Elementy verše
Co je to verš

Sny jara, pestří motýli,
od květu v květ se kmitají
a pestré duhy splétají
po lučinách a obilí.

Mistr básnické formy Jaroslav Vrchlický, který je autorem tohoto čtyřverší, jež je součástí rondelu Motýli (rondel je středověký útvar francouzské poezie založený na kruhovém opakování některých veršů), volil určitá slova s určitým počtem slabik v určitém pořadí: vytvořil tak čtenáři dojem jazykového útvaru, který v běžné komunikaci není obvyklý. Jazyk je tedy ve verši svým způsobem spoután, svázán, „znásilněn“, ale ovšem až po mez, která je dána jeho vnitřní stavbou a její pružností. Jednotlivé řádky tohoto slovesného útvaru jsou **verše**.

Jako čtenáři definujeme verš z **grafického hlediska** jako výpověď psanou na jednom řádku. Ovšem nikoli vše, co je napsáno na jednom řádku, je verš. Často verš vypadá tak, že se podobá výseku z běžné komunikace. Josef Hrabák cituje v Úvodu do teorie verše (vyd. 1970) verš Viléma Závady „**jsou tu přeplněné sady s velmi dusnou zelení“**. Verš vypadá jako prostá novinová informace. I když je psán na jednom řádku, lze jeho „veršovost“ rozpoznat jen na pozadí většího celku, v seskupení více vešů nebo v uceleném veršovém útvaru - **básni**. Verš je tedy veršem tehdy, když vstupuje do kontextu, souvislosti jiných veršů. Současně má zvukovou podobu, která jej může i samostatně odlišovat od běžné jazykové promluvy: v seskupení veršů se často opakuje určitý zvukový vzorec (model, paradigma), který ve vnímateli vyvolává očekávání, že se bude znovu opakovat, že se bude znovu a znovu naplňovat. Tomuto očekávání říkáme **metrický impuls.**

Verš má ovšem i sdělnou hodnotu, která je spjata se skladbou jazyka básně. Například v uvedeném čtyřverší je patrný jiný slovosled než v běžné promluvě. Verš je, jak říká J. Hrabák, jednotkou *sui generis* (svého druhu), tedy skladebnou jednotkou, která se liší od jiných útvarů (slova, věty, souvětí), i když se s nimi může i ztotožnit. V uvedeném rondelu J. Vrchlického je tato shoda patrná: hranice veršů jsou identické s jednotlivými větnými členy a větami. Jinde však verš přesahuje do další věty: pak jde o tzv. **přesah** (franc. enjambement, čti: anžabmán):

Jen lilií tlum hustý nedotknut
zbyl z celé kresby, těchto květů tísně
se netknul času let ni špíny rmut...
J. Vrchlický

Skladebný celek zde přesahuje z verše do verše, verš není hranicí přirozených skladebných jednotek.

Shrnuto:
Verš je tedy definován jako:
1. grafická jednotka (píše se na jednom řádku)
2. foneticko-fonologická (zvuková) jednotka (je založen na naplňování určitého zvukového vzorce)
3. Syntakticko-sémantická jednotka (má určitou skladbu a význam)
Existují však i útvary připomínající svým rytmickým členěním a obrazností (estetickým využitím jazykových prostředků) verš, ale svou grafickou úpravou a otevřeností (neexistencí přesných hranic veršů) jsou stylizovány jako próza:

Vstavači, tvé tělo je silné a lodyha tvá vrže jako škorně kyrysníka, jsi hrdinný, purpurový, ale když tě vytrhnou, dole jsi nezvykle bled, a hlas tvé vůně je jako touha po říčním rákosí - miluji tě pro tvoji odvahu a obzvláštní příchylnost k dětem: ony tuší nesmírný smutek uložený v hrdle kukačky, a my toužíme, aby se bylo milovalo nezištně, nevinně a věčně...
(Jakub Deml)

