

REGULOVANÁ VERSIFIKACE

1. Regulovaný melodický verš

Jeden specifický etnický typ prosodie se zdá být společný všem pygmoidním a laponoidním rasám (Pygmejové, Negrillos, Negrité, Laponci) na všech světadílech, tzv. **regulovaný verš** (*regulated verse*) s nestejným, proměnlivým, nicméně pravidelně dodržovaným počtem slabik. Jeho povaze vyhovuje dodržovat lichý počet 5-7-9 slabik, zachovávat „regulovanou“ délku veršů a místo časomíry či přízvuku dodržovat pravidelné vzorce střídání melodického tónu. Navíc tíhne k vnitřnímu rýmu, po verši plné délky následuje zkrácený verš poloviční délky, který se rýmuje s jeho poslední slabikou. V slovanské filosofii se podobný typ jmenuje **bezrozměrný verš** (*metreless verse*), ale chápe se velmi úzce a neurčitě. Jeho specifčnost se hledá ve volném a nepravidelném používání většinového oktasylabu, který střídá verše různé slabičné délky v blízkosti očekávané osmislabičné hranice.

Etnickou jednotu všech pygmejských, negritských a laponoidních ras rozpoznal první německý difusionistický etnograf Wilhelm Schmidt ve svém pojednání *Der Ursprung der Gottesidee* (1906). Jako společný rys jim podkládal víru v jednojediného monotheistického boha stvořitele. Jejich hudební kulturu spojuje zvláštní záliba v jódlování (*yodeling*) umožňující vícehlasý zpěv v různých výškách. Je vlastní alpinské rase v Tyrolích a Švýcarech, Laponcům na dálném severu a pygmejskému kmeni Šona v Zimbabwe. Objevuje se také v gruzínském hudebním stylu *krimančuli* a klasické perské hudbě. Africký kmen Šona ho doplňuje hrou na lamelofon *mbira*, hudební nástroj z kovových listů různé délky, pozorovaný také u jihovýchodosijských negritů. Další spojovacím znakem je střelba otrávenými šípky bambusovou foukačkou, která spojuje negrity s amazonskými pralesními Arawaky. Celkovým porovnáním jazyků trpasličích národů, jejich slovesnosti, mýtů a zvyků se zabývá naše publikace *Prehistoric Dialects II* (2004).

Srovnání jazyků afrických a asijských trpasličích národů nasvědčuje, že původně hovořily tonálními jazyky s izolativním tvaroslovím vietnamského (annamitského) typu. Jeho hlavním znakem je monosylabická slovní zásoba, jednoslabičná slova s otevřenou slabikou bez jakýchkoli prefigujících či sufigujících morfémů, absence pádů a jejich koncovek a vyjadřování mluvnických vztahů pomocí samostatných relátorů. Morfologické kategorie slov jako plurál, komparativ a opakovaný děj se tu vyjadřují reduplikací, zdvojením jednoslabičného kořene. Nejdůležitějším prosodickým znakem je tonalita, melodický tón, který umožňuje, aby jedna a tatáž slabika měnila lexikální význam působením čtyř až šesti tónů. Jinými slovy, tonalita je fonologická, patří k relevantním distinktivním rysům lexémů, dává jedno-

slabičným slovům různý smysl. Stejná skupina jazyků jeví sklon k zvláštnímu typu sylabického verše s vnitřními rýmy, samohláskovou asonancí otevřených slabik a melodickým vzorcem v lichých či sudých slabikách.

Melodický verš trpasličích národů ukazuje na společné východisko s několika obecnými rysy: (1) vytváří samostatný typ **melodické prosodie** založený na pravidelném střídání plochého a svislého tónového skluzu v lichých a sudých slabikách, (2) střídá veršové řádky různé slabičné délky, (3) opravňuje označení **regulovaný verš** (*regulated verse*) tím, že mění regulovaně počet slabik v lichých a sudých řádkách, (4) používá hojně **vnitřní rýmy** (angl. *interior rhymes*, *within-line rhymes*, něm. *Binnenreim*) *Binnenreim*, kde se koncová slabika dlouhého verše rýmuje s koncovou slabikou dalšího verše o poloviční délce, (5) počátek verše je lemován neúplnými stopami typu anakruse (*anacrusis*), (6) koncové stopy ztrácejí úplnost díky katalexi (*catalexis*), (7) často se pravidelně střídají mužské a ženské rýmy, (8) verš je **logaedický**, míchá v jednom verši daktylské a trochejské stopy, (9) rýmy jsou v drtivě většině asonantní, vokalické, bez souhláskové kody, (10) stavba básně je **strofická**, tj. básně jsou většinou členěny do krátkých čtyřřádkových strof, (11) jednotlivé sloky spolu zapřádají **alterkativní dialog**, kdy chlapecký chór vede namlouvací dialogický rozhovor s dívčím chórem, (12) stavba je **triadická**, skládá se z počáteční strofy, prostřední antistrofy a závěrečné epódy, (13) dialogické strofy obvykle zakončuje **refrén** zpívaný společně oběma chóry.

