v soudobé české poezii vůbec.

V první řadě jde o počet užitých meter a rozměrů. Vedle daktylských (D3, D4) a daktylotrochejských rozměrů (DTD, DDTT, DDDTT, DTDTT), disponujících navíc podobou s předrážkou/bez předrážky, a jejich kombinací, jsou podstatně zastoupeny jambické (od J2 po J7) a trochejské (T3, T4 a T8) rozměry a jejich kombinace (v jedné strofě je dokonce kombinován jamb s trochejme). Celkem jsme napočítali 27 unikátních meter nebo jejich kombinací.

Důsledkem tak velkého počtu meter/rozměrů je, že jeden strofický typ může mít celou řadu podob podle toho, kterým metrem/rozměrem je realizován. Např. na 25 výskytů čtyřverší *0a0a* připadá 13 unikátních meter nebo jejich kombinací (J4, J3+J5, T4, D3, aD3, aDTD, T3+T4, D3+aD3, D3+aDTD, aD3+aD4, aD3+aDTD, DTD+aDTD, D3+aD3+aDTD). Na rovině metra však variabilita nekončí, pokračuje v uspořádání veršů ve strofě a ve střídání různých podob klauzule. Výsledkem je, že v *Pm* na 24 výskytů čtyřverší *0a0a* připadá 18 různých podob tohoto útvaru.

Další doménou variability je stejně jako v *Pk* uspořádání meter/rozměrů ve strofě. Rovněž v tomto směru jsou *Pm* radikálnější a počet kombinací je větší. V rozsáhlejších strofách *Pm* je užito až pět meter/rozměrů:

Podzim je zde a krátký den,	8	DTD	akat.
svět jak by k spaní byl odstrojen.	9	D3	akat.
Již širý kraj zhnědnul a hory jsou	A	aD3	akat.
jak holé zdě,	5	J2	akat.
a vzpomenuv jara nevíš víc,	9	aDTD	akat.
nač bylo zde.	5	J2	akat.

V kontextu takovéto metrické proměnlivosti dokážeme pojmenovat jen nejzákladnější tendence v rozvržení meter a jejich vztahu ke strofickým typům: (1) Daktylské a daktylotrochejské rozměry jsou nejčastěji třístopé, oproti *Pk* převažuje varianta s předrážkou. Jejich zdaleka nejčastější strofickou formou je čtyřverší *0a0a*, ale podílejí se i na rozsáhlejších strofách. (2) Mezi jambickými rozměry převažují kombinace (nejčastěji J3+J4) a nejčtenější zastoupení mají ve čtyřverších a pětiverších. (3) Trochejské rozměry jsou početně nejslabší a rovněž nejméně rozmanité. Vedle T4, vázaného především na čtyřverší, a jeho kombinací s T3 a T8, je jediným rozměrem jeho zdvojená podoba, T8.

### 3.3.6.1 Druhé vydání

V druhém vydání byly *Pm* doplněny o pět básní: „Co už v tom mém živobyetí dnů mi jako tráva svadlo“ („Jarní 5“, *aa/T8*), „Co vše mi vypráví ten les“ („Letní 3“, *0a0a/J3+J4*), „Teprve srpen. S oblohy“ („Letní 11“, *0a0a* s variacemi, D3 s variacemi), „„Pojď – pojď!“ to ve výši kdes volá“ („Podzimní 11“, *0a0a/J4*), „Řekla vlna k sestře vlně“ („Zimní 12“, *0a0a/T4*). Připojené básně strofický ani metrický repertoár v ničem podstatném nerozšiřují.

### 3.3.7 Zpěvy páteční (1896)

Sbírka *Zpěvy páteční* (*Zp*) vyšla v roce 1896. Jde o posmrtný soubor Nerudovy časové lyriky publikované v 80. letech. Sbírkou byla vydána z popudu Ignáta Herrmanna, pověřeného správou Nerudovy pozůstalosti, a na jejím uspořádání se podílel Jaroslav Vrchlický. Z dochovaných materiálů je zřejmé, že původní autorův záměr byl odlišný a představoval širěji pojatý soubor časových veršů, jehož měl být cyklus „Zpěvy páteční“ součástí. Přesnou podobu souboru se nepodařilo zrekonstruovat.<sup>153</sup>

Vydání sbírky z roku 1896 obsahuje deset básní (12 metrických jednotek) a sbírka není dále členěna. Žánrově se *Zp* řadí k vlastenecké lyrice, vyznačující se patosem a hojným využíváním rétorických prostředků. Tento žánr má v Nerudově díle obdobu v posledním oddílu *Knih veršů*, *Knihách veršů časových a příležitostných*. S tímto oddílem mají *Zp* řadu společných rysů.

---

153 Srov. podrobný komentář Felixe Vodičky (1956: 384–387).

<b>strofické schéma</b>	<b>metrická jednotka</b>
<i>aa</i>	3
<i>abab</i>	1
<i>abaab</i>	1
<i>abbcca</i>	1
<i>ababcdcd</i>	1
<i>aabbccdd</i>	1
<i>non</i> ξ	4
<b><i>in toto</i></b>	<b>12</b>

TABULKA 14 – *Zp* – strofické typy – absolutní četnost

V protikladu ke všem dosavadním Nerudovým sbírkám není v *Zp* nejužívanější strofou čtyřverší, ba naopak, jediné čtyřverší v celé sbírce je prolog polymetrické básně „V zemi kalichu“. Nejpočetněji je v *Pk* zastoupen nestrofický verš, užitý ve čtyřech básních v čele sbírky („Moje barva červená a bílá“, „Anděl strážce“, „Matka sedmibolestná“, „Ecce homo“). K nestrofickým básním má rovněž blízko následující báseň „V zemi kalichu“, skládající se ze tří stroficky i metricky samostatných pásem, s výrazně oslabeným strofickým členěním. Převažujícím způsobem její strofické organizace je dvojverší *aa* bez grafického vymezení. Stejnou strofou je napsána i báseň „Láska“. Vedle absence strofického uspořádání nemají básně mnoho společných rysů, liší v

Ze čtveřice strofických básní se jednoznačně vyděluje písňová „Ukolébavka vánoční“, jejíž strofa je v podstatě čtyřverší *aabb* s refrénem připojeným jako první a šestý verš. Pětiveršová strofa *ababb* básně „Za srdcem!“ se vyznačuje trojčlenným rýmem, u Nerudy neobvyklým, a nejednoznačným členěním (*aba + bb*, *abab + b*). Obě osmiveršové strofy *Zp* („Ve lví stopě“, „Jen dál!“) se vyznačují jednoznačným členěním, podporovaným rozmístěním mužských a ženských rýmu, která zároveň posiluje kohezi složené strofy. Ve strofě básně „Jen dál!“ se rýmové slovo posledního verše opakuje ve všech strofách, a tedy i jeho rým.

Metrická struktura *Zp* je dána dvěma faktory: (1) naprostou převahou jambických rozměrů a zároveň (2) naprostou převahou dlouhých a velmi dlouhých rozměrů.