Někdy se v této souvislosti mluví o **básních v próze**.
Verš je tedy jednotkou svého druhu. Nejvíce to pociťují sami básníci: známé jsou například zpěvné recitace Jeseninovy a Nezvalovy, všeobecně se naopak tvrdí, že básníci neumějí recitovat. Ve skutečnosti právě oni pokládají verš a jeho rytmickou stavbu za to, co je v celé básni nejpodstatnější. Proto se nám jejich patetická recitace zdá nadnesená, dokonce se vyskytnou i hlasy tvrdící, že básníci své vlastní básni nerozumějí. Je to proto, že tzv. civilní přednes, který u nás od 60. let zdomácněl, zdůrazňuje z básně skladebně významové (syntakticko-sémantické) celky, které jsou totožné nebo blízké jazyku běžné komunikace. Sami básníci tak vlastně upozorňují na původ verše.

Ten vznikal postupným osamostatňováním slovní části původně společného rytmicko-

hudebního komplexu, jenž byl spojen s magií a mytologií. Dokládají nám to informace o realizaci homérských eposů, germánských ság nebo ruských bylin (například v samotném Rusku se tradice bylinného zpěvu udržovala i ve 20. století). **Písňový text** je pak vlastně návratem slova k původnímu rytmicko-hudebnímu celku, ale již v naprosto jiné situaci, jaká vzniká po osamostatnění obou složek. Nicméně slovesná stránka takové písně v sobě může uchovat a probudit rysy, které jí umožní splynout s rytmicko-hudební složkou; jindy se to podaří méně. V tomto případě se ovšem silně cítí komplementárnost (doplňkovost) slovního a hudebního projevu. Jen výjimečně se některé písňové texty mohou pociťovat jako skutečné básně (některé texty Jiřího Suchého, Petra Kopty, Karla Kryla aj.).

Rytmus a metrum, veršové systémy a některé typy veršů

Jestliže nebudeme komentovat grafickou stránku veršů a opomeneme zvláštní případ tzv. **kaligramu** či **ideogramu** (tj. básně psané do obrazců, například v renesanci, baroku a rokoku i v moderní poezii - viz básně Marinettiho a Apollinaira), **zvuková** (foneticko-fonologická) stránka verše je dána protikladem **rytmu** a **metra**.

Rytmus je záměrná uspořádanost zvukových prostředků verše. Jeho kořeny spočívají v přírodních modelech opakování dějů za časovou jednotku (periodu). Měřidlem rytmu neboli jeho normou je **metrum** - ideální, tj. uspořádaná a zcela pravidelná podoba rytmu. Například v následující tercíně (rýmovaném trojverší) J. Vrchlického je překročen rozměr pětistopého jambu a v každém verši přebývá jedna nepřízvučná slabika: metrum je pětistopý jamb, tedy ideáolní model, rytmus je jeho reálná, tedy i nepravidelná podoba:

Čas neúprosný nad hlavou nám pádí
rve růže mládí, na hroby je hází,
a na ty nejvíc, jež jsme měli rádi.
(schéma: x x`/ x x`/ x x`/ x x`/ x x`/ x)

Nauka o básnických rozměrech (metrech) se nazývá **metrika**. Každé metrum se skládá ze **stop**, tj. autonomních složek budovaných na střídání dlouhých a krátkých nebo nejčastěji přízvučných a nepřízvučných slabik. Verš jako celek je dělitelný na menší úseky: lze jej členit (segmentovat) na samostatné kratičké verše nebo jej vnitřně členit na **poloverše**: hranice mezi slovy se pak nazývá **diereze** (střední diereze), hranici, která prochází středem stopy říkáme

césura (někdy se ovšem césurou nazývá jakýkoli předěl uvnitř verše).

Jednotlivé stopy jsou buď dvojslabičné nebo trojslabičné, **sestupné** (lehká [krátká, nepřízvučná] doba následuje po těžké), **vzestupné** (těžká doba po lehké) nebo **obstupné** čili **vzestupně sestupné**. Ve veršovém systému založeném na protikladu přízvučných a nepřízvučných slabik, který je charakteristický právě pro češtinu, doporučujeme označovat slabiky ve verši jako **x** a přízvuk umístit jako akcent ` , tedy **x`**. Označování pomlčkami a obloučky je typické spíše pro metrický veršový systém založený na protikladu dlouhých a krátkých slabik, (starořecká a římská poezie, u nás např. známý Předzpěv k Slávy dceři J. Kollára).