S těmito formálními rysy se pojí navíc obsahová shoda daná rytmem písně, která provází tanec chlapeckého a dívčího chóru v kruhu. Jeho prvky jsou zčásti zachovány v chorvatském lidovém tanci *kolo*. Během každé sloky postupuje chór tanečníků v kruhu jedním směrem a na začátku nové sloky obrací kroky nazpátek. Písně začínají motivem příchodu jara, pučení květů a vítání ptactva po příletu z teplých krajín. Trpasličí národy vyznávají žárový pohřební ritus, uctívají bohy větrů (*aerotheismus*) odnášejících dým spalovaných mrtvol k nebesům a spatřují v přilétajících ptácích duše svých mrtvých předků.

Pochopit rozrod a společnou etnogenezi trpasličích národů znamená najít jejich nejstarší kolébkou a rekonstruovat jejich pravděpodobné migrační trasy vedoucí k periferním sídlům v různých koutech světa civilizacím nalézáným po celém světě. Prvotní ložisko jazykového typu patrně leží na severu Vietnamu a v provincii Kanton na jihovýchodě Číny, kde od paleolitu žilo nízkovzrostlé annamitské plemeno omnivorů s nutričním zaměřením na hmyz a drobné savce. Před 55 000 léty spustilo velkou kolonizaci na korových vorech na jih, na filipínské ostrovy, do Malajsie, Jávu a přes jihovýchod

Austrálie až do Tasmánie.¹ V Africe jeho jazykový typ připomínají pygmejové a nigerijské tonální jazyky Ewe a Igbo.

V oblasti Nigérie, Čadu a Súdánu sídlí řada polopygmejských národností (Vandala, Bolewa, Galla), jež mohly sloužit jako východisko evropského gravettienu, který se kolem 26 000 let př. n. l. rozšířil od Gibraltaru přes Podunají až na Sibiř. Jeho antropologický typ ilustruje dobře Věstonická venuše s nápadnými znaky pygmejské a khoisanské rasy (hustý kudrnatý vlas, kulatá brachykefální lebka, velká cylidrovitá ňadra, hýžd'ový matronismus, steatopygie a bederní lordóza). Tato populace přežila v zbytcích epigravettienu až do raného neolitu, kdy začala prosvítat v žárových urnách zdobeným meandrovitým ornamentem. Nejnápadnější pozůstatky gravettienu a širokolebé furfoozské rasy nízkého vzrůstu lze hledat v Laponcích a tyrolském alpském typu. Souvisí s ním zřejmě i silně asimilovaný galorománský a venedský (slovanský) laponoidní antropologický typ s žárovými pohřby. K dalším nositelům kultury žárových pohřbů patřili i Trojané s chýšovými a obličejovými urnami, kteří přicházeli po pohrané trojské válce do Řecka jako otroci. Byly to rody Helénů, Iónů a Aiolů odpovědné za dipylské žárové urny a pohřebiště s urnovými kolumbárii v Itálii. Podle mýtů založili město Alba Longa a usadili se jako *populi Albanenses* v Římě. Evropská laponoidní etnika jeví i přes značný stupeň druhotné asimilace pozůstatky melodického přízvuku a náběhy na regulovaný verš. Jejich ráz vylučuje užší souvislost s annamitským izolačním a reduplikativním jazykovým typem z Asie, ale vykazuje mnoho spojitostí s prosodií a morfologií čadských polopygmejských jazyků (mužské *o*-kmeny proti ženským *a*-kmenům, vokativy na *-e*, nedostatek zadních velár a jejich satemová přehláska nebo palatalizace, *q*-keltský foném *k^w*-, implozivní výslovnost explozív).

2. Indočínská regulovaná versifikace

Abychom pochopili vnitřní logiku časoměrné, přízvučné i melodické prosodie, musíme zrekonstruovat celostně jejich genetický pratypr v starých jazykových rodinách. Jazykově a prozodicky se pratypr melodického verše zachoval v annamitských jazycích, i když tyto tvoří jen nejhustější typologické jádro tzv. sinotibetských jazyků². Srovnávací jazykověda se mylně domnívá, že čínská a tibetská skupina jsou odštěpky jednoho prajazyka, místo aby si uvědomila, že Tibeťané a Nepálci jsou Mongolové pohlceni čínskou většinou a

¹ Chris Scarre, ed.: *Past Worlds*. The Times Atlas of Archeology. Cambridge 1988; česky *Zaniklé světy*. Praha 1991, str. 69.

² Robert Shafer: Classification of the Sino-Tibetan languages. *Word* 11, 1955, 1.

jádro Číňanů patří k východoasijským zemědělcům druhotně srostlým s annamitským plemenem. Annamité se stali většinovým asimilantem sinoidních jazyků tvořících jejich široký periferní prstenec s mnoha cizorodými etnickými asimiláty. Proto nelze pochopit genetický pratyyp annamitské prosodie jinak než izolováním jejich nejvlastnějších znaků od příměsí mongolského a uralskoaltajského typu s rýmovaným sylabickým veršem. Jeho zvláštnosti vystihuje daleko spíše vietnamská než čínská poezie, i když její literární historie započala mnohem později.