Výjimkou z jambické stylizace sbírky tvoří pouze básně „Láska“ (D4), vznícené vyznání lásky k vlasti, a polymetrická „V zemi kalichu“ (D4, DTDDTT, T6–9), vyznačující se nezvykle dlouhým veršem (až 18 slabik) a střídáním veršů o různém

počtu stop v trochejské části básně. Ostatek sbírky je jambický. Volba jambického metra byla patrně dána hodnotovými konotacemi tématu (vlast, národ) a vazbou jambu na nestrofický verš (v dosavadní Nerudově tvorbě byly nestrofické básně převážně jambické). Mezi jambickými rozměry opět naprosto převažuje J5 v kombinaci nebo alternaci s delšími rozměry (J6, J7). Jak už jsme opakovaně konstatovali u předchozích sbírek, nestrofický J5 volně alternuje s delším J6 a ojediněle i s J7. Nově se tato alternace přenáší i do strofických básní, v rozsáhlé strofě básně „Ve lví stopě“ je pouze druhé dvojverší obsazeno konstantně mužskou variantou J5, zbylá tři dvojverší užívají promiskue ženské podoby J5, J6 a J7 a každá ze čtyř strof básně má ve výsledku jinou metrickou strukturu. Domníváme se, že do metrické struktury osmiverší složeného ze sdružených rýmů se promítla volnost vlastní nestrofickým básním a básním s oslabenou strofickou strukturou.

Konstatované převládnutí dlouhých a velmi dlouhých rozměrů souvisí se strofickou strukturou, s prestiží a závažností tématu a způsobem jeho traktování a rovněž s žánrem. Dlouhý verš je nezbytným předpokladem pro plné rozvinutí intonace, jejíž stylizace je základním prostředkem rétoricky orientované poezie, a pro využití rétorických prostředků příslušejících k danému žánru. Jedinou odchylkou směrem ke kratším rozměrům je kombinace J3+J4 v šestiveršové strofě „Ukolébavky vánoční“, která se svou písňovostí vymyká převažující mluvní (rétorické) stylizaci sbírky.

### **3.3.8 Shrnutí**

Přítomná studie přinesla v první řadě přehled strofiky v knižně vydaném básnickém díle Jana Nerudy. Rozbor se soustředil na rekonstrukci strofického a metrického repertoáru každé ze sbírek, zachycení vztahů mezi zaznamenanými typy a jejich rámcovou sémantickou interpretaci. Výklad byl směřován tak, aby pojednal nejen formální stránku problematiky, ale aby rovněž poukázal na sémantické atributy jednotlivých kombinací strofy a metra, případně načrtl základní korelace mezi volbou strofy a ostatními rovinami básnického díla.

(1) Repertoár strofických typů v básnickém díle Jana Nerudy není rozsáhlý ani zvláště rozmanitý. Jeho centrální útvary se vyznačují jednoduchostí (prostá rýmová schémata s nevelkým počtem rýmů) a pravidelností (preferencie symetrických

forem). Ústřední postavení v něm zaujímá čtyřverší. Dalším jeho výrazným rysem je naprostá nepřítomnost pevných forem (např. dobově oblíbeného sonetu, srov. Červenka – Sgallová 1993: 60–62).

(2) Hlavním strofickým útvarem Nerudovy poezie – a májovské poezie vůbec – je čtyřverší *0a0a*. Jde o podobu v předchozích dějinách českého verše vázanou téměř výhradně na folklorní kontext a v literárním verši na poezii ohlasů. V německém prostředí jde o strofu užitou Heinrichem Heinem v lyrických cyklech, které byly vzorem pro májovské básníky. Toto čtyřverší je základní strofou Nerudovy lyriky od *Hřbitovního kvítí* až po *Prosté motivy* a také v Nerudově epice nejde o útvar okrajový. Vzhledem k rozsahu užití se nejedná o útvar s vyhraněnou sémantikou. Ta je dotvářena tematickým kontextem a metrem či metry užitými ve strofě. V Nerudově raném díle (po *Knihy veršů*) je tato podoba čtyřverší spjata se třemi rozměry: T5, T3+T4 a J3+J4. T5 je mluvním veršem ironické reflexivní lyriky, zatímco krátké rozměry jsou rozměry písňových a lyrických cyklů. Ve zralém díle je podoba čtyřverší *0a0a* formována rozmanitou kombinatorikou daktylských a daktylotrochejských rozměrů a jejich mluvní stylizací.

(3) Vedle strofických básní obsahuje Nerudovo dílo rovněž básně nestrofické. Jejich žánrová doména je epika (*Knihy veršů*, *Balady a romance*), rétorická vlastenecká lyrika (*Knihy veršů*, *Zpěvy páteční*) a vesmírná hymnika (*Písně kosmické*), v reflexivní a intimní lyrice se uplatňují ojediněle. Převažujícím nestrofickým rozměrem je J5, pouze ve sbírce *Balady a romance* jeho místo přebírá T4 s folklorními konotacemi.

V žánrovém uplatnění se nestrofické básně překrývají s básněmi napsanými sdruženým rýmovaným veršem, ve kterých však dvojverší nejsou vydělena graficky.

(4) Ze strof o větším rozsahu je v Nerudově básnickém díle více frekventováno především osmiverší. Složená osmiveršová strofa má zpravidla podobu reduplikace strofy jednoduché *0a0a + 0a0a* → *0a0a0b0b* nebo kombinace dvou typů *aabb + abba* → *aabbccddc*. Tato strofa není vázána na určitý okruh meter.

(5) Od sbírky *Knihy veršů* narůstá v Nerudově básnickém díle četnost a význam strof o lichém počtu veršů, zvláště pětiverší a omezeněji sedmiverší. Tyto strofické formy se zpravidla vyznačují komplikovanější strukturou, danou potřebou vypořádat se s lichým veršem. V Nerudově básnickém díle je lichý verš zpravidla nerýmovaný a je často využit k budování interstrofických vztahů (refrén) a/nebo je kontrastován se strofou jako komentář/pointa.

(6) Od druhého vydání sbírky *Knihy veršů* (1873) se v Nerudově strofice uplatňuje výrazně refrén. Ten je spjat nejčastěji se strofami o lichém počtu veršů a s rozsáhlými strofami.



## **PRAMENY A LITERATURA**

### **PRAMENY**

BLAHOSLAV, Jan

1857 *Grammatika Česká dokonaná l. 1571*, ed. I. Hradil, J. Jireček (Viedeň: L. Grund)  
[na s. 354–376 jako přídavek otištěn spis *Muzika*]

ČELAKOVSKÝ, František Ladislav

1946 *Slovanské národní písně. Kritické vydání*, ed. K. Dvořák (Praha: Ladislav Kuncíř)

DOBROVSKÝ, Josef

1953 „Česká prozódie“, přel. B. Jedlička, in idem: *Výbor z díla*, ed. B. Jedlička (Praha: SNKLHU), s. 233–263

DURDÍK, Josef

1874 „Václav“, in idem: *Kritika. Výbor úvah o zjevech literárních a uměleckých* (Praha: F. A. Urbánek), s. 189–207

1881 *Poetika jakožto estetika umění básnického* [1] (Praha: I. L. Kober)

ERBEN, Karel Jaromír

1937 *Prostonárodní české písně a říkadla*, ed. J. Horák (Praha: ELK)

JIREČEK, Josef (ed.)