Dvojslabičné stopy:
jamb x x`
trochej x` x
pyrrhichios x x
spondej x x

Je logické, že pyrrhichios (dvě nepřízvučné slabiky) a spondej (dvě přízvučné) se nebudou ve verši vyskytovat samostatně, ale jako součást rytmické výstavby, kde převládá jiné metrum (např. jamb).

Trojslabičné stopy:
daktyl x` x x
anapest x x x`
amfibrach x x` x

Vraťme se však k již uvedenému úryvku z básně J. Vrchlického:

Čas neúprosný nad hlavou nám pádí
rve růže mládí, na hroby je hází,
a na ty nejvíc, jež jsme měli rádi.

Nejprve rozčleníme (segmentujeme) verš na slabiky:
Čas ne - ú - pros - ný nad hla - vou nám pá - dí

x x` / x x` / x x`/ x x`/ x x`/ x

Jednoslabičné slovo na počátku verše obvykle signalizuje jambické metrum, které je vzestupné (začíná nepřízvučnou slabikou) a dvojslabičné. Kdysi se vedla diskuse, zda vzhledem k povaze češtiny s fixním přízvukem na první slabice nejde spíše o trocheje s **předrážkou** (předrážka je nepřízvučná slabika obvykle na počátku verše před první úplnou stopou). Pak by metrické schéma vypadalo takto:

x / x` x / x`x / x` x / x` x / x` x /

Dnes se již český jamb uznává, takže bychom se spíše přiklonili k prvnímu řešení, tedy k pětistopému jambu (jambickému pentametru) s jednou přebývající nepřízvučnou slabikou na konci.

Nicméně pro původní českou poezii je přece jen charakterističtější **trochej** nebo **daktyl**, někdy spojené v **daktylotrochejském metru** (báseň P. Bezruče):

Jednou, ó jednou ty pro mne si přijdeš

x` x x / x` x x / x` x x / x` x /

daktyl daktyl daktyl trochej

tmavá a tichá ty děvucho, bezlesklých vlasů

x` x x / x` x x / x` x x / x` x x / x` x /

daktyl daktyl daktyl daktyl trochej

Podle povahy jazykového materiálu se pak vytvářejí pro ten či onen básnický jazyk **veršové systémy**: tam, kde jsou založeny na pravidelném počtu slabik, mluvíme o **sylabickém (slabičném) verši** (typické pro polštinu a francouzštinu se stálým přízvukem na předposlední, resp. poslední slabice), pokud jsou budovány na stálém (fixním) počtu přízvučných a libovolném počtu nepřízvučných slabik, mluvíme o **tónickém verši** (např. ruský bylinný verš), jestliže se oba principy prolínají, jde o **sylabotónický verš** (charakteristický např. pro českou nebo většinu ruské poezie). V antické řecké poezii se uplatňoval již zmíněný **metrický veršový systém (časomíra)**.

Uvnitř těchto **veršových (prozodických) systémů** vznikají zvláštní typy verše. Ve staročeské literatuře je to **bezrozměrný verš**, tedy **asylabický (neslabičný) verš**, jehož délku neurčuje metrum, takže se zde můžeme setkat s verši několikaslabičnými až po verše dvacetislabičné (Dalimilova kronika z poč. 14. stol.).