K neodlučným vlastnostem annamitského jazykového typu patří melodická tonalita, monosylabická slovní zásoba založená na jediné otevřené slabice než kodového uzávěru, izolační morfologie a reduplikace. Isolační morfologie znamená, že jazyk nemá žádné složené morfémy, žádné koncovky, přípony a předpony a skládá věty z izolovaných jednoslabičných slov pomocí monosylabických vokalických relátorů. Proto chybí pádový systém, deklinace substantiv i konjugace sloves a všechny morfologické vztahy vyjadřují zvláštní jednoslabičné částice „izolované“ od slovního kořene. Podobný typ izolačních jazyků se nalézá také v africké jazykové rodině Ewe-Igbo v Nigerii, již lze považovat za ostrůvek polopygmejských jazyků. Nazývají se tonální či melodické jazyky díky bohaté škále tónů nadaných rozlišovací fonologickou relevancí.

V indočínském areálu takový jazykový systém odpovídá rozšíření regulované melodické prosodie. Její kostrou je **regulovaný verš** (*lü shi* z čínského *lü* ‚regule‘, *shi* ‚poezie‘), který pravidelně střídá verše různé délky o různém počtu slabik a vybírá slabiky tak, aby splňovaly reguli určitého melodického sledu tónů. Tato pravidla spočívají v střídání veršů o sudém nebo lichém počtu slabik a střídání rovných či šikmých tónových skluzů v sudých a lichých slabikách. Kvůli tomuto předpisu se regulovaný verš v sinoidní poezii překládá v angličtině v termínech *code verse* a *regulated poetry*. Například ve vietnamské veršové formě *luc-bāt* musí mít druhá, šestá a osmá slabika verše rovný tón, ale čtvrtá slabika má šikmý tón. Zdá se, že tento tón vyznačuje konec první poloviny verše a signalizuje jakousi césuru. Protože v čínském písmu značí jeden písmenný znak totéž co slabiku a slabika totéž co verš, jde o osmiznakový, osmipísmenný, osmislabičný a osmislovní verš, ovšem proměnlivé délky. Čínská versologie pracovala se zcela odlišnými pojmy, protože za základní rytmickou jednotku považovala jeden štětečkový písemný znak (*zi*), japonská tradice podobně stavěla na jednotce znaku *kana*.

V čínské literatuře se regulovaný verš *lü shi* prosadil až poměrně pozdě, protože patřil k nižšímu stylu písní lidových vrstev a musel čekat, až dojde k jejich kulturnímu zrovnoprávnění. Situace římské poezie připomínala věrně stav ve středověkých západních a slovanských zemích. V době královské, dvořanské a rytířské dominovala rýmovaná slabičná poezie, protože hlavní tón

udávaly horní aristokratické společenské kasty vzešlé z východních pasteveckých nájezdných hord. Ty pěstovaly za doprovodu strunného nástroje hrdinskou, dvorskou a rytířskou epiku oslavného mytologického zabarvení a upřednostňovaly dlouhé nestrofické recitativy v sylabickém či přízvucném verši se sdruženými rýmy. V staré Číně se do začátku našeho letopočtu takovým výpravným mytologickým zaměřením vyznačovalo klasické básnictví *gushi* „stará poezie“. Forma *gushi* stavěla na čtyřslabičném monorýmu častém v starším dvorském výpravném básnictví. Nebyla to vždy čistá epika, spíše didaktická a gnómičká poezie používaná k věštění a mantické prognostikaci budoucnosti. Základní typ *gushi* byl čtyřslabičný, ale rozlišoval se i pentasylabický typ *wuyan gushi* a heptasylabický typ *qiyán gushi*.

Privilegované postavení starší rýmové tradice *gushi* odráželo kulturní monopol, který si až na práh našeho letopočtu udržovala výpravná poezie aristokratických kast vzdáleně mongolského či mandžuského původu. O větší popularitu regulovaného verše se postarala teprve *jintíshī* „poezie moderní formy“, která nabyla vrchu se vzestupem občanské společnosti za dynastie Tang v 5. století n. l. Její básníci Hsieh Ling-yün, Wang Po a Wang Wei přišli se svěží přírodní poezií ve stylu „lyriky hor a vod“. V té době pronikla do čínské poezie psané ve střední čínštině série tónových vzorců využívajících čtyř tónových skluzů. Rozlišovala jeden rovný plochý tón a tři typy šikmého tónového skluzu: skluz stoupavý, vstupní a výstupní. Opožděný výskyt regulované poezie nezpochybňoval její starobylost, ukazoval jen její vázanost na dříve podrobené vrstvy bez politických práv.

Mezi charakteristické znaky regulované poezie patřilo promyšlené strofické členění, kdy první verš nahodil nějaký přírodní motiv, prostřední verše odhalovaly nějakou citovou stráž a poslední resumoval závěr. „Regulovaný verš se skládal v osmiveršových slokách o pěti nebo sedmi slabikách s identickými rýmy v sudých řádkách a s libovolným rýmem v prvním verši. Čtyři vnitřní verše představovaly dva kuplety, jejichž dva verše stavěly slovo po slově jako syntaktický paralelismus, ale zároveň budovaly sémantickou antitezi.“¹ Tyto vzorce opakovaly určité sekvence čtyř tónů čínštiny, rovných tónů a tónů vychýlených, šikmých.