1861 *Časoměrné překlady žalmův Br. Jana Amosa Komenského, pak Br. Jana Blahoslava, kn. Matouše Philonoma Benešovského a M. Vavřince Benedikta Nudožerského* (Viedeň: L. Grund)

KOMENSKÝ, Jan Amos

1983 *Dílo Jana Amose Komenského = Johannis Amos Comenii Opera omnia 4*, ed. M. Kopecký (Praha: Academia)

KOUPIL, Ondřej (ed.)

2003 *Grammatica Bohemica/Gramatika česká. Knižka slov českých vyložených* (Praha: KLP)

MARKL, Jaroslav (ed.)

1987 *Nejstarší sbírky českých lidových písní* (Praha: Supraphon)

NERUDA, JAN

1951 *Básně 1. Spisy Jana Nerudy 1*, ed. Felix Vodička (Praha: Československý spisovatel)

1956 *Básně 2. Spisy Jana Nerudy 2*, ed. Felix Vodička (Praha: SNKLHU)

1957 *Literatura 1. Spisy Jana Nerudy 11*, ed. J. Thon (Praha: SNKLHU)

1966 *Literatura 3. Spisy Jana Nerudy 13*, ed. J. Thon (Praha: SNKLU)

PUCHMAJER, Antonín Jaroslav

1797 „O přízvuku a prozódii české“, in idem (ed.): *Sebrání básní a zpěvů 2* (Praha: vlastním nákladem), s. 7–24

1802 „Přídavek k prozódii české“, in idem (ed.): *Nové básně 4* [2] (Praha: vlastním nákladem), s. 1–32  
1824 *Puchmajerův rýmovník aneb Rýmovní slovník*, ed. J. V. Sedláček (Praha: L. Rayner)

SCHULZ, Ferdinand

1879 „Nové písemnictví. Básně“, *Osvěta* 9, s. 422–427

SUŠIL, František

1861 *Krátká prozódie česká* (Brno: A. Nitsch)

VOROVKA, Karel

1886 *Stylistika a poetika 2. Poetika* (Praha: Rohlíček a Sievers)

VYCHODIL, Pavel, Julius

1897 *Poetika* (Brno: Papežská knihtiskárna benediktinů rajhradských)

ZPRÁVY SOUDCŮ...

1860 *Zprávy soudců o dramatech z dějin slovanských, ježto k dosažení premie, Pražským měšťanem, panem Ferd. Fingerhutem ustanovené, v letech 1859 a 1860 byly zaslány* (Praha: F. Řivnáč)

## LITERATURA

ABERNATHY, Robert

1967 „Rhymes, non-rhymes, and antirhyme“, in *To Honor Roman Jakobson 1. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday* (The Hague/Paris: Mouton), s. 1–14

ABORSKI, Andrzej

1996 „Notes on Afar verse structure“, in R. J. Hayward, I. M. Lewis (ed.): *Voice and Power. The Culture of Language in North-East Africa. Essays in Honour of Bogumil Witalis Andrzejewski* (Oxford: OUP), s. 257–268

AROU, Jean-Louis

1993 „Forme strophique et sens chez Verlaine“, *Poétique*, č. 95, s. 277–299

1995a „Critique de la strophe mazaléyrienne“, *Le Français moderne* 63, č. 1, s. 72–84

1995b „Les strophes: principes de formalisation“, *Poétique et métrique 1. Rapports de recherches de l'URA 1720 – Axe Poétique* (Paris: C.N.R.S), s. 54–98

[1996] *Poétique des strophes de verlaine: analyse métrique, typographique et comparative* [thèse de doctorat, linguistique, Paris 8]

1996a „Quand Verlaine écrit des dizains: les ‚coppées‘“, *L'École des lettres* 2, č. 14 (Paul Verlaine), s. 136–151

1996b „Le distique verlainien“, *Revue Verlaine* 3–4, s. 75–88

1997 „Prolégomènes à une grammaire des strophes“, in C. Vetter (ed.): *Actes de la Première rencontre de jeunes linguistes* [17 et 18 mars 1995] (Dunkerque: Université du Littoral, Centre d'Études Linguistiques), s. 1–10

2000a „Les tercets verlainiens“, in J.-M. Gouvard, S. Murphy (ed.): *Verlaine à la loupe. Colloque de Cerisy, 11.–18. juillet 1996* (Paris: Champion), s. 225–242

2000b „Nouvelles considérations sur les strophes“, *Degrés*, č. 104, s. 1–16

2003 „Hyper-rime et métrarime en poésie française au XIXe siècle“, in idem (ed.): *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier* (Paris:

Champion), s. 415–439

2009a „Au origines du lyrisme classique français: strophe et sonnet chez Marot“, *L'information grammaticale*, č. 121, s. 9–14

2009b „Introduction. Proposals for metrical typology“, přel. Ch. Miller, in idem, A. Arleo (ed.): *Towards a Typology of Poetic Forms. From Language to Metrics and Beyond* (Amsterdam: John Benjamin Publishing Company), s. 1–39

2009c „Metrical structure of the European sonnet“, in idem, A. Arleo (ed.): *Towards a Typology of Poetic Forms. From Language to Metrics and Beyond* (Amsterdam: John Benjamin Publishing Company), s. 285–401

BAILEY, James

2001 *Izbrannyje statji po russkomu narodnomu stichu*, přel. M. L. Gasparov (Moskva: Jazyki slavjanskoj kultury)

2010 *Tri russkich narodnych liričeskich razmera*, přel. Je. A. Savinoj (Moskva: Jazyki slavjanskoj kultury)

BARTOŇ, Tomáš et al.

2009 *Statistiky češtiny* (Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny/Ústav Českého národního korpusu)

BEARE, William

1956 „The origin of rhythmic latin verse“, *Hermathena* 87, s. 3–20

BENAÏSSA, Zinelabdine

1988 „Les rimes onomastiques dans la première dérie de *La Légende des siècles*“, in M. Grimaud (ed.): *Victor Hugo 2. Linguistique de la strophe et du vers* (Paris: Minard), s. 177–188

BENEŠ, Bohuslav

1958 „Lidová slovesnost a poezie Jana Nerudy“, in *O literatuře. Sborník vědeckých prací Východní pedagogické školy v Brně* 5, s. 5–41

BILLY, Dominique

1989 *L'Architecture lyrique médiévale: analyse morphologique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères* (Montpellier: Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes)

BREZINA, Ján

1972 „Strofika v slovenskom volnom verši“, in idem et al.: *Litteraria 14. Strofa a rytmus* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied), s. 5–42

BRTÁŇ, Rudo

1972 „Strofika v staršej slovenskej poézii“, in J. Brezina et al.: *Litteraria 14. Strofa a rytmus* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied), s. 172–227