Pro moderní poezii je charakteristický **volný verš** (vers libre), kdy nelze mluvit o jednom určitém metru; vzrůstá však úloha větné intonace:

A gumový kruh zvuku se rozpínal jako poledník
nad hnijícími lesy,
nad měsíční idylou skřítků, již se honili v kapsách pšenice,
nad reflektory měst,
jež psaly na mračna úsečné básně světelnými signály.
(V. Nezval)

Volný verš, jehož zakladatelem byl v 19. století Američan Walt Whitman ve sbírce *Stébla (Listy) trávy*, se prosadil zejména ve francouzské moderně a odkud se rozšířil do celé evropské poezie. Nelze jej však zaměňovat s tzv. **uvolněným veršem** (rus. voľ`nyj stich), který je typický např. pro verš známých Krylovových bajek: jde o různostopý jamb (tedy opět - jako v případě staročeského bezrozměrného verše - jde o různou délku veršů).

Některé verše mají zvláštní charakteristiku a jsou spojeny s konkrétními básnickými díly. Například **alexandrín** (použitý ve starofrancouzské básni Alexandreis - známé i z její české varianty - autorů Lamberta le Tort a Alexandra de Bernay) využívaný francouzskými klasicistickými dramatiky, je rýmovaný dvanáctislabičný verš s dierezí po šesté slabice:

Hrál kdosi na hoboj, a hrál již kolik dní (K. Hlaváček)
x x`/ x x`/ x x`// x x` / x x`/ x x`
šestistopý jamb diereze (//)

Blankvers (franc. blanc [blank] = bílý, vers [vér) = verš, tedy „bílý, prázdný, tj. nerýmovaný verš“) je nerýmovaný desetislabičný verš, v podstatě pětistopý jamb (jambický pentametr). Byl to verš hrdinské (heroické) starofrancouzské epiky (*Píseň o Rolandovi*, 11. stol.); známější je jako verš Shakespearových dramat nebo Miltonovy básně *Ztracený ráj*.

Desaterac (dekasylab) je desetislabičný, nerýmovaný trochejský verš jihoslovanské hrdinské epiky.

Pentametr (pětiměr) a **hexametr** (šestiměr) se v časoměrném (metrickém) veršovém systému kombinují v tzv. **elegické distichon** (elegické dvojverší):

Aj, zde leží zem ta před okem mým slzy ronícím,
někdy kolébka, nyní národu mého rakev.
(J. Kollár)

Zvukové prostředky verše

Nejstarším prostředkem spjatým se zvukomalebným (**onomatopoickým**) charakterem jazyka

je **eufonie** (libozvučnost). Ruští symbolisté (A. Bělyj, O. Brik) spatřovali v prostředcích eufonie dokonce doklad toho, že každá hláska má svou významovou (sémantickou) hodnotu („i“ vyvolává napětí, „a“ uvolnění), což ovšem souvisí s fyziologií artikulace. Nejznámějším případem eufonie je **onomatopoie** (zvukomalba), nakupení hlásek připomínající určitý zvuk:

Vyvalily se vlny zdola,
roztáhnuly se v šírá kola;
a na topole podle skal
zelený mužík zatleskal.
(K. J. Erben)

Organizujícím rytmickým činitelem germánských eposů (ság; Beowulf, Edda starší a Edda mladší, Píseň o Nibelunzích) byla **aliterace**, tj. opakování zvukově stejných nebo podobných hlásek na počátcích slov (mluvíme dokonce o **aliteračním verši**). *Větší poetický slovník* (1968) od Josefa Bruknera a Jiřího Filipa, odkud zde přejímáme řadu trefných příkladů, uvádí tento příklad germánského aliteračního verše, s jehož pomocí si pěvci zapamatovali celé stovky veršů:
Já Wiwar
po Woduridowi
válečném druhu
vyryl jsem rúny
Aliterace zůstala - ovšem kromě rýmu - důležitým organizujícím zvukovým prostředkem i v novodobé poezii:
*V zlém hněvu **hr**abě **Br**eda **b**u**r**ácí*
daň neplatili sedláci.
(J. Vrchlický)

Provence, jihofrancouzský kraj mezi Alpami a Středozemním mořen, je vlastí **rýmu**. Zrodil se tam v milostných písních, které přednášeli místní pěvci - trubadúři; šlo o tzv. alba (svítáníčka), která líčila ranní loučení milenců. Rým se pak nadlouho stal nejdůležitějším zvukově organizujícím činitelem verše. **Rým je zvuková shoda hlásek na konci veršů (vnější rým) nebo uprostřed veršů (vnitřní rým)**. Pokud se shodují pouze samohlásky, mluvíme o **asonanci**, v případě shody souhlásek jde o **konsonanci**.