Vedle nižšího sociálního zařazení ukazuje opožděný vstup regulované poezie do čínské oficiální literatury také na jeho krajový ráz. Nejsilnější populace annamitského plemena sídlily v čínské kantonské provincii Kuang-tung a v severním Vietnamu. Jižněji jich bylo méně, ale přesto dokázaly vtisknout

¹ Steven J. Willett, University of Shizuoka: *Ancient Rhythmicians and Modern Prosodists: Searching for the Location of Meter. Versification*, vol. I, 1997, also *Conference Papers of Linguistics and Poetics Revisited*. Toronto 1997.

sinoidní ráz laoštině, thajštině a nekhmerským kambodžským nářečím. I v těchto jazykových oblastech začínal regulovaný verš prosvítat ze spodních vrstev lidové slovesnosti opožděně, až jeho dialekty s tónovou prosodií pronikaly s postupnou demokratizací společnosti do spisovné normy. Díky krajové variabilitě dostával regulovaný verš i alternativní formy a názvy. Jeho další pojmenování *chueh chu* (z čínského *chu* ‚píseň‘) se zpravidla překládá jako „zkracovaný sonet“ prokládaný kratšími verši.

Zatímco stará poezie vládnoucích pasteveckých kast dodržovala izosylabii a rým, regulovaná poezie lámala reliéf sloky na liché a sudé verše jiné délky. Proto se jeho veršové typy nazývaly ve vietnamštině „šest na osm“ (*luc-bāt*) nebo „čtyři na pět“ (*nói lói*). Naráželo se tím na zkracování základní délky písňového sonetu či balady o několik slabik. Místo zavádějícího pojmu zkracování plných veršových řádek je potřeba spíše mluvit o normovaném lichém či sudém počtu slabik.

Ve vietnamské poezii „je žánrem používaným nejčastěji v lidovém básnictví písní kuplet ‚šest na osm‘ (*luc-bāt*), veršová inovace, v níž po řádku z šesti jednoslabičných slov následuje řádek z osmi monosylabických slov. Tato forma může zahrnovat určitý počet tónových jambů či anapestů s jak koncovým, tak vnitřním rýmem.“¹ „Základní jednotkou je verš z šesti jednoslabičných slov následovaný řádkem osmi jednoslabičných slov. Poslední slovo každého veršového řádku se rýmuje s šestým slovem následujícího řádku. (1) Druhé, šesté a osmé slovo verše musí mít rovný tón, kdežto čtvrté slovo musí mít šikmý tón; ostatní slova veršového řádku mohou patřit k jednomu nebo druhému typu.“² Jinou lidovou vietnamskou veršovou formou je útvar *nói lói* postavený z řádek o 4 až 5 slovech. „Tato veršová forma skládá verše z čtyř až pěti monosylabických slov. Poslední slovo každé řádky se rýmuje s druhým slovem následující řádky.“³ Vyžaduje regulované uspořádání tónových přízvuků slabik v řádce a hojně využívá vnitřních rýmů.

V Japonsku se regulovaná poezie nazývá *haikai no renga*, *renku* „uspořádaná slovo za slovem“. Za základní prosodickou jednotku se zde počítá jedna slabika (z jap. *on* ‚zvuk‘), která odpovídá časoměrnému intervalu jedné mory. Básnický žánr *haiku* (japonské slovo *haikai* se odvozovalo od pojmu *hokku* pro trojveršové básnické výtvořy) se skládal z krátkých trojveršových

¹ Alex Preminger, T.V.F. Brogan: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton 1993, p. 1356.

² C. Nha Trang: Versification of Vietnamese Riddles; Nguyen Dinh Hoa: Vietnamese Riddles, *Asian Culture*, 2: 1 (Saigon, Jan-March, 1960), pp. 107-127.

³ C. Nha Trang: Versification of Vietnamese Riddles. Jan. 2004.

strof o 15 slabikách. Tyto tři řádky měly nerovný počet 5-7-5 slabik.⁴ „Klasický japonský útvar *uta*, zvaný také *waka* či *tanka*, je báseň o 31 slabikách rozdělených do pěti až sedmislabičných úseků – které se nesmí zaměňovat s veršovými řádkami – a buduje základy pro potenciálně všechny poezii napsanou v Japonsku za více než tisíc let od 850 do 1900.“¹ Básník konce 17. století Macuo Bašó se stal slavným skladbou haiku *Žába*:

*Prastarý rybník,
co chvíli kvákne žába,
zažbluňkne voda.*

Tematický obsah indočínských lidových písní je často spojen s motivem vítání jara a ptačích duchů ztělesňujících sežehnuté předky na nebesích. Mnoho čínských písní začínalo onomatopoeickou reduplikací zvuků ptačího hlasu a psychofyzickým paralelismem mezi metamorfózami v přírodě a zpěvákovou náladou. Jeden typický čínský žánr o 4 písmenech či čtyřech slabikách začínal křikem mořského orla, *Guan guan*².