CORNULIER, Benoît de

1988a „Conventions provisoires de notation métrique à propos du relevé métrique des *Contemplation*“, in M. Grimaud (ed.): *Victor Hugo 2. Linguistique de la strophe et du vers* (Paris: Minard), s. 87–96

- 1988b „La strophe classique à la lumière des *Contemplation*“, in M. Grimaud (ed.): *Victor Hugo 2. Linguistique de la strophe et du vers* (Paris: Minard), s. 97–134
- 1988c „Pour un grammaire des strophes: Conventions de codage des structures métriques“, *Le Français moderne* 56, č. 3/4, s. 223–242
- 1993 „Le système classique des strophes“, *Langue française*, č. 99, s. 26–44
- 1995 *Art poétique. Notions et problèmes de métrique* (Lyon: PUL)
- 2002 „Un relevé métrique pour l'analyse de La légende des siècles“, *L'Information Grammaticale*, č. 93, s. 25–32
- 2008a „Groupes d'équivalence rimique, modules et strophes ‚classiques‘ en métrique littéraire française vers 1560–1870“, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/gr.pdf> [přístup 20. 2. 2015]
- 2008b „Pour un relevé métrique des poésies anthumes de Malherbe“, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/Malherbe.pdf> [přístup 6. 4. 2015]
- 2013 „Émergence d'une métrique discursive en poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle“, in J.-Ch. Monferran (ed.): *L'expérience du vers en France à la Renaissance* (Paris: PUP), s. 31–56

ČAPEK, Jan Blahoslav

- 1935 „Rým v prvních sbírkách Hálkových a Heydukových“, *Listy filologické* 62, s. 130–138

ČERVENKA, Miroslav

- 1966 „K sémantice metrického systému májovců“, in J. Levý (ed.): *Teorie verše 1. Sborník brněnské versologické konference, 13.–16. května 1964* (Brno: UJEP), s. 161–170
- 1967 „Veršové systémy v Erbenově Kytici“, *Česká literatura* 15, č. 3, s. 201–220
- 1971 *Statistické obrazy verše* (Praha: ÚČSL ČSAV)
- 1999 *Z večerní školy versologie 4. Daktyl* (Praha: ÚČL AV ČR)
- 2001 *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host)
- 2002 „Dekanonizace rýmu“, in idem, M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst), s. 127–161
- 2006a *Kapitoly o českém verši* (Praha: Karolinum)
- 2006b „Vývojová imanence a kontakty mezi literaturami: májovský daktylotrochej“, in D. Tureček, Z. Urválková (ed.): *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století* (Olomouc: Periplum), s. 41–70
- 2008 „Pětistopý jamb v 19. století“, *Slovo a smysl* 4, 2008, č. 7, s. 190–227

ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa

- 1978 „Český verš“, in Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska (ed.): *Słowiańska metryka porównawcza 1. Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), s. 45–93
- 1984 „Český verš“, in Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska (ed.): *Słowiańska metryka porównawcza 2. Organizacja składowa* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), s. 11–61
- 1988 „Český verš. Sémantika metra v poezii lumírovců“, in L. Pszczołowska (ed.): *Słowiańska metryka porównawcza 3. Semantyka form wierszowych* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), s. 55–104
- 1993 „Český sonet devatenáctého století po jeho stránce formální“, in L. Pszczołowska, D. Urbańska (ed.): *Słowiańska metryka porównawcza 5. Sonet* (Warszawa: IBL), s. 49–87
- 1995 *Z večerní školy versologie 3. Polymetrie. Metrika překlada* (Praha: ÚČL AV ČR)
- 1997 „Verš a věta“, *Slovo a slovesnost* 58, 1997, č. 4, s. 241–287

- ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa – KAISER, Petr  
 1995 „Hlavní česká přízvučná metra v 19. století“, in M. Červenka, L. Pszczołowska, D. Urbańska (eds.): *Słowiańska metryka porównawcza 6. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich* (Warszawa: IBL), s. 75–143
- DESCROIX, Joseph Marie  
 1931 *De Versu leonino. Thesim Facultati litterarum Universitatis Parisiensis proponebat* (Lugduni: M. Audin)
- DINGELDEIN, Otto  
 1892 *Der Reim bei den Griechen und Römern. Ein Beitrag zur Geschichte des Reims* (Leipzig: Teubner)
- DUBĚDA, Tomáš  
 2005 *Jazyky a jejich zvuky. Univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii* (Praha: Karolinum)
- DUCHÁČEK, Otto  
 1960 *Le champ conceptuel de la beauté en français moderne* (Praha: SPN)  
 1963 „Různé typy významových vztahů a problematika jazykových polí“, *Slovo a slovesnost* 24, č. 4, s. 238–244  
 1967 *Précis de sémantique française* (Brno: UJEP)
- DUNN, Charles W.  
 1974 „Celtic prosody“, in A. Preminger (ed.): *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: PUP), s. 109–112
- EKMAN, Thomas  
 1974 *The Realm of Rime. A Study of Rime in the Poetry of the Slavs* (Amsterdam: Hakkert)
- ERNEST, Ulrich – NEUSER, Peter-Erich (ed.)  
 1977 *Die Genese der Europäischen Endreimdichtung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- FEIFALIK, Julius  
 1859 „Untersuchungen über altböhmisches Vers- und Reimkunst“, *Sitzungsberichte über der philosophisch historische Classe der kais. Akademie der Wissenschaften* 29, č. 1/2, s. 315–330  
 1862a „Untersuchungen über altböhmisches Vers- und Reimkunst“, *Sitzungsberichte über der philosophisch historische Classe der kais. Akademie der Wissenschaften* 29, s. 281–335  
 1862b „Altčechische Leiche, Lieder und Sprüche“, *Sitzungsberichte über der philosophisch historische Classe der kais. Akademie der Wissenschaften* 39, s. 627–745
- FISCHER, Otokar  
 1929a „Březinův rým“, in idem: *Duše a slovo. Eseje* (Praha: Melantrich), s. 219–237  
 1929b „Kollárův sonet“, in idem: *Duše a slovo. Eseje* (Praha: Melantrich), s. 238–262
- FRANK, Horst J.  
 1993 *Handbuch der deutschen Strophenformen* (Tübingen: A. Francke)