Na této tematické struktuře nezměnily nic ani japonské žánrové mutace. Veršové vzory čínské regulované lyriky pronikaly do japonské slovesnosti a vytvářely zde žánrový okruh *kanshi* zdomácněný pod jménem *shigin* (japonsky ‚zpívaná poezie‘ Japonskou mutací regulovaného verše ukazuje veršová forma *shichigon-zekku*, která dělí báseň do čtyř veršů a významových celků: (1) úvodní přírodní motiv *kiku* ‚uvádění do bytí‘ nastiňující přírodní rámec probouzení jarní přírody, (1) *shoku* ‚citové chápání‘ ujasňující básníkuv zorný úhel a citovou náladu, (3) *tenku* ‚změna‘ odhaluje vpád cizího elementu, (4) *kekku* ‚semknutí‘ dovršuje báseň předtuchou budoucna. Básník Zhang Ji z 8. století takovou stavbu vyjádřil básní *Noční spočinutí u javorového můstku*:

Měsíc padá, krákorání vran, mrazivá mlha plní nebesa,
Při pohledu z javorového můstku lampy rybářů v dáli bodají do očí.
za městem Sužou z chrámu na Studené hoře vyzvánějí půlnoční gongy,
jak se rybářské pramice vracejí domů.

3. Evropská nepravidelná metra

⁴ Vladimír Macura: Haiku, in: *Slovník Literární teorie*, ed. Š. Vlašín, Praha 1984, s. 131.

¹ S. J. Willett: Ancient Rhythmicians and Modern Prosodists: Searching for the Location of Meter,
<http://www.arsversificandi.net/resources/papers/m1a97/willett.html>.

² Alex Preminger - T.V.F. Brogan: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton 1993, p. 191.

Annamitský regulovaný verš se při cestách na korových vorech do jižních moří před 55 000 léty mísil s melanézkými rytmy a jeho kulturtrágeři tmavli v negrity. Jeho migrace do Evropy je nepravděpodobná, stopy izolačního a reduplikativního jazykového typu nese jen sumerský nižší ženský jazyk *eme-sal* podřízený vyššímu mužskému aglutinativnímu jazyku *eme-gir*. Mnohem pravděpodobněji vypadá africká cesta z areálu čadských jazyků, kde zaznamenáváme zrod jmenné flexe s mužskými *o*-kmeny a ženskými *a*-kmeny a vokativy na *-e-* odlišnými od nominativů. Fonologická tonalita se zachovala dobře v jazycích skupiny Ewe-Igbo, ale může to být jen konečná destinace nevelkého sumerského migračního proudu.

Cesty evropských laponoidů a furfoozských brachykefálů popsal dokonale velšský kronikář Geoffrey of Monmouth. Ve svém díle *Historia Regum Britanniae* vylíčil po vítězství řeckých reků smutné osudy Trójanů, příbuzných anatolskému lidu tvářových a chýšových žárových uren. Mířili do své náhradní vlasti v Epiru (dnešní Albánie), Sparty, panství královny Dido v Karthágu až do Galie, Jejich vnuk Brutus je měl přivést až do Británie zvané kdysi *Albania*, dnes *Albion*. Livius (I, 1) popsal tutéž historiku stručněji, Anténór měl dovést zástupy Enetů z Paflagonie do Benátek a založit kolonii Venetů. Aeneas měl zakotvit v Latii a založit tam město Alba Longa s předky pozdějších římských *populi Albanses*. V Řecku byli usazeni jako otroci Helénové, Iónové a Aiolové, původci pohřebiště dipylských žárových uren v Athénách, v Římě pak lid Albanů pohřbívající mrtvé v římských urnových kolumbáriích. Poněvadž římská kolumbária silně připomínají buddhistické pohřby na sloupových stupách, nelze vyloučit, že Paflagonští Enetové mohli být odštěpkem indických žárových kmenů, jež Árjové při dobývání Indie odvlékali do tocharského areálu blízkého sídlům andronovské žárové kultury (1500 př. n. l.). Existenci indické trasy potvrzuje výskyt alpského jódlování v Persii a v gruzínském hudebním stylu *krimančuli*.

Jazykově se takové kmeny rychle rozcházely, ale vrozené fonologické a prosodické tendence dál přetrvávaly v místních nářečích. Zachovávaly odbourávání velár satemovými přehláskami, hojnost korelace měkkých palatálních souhlásek i zbytky melodického přízvuku. Volný melodický přízvuk se objevuje v srbské a chorvatské prosodii a dále v gorenjských, dolenských a korutanských dialektech slovinštiny. Mimoto působí živě v laponštině a finských nářečích. Laponský substrát musel vypomáhat při konservaci melodických intonací v litevštině, lotyštině a v jihošvédských nářečích, nevyjímaje dánský ostrov Bornholm v Baltském moři.