- FRANKEL, Hans H.  
1972 „Classical Chinese“, in W. K. Wimsatt (ed.): *Versification. Major Language Types* (New York: NYU) s. 22–37
- GARDES-TAMINE, Joëlle  
1988 „Strophes et paragraphes dans *Châtiments*“, in M. Grimaud (ed.): *Victor Hugo 2. Linguistique de la strophe et du vers* (Paris: Minard), s. 135–151
- GASPAROV, Michail Leonovič  
1983 „K analizu ruskoj netočnoj rifmy“, in T. Eekman, D. S. Worth (ed.): *Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium At UCLA, September 22-26, 1975* (Columbus: Slavica), s. 103–115  
2012 *Nástin dějin evropského verše*, přel. R. Ibrahim, A. Machoninová (Praha – Podlesí: Dauphin)
- GASPAROV, Michail Leonovič – SKULAČEVA, Tatjana Vladimirovna  
2004 *Statji o lingvistike sticha* (Moskva: Jazyki slavjanskoj kultury)
- GEBAUER, Jan  
1876 „Verš a rým [Nové rady]“, in S. Flaška z Pardubic a Rychmburku: *Nová rada* (Praha: Matice česká), s. 28–36
- GOUVARD, Jean-Michel  
1999 *La versification* (Paris: PUF)  
2002 „Éléments pour une grammaire de la poésie moderne“, *Poétique* 129, février, s. 3–31
- GRIMAUD, Michel – BALDWIN, Lawrence  
1993 „Versification cognitive: la strophe“, *Poétique* 95, s. 259–276
- GUGGENHEIMER, Eva H.  
1972 *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetition in the Classics with Emphasis on Latin Poetry* (The Hague/Paris: Mouton)
- HAMAN, Aleš  
1991 „Dvě nerudovské marginálie“, *Česká literatura* 39, č. 5, s. 457–460  
1992 „K replice Josefa Poláka“, *Česká literatura* 40, č. 4, s. 418–419
- HAŠKOVEC, Prokop Miroslav  
1904 „Rozbor trojřímí v lidových baladách a jejich ohlasech“, *Program čes. reálky v Č. Budějovicích*  
1921 *O písni Závěšově* (Praha: vlastním nákladem)  
1929 „O písni Závěšově“, in M. Hýsek, J. Jakubec (ed.): *Z dějin české literatury. Sborník statí věn. Jaroslavu Vlčkovi k šedesátinám od jeho spolupracovníků a žáků* (Praha: J. Laichter), s. 63–75
- HAVLÍK, Antonín  
1896 „O významu slovných shod rýmových pro poznání příbuznosti skládání staročeských“, *Časopis Musea království českého* 70, s. 441–472, 558–587  
1900 „K otázce významu slovných shod rýmových pro poznání příbuznosti skládání staročeských“, *Časopis Musea království českého* 74, s. 404–421

- 1904 „Veršové shody rukopisu Hradeckého I.–II.“, *Časopis Musea království českého* 78, s. 284–293, 413–423  
1905 „Veršové shody rukopisu Hradeckého III.–VII.“, *Časopis Musea království českého* 79, 31–46, 252–259

HOLTMAN, Astrid Inge

[1996] *A Generative Theory of Rhyme. An Optimality Approach* (Utrecht: Onderzoeksinstituut voor Taal en Spraak) [disertační práce]

HORÁLEK, Karel

1956 *Počátky novočeského verše. Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 4 (Praha: Universita Karlova)

1957 *Přehled vývoje českého a slovenského verše* (Praha: SPN)

1960 „Verš a strofika ve slovanské lidové písni“, *Slavia* 29, č. 3, s. 366–385

HORECKÝ, Ján

1958 „K otázce systému v slovnej zásobe“, in *Jazykovedné štúdie* 3. *Spisovný jazyk* (Bratislava: Vydavateľstvo SAV), s. 5–18

HRABÁK, Josef

1937 *Staropolský verš ve srovnání se staročeským* (Praha: PLK)

1939/1940 „K teorii rýmu“, *Linguistica Slovaca* 1/2, s. 244–248

1941 *Smilova škola. Rozbor básnické struktury* (Praha: Jednota českých matematiků a fyziků)

1956 *Úvod do teorie verše* (Praha: SPN)

1959a „K metodologii studia rýmu, zvláště staročeského“, in idem: *Studie o českém verši* (Praha: SPN), s. 25–42

1959b „Verš Dalimilovy kroniky“, in idem: *Studie o českém verši* (Praha: SPN), s. 51–60

1959c „Kapitolky o verši Josefa Jungmanna“, in idem: *Studie o českém verši* (Praha: SPN), s. 171–226

1959d „Prameny českého blankversu“, in idem: *Studie o českém verši* (Praha: SPN), s. 269–288

1959e „Rým a intonace u Karla Hlaváčka a Jiřího Wolкера“, in idem: *Studie o českém verši* (Praha: SPN), s. 315–326

1959f „Poznámky o Sládkově verši a strofice“, in idem: *Studie o českém verši* (Praha: SPN), s. 303–314

1964 *Z problémů českého verše* (Praha: SPN)

1970 *Úvod do teorie verše* (Praha: SPN) [4., rozšířené vydání]

CHUNG, Ji-Yung

1988 „Les strophes chez Victor Hugo“, in M. Grimaud (ed.): *Victor Hugo 2. Linguistique de la strophe et du vers* (Paris: Minard), s. 65–86

IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr

2011 „Toward automatic analysis of Czech verse“, in B. P. Scherr, J. Bailey, E. V. Kazartsev (ed.): *Formal Methods in Poetics* (Lüdenscheid: RAM-Verlag), s. 295–305

2014 *Báseň a počítač* (Praha: Academia)

IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub

2013 *Úvod do teorie verše* (Praha: Akropolis)

ISAČENKO, Alexandr Vasiljevič

1983 „Rifma i slovo“, in T. Eekman, D. S. Worth (ed.): *Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium At UCLA, September 22-26, 1975* (Columbus: Slavica), s. 147–168

JAKOBSON, Roman

1929 *Nejstarší české písně duchovní* (Praha: R. Škeřík)

1936 „Metrika“, in *Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému* 4/1, s. 213–218

1966 *Slavic Epic Studies. Selected Writings* 4 (Hague/Paris: Mouton)

1979 *On Verse, its Masters, and Explorers. Selected Writings* 5, ed. S. Rudy, M. Taylor (Hague/Paris/New York: Mouton)

1979 [1962] „K lingvističeskému analizu ruskéj rifmy“, in idem: *Selected writings* 5. *On Verse, its Masters, and Explorers. Selected Writings* 5, ed. S. Rudy, M. Taylor (The Hague/Paris/New York: Mouton), s. 170–177

1981 *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. Selected Writings* 3, ed. S. Rudy (Hague: Mouton)

1985 *Early Slavic Paths and Crossroads 2. Medieval Slavic Studies. Selected writings* 6, ed. S. Rudy (Hague: Mouton)

1995 [1926] „Základy českého verše“, přel. M. Červenka, in idem: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H), s. 157–248

1995 [1934] „Verš staročeský“, in idem: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H), s. 275–318

1995 [1936] „Poznámky k písemnictví doby husitské“, in idem: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H), s. 363–388

1995 [1960] „Lingvistika a poetika“, přel. M. Červenka, in idem: *Poetická funkce*, ed. M. Červenka (Jinočany: H&H), s. 74–105

JIRÁT, Vojtěch

1978 [1941] „Hudba rýmů“, in idem: *Studie a podobizny*, ed. J. Čermák (Praha: Odeon), s. 419–433

1978 [1946a] „Hlaváčkův rým“, in idem: *Studie a podobizny*, ed. J. Čermák (Praha: Odeon), s. 460–477

1978 [1946b] „Rýmové umění Viktora Dyka“, in idem: *Studie a podobizny*, ed. J. Čermák (Praha: Odeon), s. 478–488

JUREK, Bohuslav

1941 „Český klasický rým“, *Časopis pro moderní filologii* 26, s. 321–337

KONDRATOV, Aleksandr Michajlovič

1963 „Statistika tipov ruskéj rifmy“, *Voprosy jazykoznanija* 12, č. 6, s. 96–106

KONEČNÁ, Dana – HRONEK, Jiří

1962 „Morfologická analýza podle posledního písmena“, *Acta Universitatis Carolinae. Slavica Pragensia* 2, s. 259–266

KOUTNÍK, Bohuslav

1917 „Nerudovy názory o prosodii a metrice“, *Listy filologické* 44, s. 412–427

1930 „K Nerudovu rýmu“, *Čin* 1, č. 31, s. 731–737, č. 32, s. 754–759



- KRÁL, Josef  
 1915 *Řecká a římská rhythmika a metrika 1. Řecký rhythmika* (Praha: Jednota českých filologů)  
 1923 *O prosodii české 1. Historický vývoj české prosodie*, ed. J. Jakubec (Praha: Česká akademie věd a umění)  
 1938 *O prosodii české 2. O přízvukném napodobení rozměrů časoměrných*, ed. B. Ryba (Praha: Česká akademie věd a umění)
- KRAUS, Arnošt  
 1892 „Alexandreis nebo Alexandreidy?“, *Atheneum. Listy pro literaturu a kritiku vědeckou* 9, s. 129–136
- KRAUS, Cyril  
 1972 „Strofa v poézii Andreja Sládkoviča“, in J. Brezina et al.: *Litteraria 14. Strofa a rytmus* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied), s. 43–116
- KUŤÁKOVÁ, Eva  
 2012 *Laudabile carmen 1. Římská metrika* (Praha: Karolinum)
- MARTINON, Philippe  
 1911 *Les strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance* (Paris: Champion)
- LEECH, Geoffrey N.  
 1969 *A Linguistic Guide to English Poetry* (London: Longman)
- LEVÝ, Jiří  
 1964 „Matematický a experimentální rozbor verše“, *Česká literatura* 12, č. 3, s. 181–213  
 1971 [1957] „Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše“, in idem: *Bude literární věda exaktní vědou?*, ed. M. Červenka (Praha: Československý spisovatel), s. 227–258  
 1971 [1965] „Matematické aspekty teorie verše“, in idem: *Bude literární věda exaktní vědou?*, ed. M. Červenka (Praha: Československý spisovatel), s. 264–289
- LILLY, Ian K.  
 1980 „On adjacent and nonadjacent Russian rhyme pairs“, *The Slavic and East European Journal* 24, č. 3 (podzim 1980), s. 245–255  
 1981 „On the rich rhymes of M. N. Murav'ev“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 23, s. 147–161
- LOTZ, John  
 1972 „Elements of versification“, in W. K. Wimsatt (ed.): *Versification. Major Language Types* (New York: NYU) s. 1–21
- MAREŠ, František Václav  
 2000 [1966] „Hospodine pomiluj ny“, přel. V. Konzal, in idem: *Cyrlometodějská tradice a slavistika*, ed. E. Bláhová, J. Vintr (Praha: Torst), s. 403–476
- MAROUZEAU, Jules  
 1935 *Traité de stylistique appliquée au latin* (Paris: Société d'édition „Les belles lettres“)

- MATHESIUS, Vilém  
1961 *Obsahový rozbor současné angličtiny na základě obecně lingvistickém*, ed. J. Vachek (Praha: Nakladatelství ČSAV)
- MAYENOWA, Maria Renata et al.  
1964 *Poetyka. Zarys encyklopedyczny 3. Wersyfikacja 6. Strofika* (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich)
- MEYER, Kuno  
1909 *A Primer of Irish Metrics. With a Glossary and an Appendix Containing an Alphabetical List of the Poets of Ireland* (Dublin: School of Irish Learning)
- MINERALOV, Jurij Ivanovič  
1976 „Fonologičeskoe toždestvo v ruskom jazyke i tipologija ruskaj rifmy“, in R. A. Vejdemann et al. (ed.): *Studia metrica et poetica 1* (Tartu: TGU), s. 55–77  
1977 „O putjach evolucii ruskaj rifmy“, in R. A. Vejdemann et al. (ed.): *Studia metrica et poetica 2* (Tartu: TGU), s. 40–58
- MUKAŘOVSKÝ, Jan  
1929 „Poetika a stylistika a jejich vztah k dějinám literárním“, *I. sjezd slovanských filologů v Praze. Sekce I. These k diskusi* (Praha: Sjezdový výbor) [nestránkováno]  
2001 [1934] „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“, in idem: *Studie 2*, ed. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 116–198
- MURAT, Michel – DANGEL, Jacqueline (ed.)  
2005 *Poétique de la rime* (Paris: Champion)
- MURPHY, Gerard  
1961 *Early Irish Metrics* (Dublin: Royal Irish Academy/Hodges, Figgis, & Co.)
- NORBERG, Dag Ludwig  
1954 *La poesie latine rythmique du haut moyen age* (Stockholm: Almqvist & Wiksell)  
2004 [1958] *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*, přel. G. C. Roti, J. de La Chapelle Skubly (Washington: CUA)
- NORDEN, Eduard  
1915 *Die Antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance 1, 2* (Leipzig/Berlin: Druck und Verlag B. G. Teubner)
- NOVÁKOVÁ, Julie  
1950 „Tři studie o českém hexametu“, *Věstník královské české společnosti nauk* (Třída filosoficko-historicko-filologická) (Praha: KČSN), s. 1–88  
1966 „Staročeský hexametr s přihlédnutím k hexametu novočeskému“, in J. Levý (ed.): *Teorie verše 1. Sborník brněnské versologické konference, 13.–16. května 1964* (Brno: UJEP), s. 195–201  
1967 „Počátky českého cisiojánu“, *Sborník historický* 15, s. 5–43  
1971 *České cisiojány od 14. století* (Praha: ČSAV)
- NOVOTNÝ, František  
1955 *Řecká a římská metrika* (Praha: SPN)