Většina slovanské a románské lidové poezie inklinuje k vzorcům sylabotónických oktasylabů, které vypadají jako pokleslé typy melodické sylabické prosodie. Na zachování zbytků melodické veršové prosodie doklady nejsou a nepřesvědčivě působí i pokusy hledat přímé spojnice slovanského

„bezrozměrného verše (*metreless verse*) se vzory annamitské regulované poezie. Docela čistou podobu mají ale tendence regulovaného verše na Iberském poloostrově: španělská *seguidilla* má počet slabik ve verších 7-5-7-5, *silva* a *estancia* mají jedenáctiveršovou sloku a střídají v nich verše o sedmi a jedenácti slabikách. Regulace „sedm na jedenáct: je typická pro slušně velkou skupinu španělských veršových útvarů jako *cancion*, *lira* a *endecha*. Konkrétně *endecha* tíhne ke čtyřverším, čítajícím 7-7-7-11 slabik na řádek.

Velšská veršová forma *englyn penfyr* střídá v tercetových strofách dekasylaby s heptasylabu. Irský verš *treochair* má přízvučný sylabičný verš, jehož tercetové stanzy střídají počty slabik 3-7-7 na řádek. Irský aliterovaný verš *sneadhbairdne* se člení naopak na slokové kvartety a čítá na řádek 8-4-8-4 slabik. Kvartety používá také regulovaně sylabický verš *rannaicheacht mhor gairit*, který střídá ve sloce počty slabik 3-7-7-7. Jeho příbuznou je kvartetová forma *rannaicheacht ghairi*, která má ve sloce slabičné schéma 3-7-7-7 a používá vnitřní rým. Vnitřní rým má v oblibě také útvar *rannaigheacht bheag* se slabičným vzorcem 8-6-8-6. Útvar *séadna* je složen kvartetů o počtu slabik 8-7-8-7 na řádek verše. Jeho podtyp *séadna mheadhanach* se skládá z kvartetů, kde první a třetí verš má tříslabičná slova, kdežto sudý druhý a čtvrtý verš jen dvouslabičná slova.¹ Potvrzovalo by existenci samostatného typu sylabometrické versifikace.

Důležité je nebrat **regulovanou heterosylabii** jako izolovaný rys, ale v ústrojně jednotě s celou řadou dalších rysů. Nepostradatelným znakem je **vnitřní rým** (*internal rhyme*, *within-line rhyme*), který sám o sobě skýtá více možností. Klasickou podobu mu dává irský vnitřní rým *aicill*, který rýmuje koncové slovo celého delšího verše se slabičným zakončením následujícího poloverše, který figuruje jako zkrácený samostatný verš v dalším řádku. Někteří autoři přidávají dodatečně ještě požadavek, aby koncové rýmované slovo bylo dvouslabičné. Irská forma *cro cumaisc etir casbairnde ocus lethrannaigecht* tvoří čtyřveršové kvartety ze sledů 5-7-5-7 slabik na verš, používá vnitřní rým *aicill* a jeví prvky sylabometrie. V prvním a třetím lichém řádku se totiž rýmují koncová tříslabičná slova. Vnitřní rým *aicill* používá také irský útvar *deachnadh cummasc* tíhnoucí ke konsonantním rýmům a k vzorci 8-4-8-4 či 8-4-4-8 slabik na řádek. Průvodní znaky aliterace a konsonantního rýmu protirečí vokalické povaze asonantního souzvuku trpasličích jazyků končících pravidelně samohlásku a otevřenou slabiku, signalizují však pravděpodobně příslušnost k první vlně keltské kolonizace. Ta proběhla už 3200 let př. n. l. a vyznačovala se kruhovými hradišti (*henges*), kde byly uprostřed *cairny* vůdců megalitického lidu a na okraji hradiště žárové pohřby

¹ Webová stránka *Poetry Magnum Opus*,
<http://www.poetrymagnumopus.com/index.php?showtopic=1185>.

jejich paleogalských otroků. Šlo o smíšenou kulturu krátkolebých lučištníků s britskou kulturnou pohřebních uren (*cinerary urns*).

4. Slovanský bezrozměrný verš

V slovanské filosofii budily zbytky regulovaného verše velké rozpaky tím, že velmi ledabyly napodobovaly vládnoucí normu dvorního rýmovaného oktosylabu. V staročeské poezii se velmi často průměr počtu slabik na řádek blížil číslu 7-9, ale žádnému autorovi nečinilo potíží odchýlit se o tři až pět veršů. Malá ukázka „Sluší každému věděti / a budúcím to pověděti, / kterak sú kniehy Viklefovy do Čech přišly / a mezi mistry vešly“ spoléhá s podivuhodnou bezstarostností na slabičné schéma 8-9-13-7, a navíc rýmuje tříslabičné slovo „věděti“ s čtyřslabičným „pověděti“. Z jedné strany jde o různoslabičná slova s jiným přízvukem a z druhé strany je to rým planý, neboť rýmuje stejný slovní základ „věděti“. Ve většině jazyků se takové veršové tendence hodnotí jako krajně nemotorné a neumělé, ale existují útvary městské lidové satiry jako britský lidový *doggerel* a německý *Knittelvers*, kde se oceňují jako projev nonšalantní elegance. Jejich společným znakem je snaha vyvolat dojem *‘tumbling verse’*, kolébavého, vrávoravého, nebo dokonce choliambického, kulhavého verše, aby básník dobře zapadnul do společnosti pouličních otrhanců a vandráků.