- NOYER, Rolf  
2011 „The rhyme quotient, syntactic inversion and metrical tension in the verse of Edmund Spenser“, in M. Lotman, M.-K. Lotman (ed.): *Frontiers in Comparative Prosody. In memoriam: Mikhail Gasparov* (Bern: Peter Lang), s. 401–419
- Ó CUÍV, Brian  
1966 „The phonetic basis of classical modern Irish rhyme“, *Ériu*, č. 20, s. 94–103
- OKÁL, Miloslav  
1990 *Antická metrika a prekladanie gréckej a latinskej poézie do slovenčiny* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)
- ONDRUS, Pavel – HORECKÝ, Ján – FURDÍK, Juraj  
1980 *Súčasný slovenský spisovný jazyk. Lexikológia* (Bratislava: SPN)
- PALEK, Bohumil  
1989 *Základy obecné jazykovědy* (Praha: SPN)
- PALKOVÁ, Zdena  
1994 *Fonetika a fonologie češtiny* (Praha: Karolinum)  
2004 „The set of phonetic rules as basis for the prosodic component of an automatic TTS synthesis in Czech“, in *Acta Universitatis Carolinae Philologica 1. Phonetica Pragensia* 10, ed. táž, J. Veroňková (Prague: Charles University in Prague/The Karolinum Press), s. 33–46
- PAULINY, Eugen  
1958 „Systém v jazyku“, in A. Dostál (ed.): *O vědeckém poznání soudobých jazyků. Sborník jednání konference, kterou pořádala 8. sekce jazyka a lit. ČSAV ve dnech 26. listopadu až 1. prosince 1956 v Praze* (Praha: ČSAV), s. 18–28
- PEŠTA, Pavel  
1956 „Rýmové a veršové shody Alexandreidy a Vévody Arnošta“, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná* 5, č. D3, s. 83–90
- PLECHÁČ, Petr  
[2009] *Struktura a modalita rýmu v české poezii 90. let 19. století* (Olomouc: UP)  
[magisterská diplomová práce]
- PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub  
2014 „Measuring euphony“, in G. V. Vekshin (ed.): *Methodology and Practices of Russian Formalism: Brikovskij sbornik 2* (Moskva: Azbukovnik), s. 194–199 [online: <http://versologie.cz/pdf/studie/ppjr2014.pdf>]
- POLÁK, Josef  
1992 „Ještě k diferenciaci nebo záměně (splývání) balady a romance u Jana Nerudy (Ke kurzívě Aleše Hamana Dvě nerudovské marginálie, Česká literatura 1991, č. 5, s. 457–460)“, *Česká literatura* 40, č. 4, s. 417–418  
1993 „Závěrečné poznámky k diskusi o Nerudově baladě a romanci“, *Česká literatura* 41, č. 5, s. 589–595

- POLHEIM, Karl  
1925 *Die lateinische Reimporsa* (Berlin: Weidmann)
- PRAŽÁK, Albert  
1913 „Dějiny literárního odboru Umělecké besedy“, in H. Jelínek (ed.): *Padesát let Umělecké besedy, 1863–1913* (Praha: Umělecká Beseda), s. 139–257
- PRŮCHA, Jan  
1967 „On word-class distribution in Czech utterances“, in L. Doležel, P. Sgall, M. Těšitelová, J. Vachek (ed.): *Prague Studies in Mathematical Linguistics 2* (Praha: Academia), s. 65–76
- PSZCZOŁOWSKA, Lucylla  
1967 „Pri prameňoch isteť tendencie pravidelného verša“, *Slovenská literatúra* 14, č. 4, s. 364–370  
1972 *Poetyka. Zarys encyklopedyczny 3. Wersyfikacja 2. Rym* (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich)
- RABY, Frederic James Edward  
1997 [1934] *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages 1, 2* (Oxford: Clarendon Press)
- ŘÍHA, Jakub  
2012 „Rytmičká stránka Nerudova rýmu“, *Česká literatúra* 60, 2012, č. 3, s. 409–427  
2013 „Czeski rym sylabotoniczny i jeho opis: aspekt fonetyczny i rytmičzny“, in W. Sadowski (ed.): *Potencjał wiersza* (Warszawa: IBL), s. 261–272
- SGALL, Petr  
1960 „Soustava pádových koncovek v češtině“, *Acta Universitatis Carolinae. Slavica Pragensia* 2, s. 65–84
- SGALLOVÁ, Květa  
1964 „Využití moderní techniky při rozboru verše“, *Česká literatúra* 12, č. 2, s. 158–165  
1966 „Kvantita samohlásek v obrozenském rýmu“, *Česká literatúra* 14, č. 5/6, s. 467–472  
1967a *Český deklamační verš v obrozenské literatuře* (Praha: Universita Karlova)  
1967b „K charakteristice českého trocheje“, *Česká literatúra* 15, č. 3, s. 191–200  
1968 „K významu českého rýmu“, in J. Levý, K. Palas (ed.): *Teorie verše 2. Sborník 2. brněnské versologické konference uspořádané filosofickou fakultou University J.E. Purkyně v Brně ve spolupráci s Literárněvědnou společností při ČSAV 18.–20. října 1966* (Brno: UJEP), s. 147–152  
1988 „Rifma i jeho uslovija v strukture jazyka“, in S. Petrović (ed.): *Stih u pesmi* (Novi Sad: Vojvođanska akademija nauka i umetnosti), s. 55–60  
1998 „Nezvalův rým v období poetismu“, *Česká literatúra* 46, č. 1, s. 79–84  
2002 „Rým v teorii a v praxi národního obrození“, *Česká literatúra* 50, č. 6, s. 606–613  
2004 „Heinův tónický verš v raných českých překladech“, *Česká literatúra* 52, č. 4, s. 504–509  
2011 „Antická metra a vzorce v české poezii 19. století“, in M. Lotman, L. Pszczołowska (ed.): *Słowiańska metryka porównawcza 9. Heksamet. Antyczne wzorce wiersza i strofy w literaturach słowiańskich* (Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria/Instytut Badań Literackich PAN), s. 57–81

2012 „Dlouhé trocheje v české poezii“, *Česká literatura* 60, č. 3, s. 321–337

SHAPIRO, Michael

1976 *Asymmetry: An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company)

SHAW, J. Thomas

1974 „Large rhyme sets and Puškin’s rhyming“, *The Slavic and East European Journal* 18, č. 3, s. 231–251

1993 „Parts of speech in Puškin’s rhymewords and nonrhymed endwords“, *The Slavic and East European Journal* 37, č. 1, s. 1–22

2001a *Baratynskii: A Dictionary of the Rhymes & A Concordance to the Poetry. Collected Works* 9 (Idyllwild: Charles Schlacks, Jr.)

2001b *Batiushkov: A Dictionary of the Rhymes & A Concordance to the Poetry. Collected Works* 8 (Idyllwild: Charles Schlacks, Jr.)

2001c *Pushkin’s Rhymes: A Dictionary 1. Lexicon of Endwords (Rhymed and Unrhymed): Concordance of Rhymes: Masculines. Collected Works* 6 (Idyllwild: Charles Schlacks, Jr.)

2001d *Pushkin’s Rhymes: A Dictionary 2. Concordance of Rhymes: Feminines, Dactylics, Hyperdactylics. Index of Poems. Collected Works* 7 (Idyllwild: Charles Schlacks, Jr.)

2001a *Baratynskii: A Dictionary of the Rhymes & A Concordance to the Poetry. Collected Works* 9 (Idyllwild: Charles Schlacks, Jr.)

2010 *Studies in Pushkin’s Rhyming. Theory from Practice. Collected Works* 10 (Idyllwild: Charles Schlacks, Jr.)

2011 *Pushkin’s Rhyming: A Comparative Study* (Madison: UWP)

SCHERR, Barry P.