V naší filologické tradici se takové veršové zvláštnosti studují izolovaně jako slovanské specifikum, aniž se hledá obecnější podstata porovnáváním s jinými literaturami. Vysvětlují se jako projev tradice slovanského **bezrozměrného verše** (*metreless verse*), který se těšil oblibě v žánrech nižší stylové úrovně¹ a vycházel z hlubších praslovanských kořenů.² Za jeho hlavní znaky se považují konstantní rým, sdruženě rýmovaná dvouverší, nedostatek intonačních předělů uvnitř verše, pravidelné intonační vzorce a sklon podřizovat verš uceleným větovým úsekům.³ Jeho výskyt zesílil hlavně v časovém horizontu od Dalimilovy kroniky do karolinského období a vrcholil v literatuře husitských nepokojů.⁴ Poukazuje se na jeho vlastenecký apel, jako by lidovou filosofií verše sloužil domácí lidové opozici v zápase s dogmatickou katolickou duchovní poezií v přísně normovaném rýmovaném oktosylabu.

Svéráz bezrozměrného verše se hledá ve volném a nepravidelném používání oktosylabu, jež střídá verše různé slabičné délky v blízkosti očekávané

¹ J. Hrabák: *Ze starší české literatury*. Praha: SPN, 1964, str. 120-121.

² Jan Lehár: *Česká středověká lyrika*. Praha: Vyšehrad, 1990, str. 46.

³ V. Macura: *Bezrozměrný verš. Slovník literární teorie*. Praha 1984, s. 45.

⁴ Zdeňka Tichá: *Staročeské básně 14. a 15. století složené bezrozměrným veršem*. Praha 1969.

osmislabičné hranice. Počátky takového veršového přístupu lze pozorovat již v nejstarší hymnické památce *Hospodine, pomiluj ny*, chorálu bez rýmů a slok. V jeho závěru se zkracuje délka verše na pět slabik se zkomolenou výslovností řeckého hymnu *Kyrie, eléison, Christe, eléison*:

| | |
|--------------------------|---|
| Daj nám všem, Hospodine, | 7 |
| žizn a mír v zemi! | 5 |
| Krleš! Krleš! Krleš! | 5 |

V polském chorálu *Bogurodzica* nacházíme zdvojené oktosylaby, ale tentokrát se sdruženým rýmem.

| | |
|---|-----|
| <i>Bogurodzica dziewica, Bogiem slawiena Maryja,</i> | 8+8 |
| <i>U twego syna Gospodzina Matko zwolena, Maryja!</i> | 9+8 |
| <i>Zyszczy nam, spuści nam.</i> | 3+3 |
| <i>Kyrie elison!</i> | 5 |

Sklon k pravidelnému počítání slabik v lichoslabičných a sudoslabičných verších pozorovat nelze, ale objevují se tu verše zdvojené délky 8+8 a „zkracování veršů“ směrem k závěrečnému refrénu. O českém regulovaném verši se dá plným právem mluvit teprve v duchovních písních *Mistr lepič* a *Otep myrry*, kde se pravidelně užívá vnitřních rýmů a platí metrické schéma 8a+8a+4b+4b+8c. Vcelku jde o případ pravidelného oktosylabického čtyřverší, v němž se třetí verš rozlomil na dva samostatné poloverše s vnitřním rýmem. Je to metrická klička známá v britských veršových útvech jako *doggerel* a *limerick*, kde znalci hovoří o vrávoravém, kolébavém či překlápěném rytmu (*tumbling verse*).

Velmi důležitá je sociologická charakteristika bezrozměrného verše, jeho splývání s lidovým řemeslnickým prostředím na městském tržišti. Píseň *Mistr lepič* se obrací k bohu stvořiteli jako hrnčíři řemeslníkovi, lepiči keramiky, který vlastníma rukama hnete tvar bytí pozemského světa. Všední život městského řemeslníka zabírá do zorného úhlu také lidové interludium *Mastičkář*. Předjímá lidovou řemeslnickou frašku, vybírá si z motivického bohatství mystéria o třech Mariích oplakávajících Krista přednostně motiv trhovce, prodavače mastiček Severína a cvrkot kolem jeho krámku na městském rynku. Jeho bezrozměrný verš s oblibou krátí řádek na polovinu:

Mistře, od tebe chcu vzieti hrnec kysělicě
A k tomu tři nove lžicě.“

Jiné společenské pozadí má *Dalimilova kronika* vzešlá z kruhů vlastenecky naladěné české zemské šlechty, již se nelíbí naparování cizozemských frejírů na královském dvoře. Její autor měl v uchu zabudován metronom dvorského rýmovaného oktosylabu, ale bezuzdně proti němu hřešil neustálým zabíháním do libovůle lidového „bezrozměrného verše“. Sylabická prosodie se v kronice

blížila průměru osmi slabik na verš, ale většina řádek volně kolísala v rozmezí 7 až 12 slabik. Stranické postoje se vyhroutil zejména v době husitské, kdy většina autorů odmítla rýmovaný oktosylab jako jedovaté býlí katolických papeženců a cizácké hradní šlechty a svorně volila lidovější výřečnost bezrozměrné metriky.

Toto nepřátelství na starých etnických základech se projevovalo dlouhodobě od pokřesťanštění až do osvícenské doby. Bavoři a Moravané Inuli trvale ke katolickému Římu a rumunští Valaši až donedávna dávali jako praví románští Vlaši synky studovat na polské katolické školy. Slovanský živel se duchovní a dvorské poezii v rýmovaných trochejských oktosylabech vytrvale bránil. Kde mu chyběla opora v domácích bezrozměrných dvorech, hledal pomoc v pravoslavné Byzanci a v jambickém trimetru převzatého z demokratického dědictví iónského řemeslného lidu v Athénách: „Cyrilometodějská veršová tvorba navazovala na lidovou slovanskou slovesnost i svou metriku. Proglasz používal metrický systém, který se stal příznačný i pro tvorbu několika Metodějových žáků. Spočíval v napodobení antického jambického trimetru, tedy veršové míry vycházející z tradice staré řecké lidové písně a satiry prostého lidu. Stavěl na dvanáctislabičném verši o šesti stopách rozděleném na dva poloverše. Jeden poloverš obsahoval pět slabik a druhý slabik sedm. Dojem jambického spádu posilovala i přízvukná klausule. Větná skladba i veršové metrum se zpodobovaly silnou tendencí k sémantickému i zvukovému paralelismu. Podobný prozodický ráz měla i skladba Abecední modlitba přisuzovaná Konstantinu Přeslavskému. Ukazovalo se zde, že původní všeobecně slovanskou formou nebyl oktosylab, typický pro staročeskou epiku a aristokratickou dvorskou tradici, ale daleko spíše lidový jambický trimetr blízký lidovému slovanskému a keltskému folklóru.“¹

V otázce bezrozměrného verše a jambického trimetru se v kostce zrcadlí všechny chronické neduhy a mylné teoretické předsudky slovanské filologie. Slovanství se nehledá v prehistorii mezi kmeny lužické kultury, ale v novodobých slovanských národech vzniklých po ‚stěhování národů‘ (*Völkerwanderung*). Tím pádem uniká pochopení substrátová, smíšená a zbytková povaha novodobého slovanství, nechápe se, že jeho jádrem jsou konkokce, územní slepence hallstattských, germánských a laténských kmenů druhotně poslovanštěných v dominantním substrátu lužického prostředí v rozloze raně feudálních knížectví. Nevidí se sociální a kastovní diferenciaci slovanské společnosti na prahu středověku, není jasné, že češství nesignalizuje „pražský typ“ keramiky nalézány na hallstattských, laténských a avarských hradištích, ale naopak pohřební urny prostého lidu v jejich podhradí.

¹ P. Bělíček: *Dějiny české literatury v grafech a statistických tabulkách*. Praha 2008, s. 25.

Pozornosti uniká, že česká a slovanská jednota je umělá, že nejde o homogenní celostnou jazykovou strukturu, ale o amalgam několika cizorodých etnických typů, v němž je etnická dominanta vysokých dlouholebých indoevropských zemědělců v nížinách smíšena s velkými ostrovy románského a slovanského epigravettien. Galské, románské, albánské, trojanské, íonské, slovanské a laponské kmeny prošly složitými migracemi a zdaleka už na počátku letopočtu nemluvily podobnými jazyky, ale všechny jevily konsistentní integritu jediného genetického archetypu platného pro velkou řadu antropologických skupin nízkovzrostlých brachykefálních laponoidů na různých kontinentech.

Tyto skupiny hovořily různými místními jazyky, ale jejich živel se všude projevoval podobnými jazykovými tendencemi (melodický přízvuk s bohatou intonací, otevřené slabiky, korelace palatálních hlásek, satemové přehlásky verše), nosové samohlásky, zbytky melodické veršové prosodie a regulovaného verše). Maloasijské kmeny mohly přijít z Indie, kdežto gravettská kultura z čadské oblasti, a proto šlo o genetické příbuzenství rozdělené desítkami tisíciletí. Všechny tyto jazykové a prosodické tendence mají reziduální a depletivní charakter, fungují všude jen na půl plynu. Slovanský bezrozměrný verš již ani zdaleka nepředstavuje regulovaný verš, ale je jeho zjevným derivátem, jeho dvacátým odvarem. Odvozovat jeho původ z indoevropské časoměry nebo hallstattského rýmovaného oktosylabu je holý nesmysl. Bezrozměrná versifikace se strukturně jevila jako pokažený sdruženě rýmovaný osmislabičný verš hallstattských hradišťanů, ale ten na jejím kmenu vyrůstal jen jako parazitické jmění středověkých feudálních kast a latinity katolického duchovenstva.

Výtah ze studie Pavla Bělíčka *Encyklopedie soustavné literární vědy IV. Literární poetika*. Praha 2011, pp. 153-165