2014 „Odd stanzas“, *Studia Metrica et Poetica* 1, č. 1, s. 28–54

SCHLAWÉ, Fritz

1972 *Die deutschen Strophenformen. Systematisch-chronologische Register zur deutschen Lyrik 1600–1950* (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung)

SOLNCEV, Vadim Michajlovič

1981 *Systém a struktura v jazyce*, přel. K. Palek, Z. Palková (Praha: Academia)

SPYROPOULOS LECLANCHE, Marie

1998 *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud* (Limoges: PUL)

STANKIEWICZ, Edward

1973 „Rhyming formula in Serbo-Croatian heroic poetry“, in R. Jakobson, C. H. van Schooneveld, D. S. Worth (ed.): *Slavic Poetics* (The Hague/Paris: Mouton), s. 417–431

SVĚRÁK, František

[1947] *Rýmy nejstarších českých památek* (Brno) [nepublikovaná habilitační práce]

1947 „Rýmová tradice ve staročeských skladbách“, *Ročenka pedagogické fakulty university v Brně*, s. 177–191

ŠKARKA, Antonín

1983 „Básnické dílo J. A. Komenského“, in J. A. Komenský: *Dílo Jana Amose Komenského = Johannis Amos Comenii Opera omnia* 4, ed. M. Kopecký et al. (Praha: Academia), s. 123–152

ŠTOCHL, Josef

2004 „Mezi hláskovou instrumentací a rýmem“, *Tvar* 15 (edice Tvary, sv. 11), č. 11, s. 1–32

ŠTRAUS, František

1989 „K rytmickej funkcii rýmu a eufónie v poézii Ivana Krasku“, in idem: *Štúdie o slovenskom verši* (Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie), s. 183–198

1995 *Strofa a metrum v poézii P.O. Hviezdoslava* (Bratislava: Univerzita Komenského)

2003 *Strofy a strofické útvary v poézii P. O. Hviezdoslava* (Bratislava: Univerzita Komenského)

TICHÁ, Zdeňka

1969a *Staročeské básně 14. a 15. století složené bezrozměrným veršem* (Praha: Academia)

1969b *Staročeské básně složené bezrozměrným veršem (2. polovina 15. století do 17. století)* (Praha: Academia)

TOLSTAJA, Svetlana Michajlovna

1965 „O fonologii rifmy“, in *Trudy po znakovym sistemam* 2 (Tartu: UT), s. 300–305

TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič

1959a *Stich i jazyk. Filologičeskije očerki* (Leningrad: Gosudarstvennoje izdatelstvo chudožestvennoj literatury)

1959b *Stilistika i stichosloženije. Kurs lekcij* (Leningrad: Gosudarstvennoje učebno-pedagogičeskoje izdatel'stvo ministerstva prosvěščenija RSFSR)

TRNKA, Bohumil

1966 „The distribution of vowel length and its frequency in Czech“, in L. Doležel, P. Sgall, J. Vachek (ed.): *Prague Studies in Mathematical Linguistics* 1 (Praha: Academia), s. 11–16

1972 „On the frequency and distribution of consonant clusters in Czech“, in P. Sgall, M. Těšitelová, J. Vachek (ed.): *Prague Studies in Mathematical Linguistics* 3 (Praha: Academia), s. 9–14

1989 *Kapitoly z funkční jazykovědy* (Praha: Univerzita Karlova)

2014 *Rozbor nynější spisovné angličtiny*, ed. J. Čermák (Praha: Karolinum)

TROST, Pavel

1954 „Poznámka k novému překladu Heina“, *Slovo a slovesnost* 15, č. 4, s. 187–188

TURČÁNY, Viliam

1972 „Strofika v poézii Jána Hollého“, in J. Brezina et al.: *Litteraria* 14. *Strofa a rytmus* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied), s. 117–171

1975 *Rým v slovenskej poézii* (Bratislava: Veda)

TYŇANOV, Jurij

1988 [1924] „Problém básnického jazyka“, přel. L. Zdražil, in idem: *Literární fakt* (Praha: Odeon), s. 425–534

VAŠÁK, Pavel – MAZÁČOVÁ, Stanislava [– ČERVENKA, Miroslav – SGALLOVÁ, Květa]

1976 „Rhyme, stanza and rhythmic types“, in J. Horecký, P. Sgall, M. Těšitelová (ed.): *Prague Studies in Mathematical Linguistics 5* (Praha: Academia), s. 163–189

VIDMANOVÁ, Anežka

2004 „Staročeské pokusy o hexametr a pentametr“, *Slovo a smysl* 1, č. 1, s. 21–51

VILIKOVSKÝ, Jan

1936 „Duchovní poesie Třanovského“, in *Jiří Třanovský. Sborník k 300. výročí kancionálu Cithara sanctorum* (Bratislava: Učená společnost Šafaříkova), s. 66–126

1938 „Poznámky“, in P. J. Šafařík: *Básnické spisy. Spisy Pavla Josefa Šafaříka* 1, ed.

J. Vilikovský (Praha/Bratislava: Melantich/Učená společnost Šafaříkova), s. 391–436

1940 „Poznámky“, in idem (ed.): *Staročeská lyrika* (Praha: Melantrich), s. 175–202

VLAŠÍN, Štěpán (ed.)

1984 *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel)

VODIČKA, Felix

1951 „Poznámky vydavatelovy“, in Jan Neruda: *Básně 1. Spisy Jana Nerudy* 1, ed. F. Vodička (Praha: Československý spisovatel), s. 579–660

1956 „Poznámky vydavatelovy“, in Jan Neruda: *Básně 2. Spisy Jana Nerudy* 2, ed. F. Vodička (Praha: SNKLHU), s. 331–423

2003 [1935] „Ohlas Bérangerovy poezie v české literatuře“, in idem: *Francouzské impulsy v české literatuře 19. století. Rané studie*, ed. Z. Dětáková (Praha: Karolinum), s. 47–99

WATKINS, Calvert

1995 *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics* (New York/Oxford: OUP)

WESLING, Donald

1980 *The Chances of Rhyme: Device and Modernity* (Berkeley: UCP)

WIMSATT, William K. jr.

1967 „One relation of rhyme to reason“, in idem: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: UKP), s. 153–166

WINCZER, Pavol

2000 „Elastická sloha‘ V. Nezvala a jej pôsobenie v Čechách a na Slovensku“, in idem: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)* (Bratislava: Veda), s. 112–161

WORTH, Dean S.

1979 „Grammar in rhyme: Pushkin’s lyrics“, in N. Å. Nilsson (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes* (Almqvist & Wiksell International: Stockholm), s. 135–143

1980 „Grammatical rhyme types in *Evgenij Onegin*“, in A. Kodjak, K. Pomorska, K. Taranovsky (ed.): *Alexander Puškin. Symposium II* (Slavica Publishers, Inc.: Columbus), s. 39–48

ŽIRMUNSKIJ, Viktor Maksimovič

1975 [1921] „Kompozicija liričeskich stichotvorenij“, in idem: *Teorija sticha* (Leningrad: Sovetskij pisatel'), s. 433–536

1980 [1923] „Rým, jeho teorie a historie“, přel. J. Honzík, M. Jungmann, in idem: *Poetika a poezie* (Praha: Odeon), s. 187–249