Když je poslední rýmovaná slabika přízvučná, jde o **mužský rým**, předposlední přízvučná slabika v rýmu ukazuje na **ženský rým**; pokud je přízvuk umístěn více slabik od konce, jde o **daktylský** (třetí slabika od konce je přízvučná a připomíná tak daktylské

metrum) nebo **hyperdaktylský** (přízvučná je čtvrtá slabika od konce) rým. Původ názvů „mužský“ a „ženský“ je ve francouzštině: přídavná jména a příčestí končící na nepřízvučnou slabiku (němé „e“) jsou ženského rodu, mužský rod se vyznačuje přízvučným koncovým „é“.

Ženský rým:

*Že zrno v ornici a v skále roste **zla**to,*
*- že stejně o obé se ruka naše **tru**dí,*
*že jiným zlato v dlaň, a nám, jak jsme **chu**dí,*
*ni zrna nespadne, -kdo může **za** to!*
(J. V. Sládek)

Mužský rým:

*Zří k oknu - z něho bílý vlaje **šat**,*
*zří v lože a zas trne hrůzou **jat** [...]*
(J. Vrchlický)

Daktylský rým:

Vše jiné kol a cizích lidí pata
*sen mého mládí šlape **pře**blahý,*
*jenž v každé pídi této **pod**lahy*
hrá jako slunce arabeska zlatá.
(S. Čech)

Rým se podílí nejen na zvukové organizaci jednotlivých veršů, ale zásadně ovlivňuje i vztahy mezi nimi a vytváří zvláštní typy veršů. Vnější rýmy (rýmy na koncích veršů) vytvářejí různé kombinace.

Sdružený rým (schéma aabb):

A vím, že jsem chtěl také šťasten být
a sluncem v okeán se lásky vpít,
že chtěl jsem dětské hladit hebké vlásky -
ach bože, bože - kde to moře lásky!?
(J. Neruda)

Střídavý rým (schéma abab):

Jeť srdce pěvců nejčistší
a všeho hněvu prosté,
a co vám zpíval od srdce,
to ve svém srdci noste.

(V. Hálek)

Obkročný rým (schéma abba):

To bylo v horách. Příval strhal pole.
U jednoho, kde zbyla holá skála,
stál starý sedlák, tvář se kámen zdála,
jak zkoušel půdu bodcem svojí hole.

(J. V. Sládek)

Přerývaný rým je rýmové spojení některých veršů, přičemž jiné zůstávají nerýmovány nebo jsou nahrazeny asonancí:

Zelená hvězdo v zenitu,
sviť vesele, vesele!
Když si tak někdy vzpomenu,
jak staří jsme přátelé!

(J. Neruda)

Rým má kromě zvukově organizující funkce také funkci mnemonickou (usnadňuje - stejně jako aliterace - zapamatování a vzájemné zřetězení veršů), eufonickou (zvukomalebnou) a především sémantickou (významovou: zvukové zvýraznění rýmovaného slova je současně posunuje do důležité, někdy klíčové významové pozice; rýmovaná slova jsou jakoby významovými osami verše, skupiny veršů, strof či celé básně).

Zvláštním případem rýmu je tzv. **optický (grafický) rým** (angl. eye rhyme = „rým pro oko“). Je možný v jazycích, v nichž je velký rozdíl mezi grafikou (psaním) a zvukovou (fonetickou) stránkou. Uplatňuje se proto právě v anglické poezii. Jde tedy nikoli o zvukovou, ale grafickou, optickou, zrakovou shodu hlásek (grafických znaků). V angličtině se tak mohou opticky (graficky) rýmovat slova *love - move* nebo *come - home* apod.

Gramatický rým (planý rým) tvoří slova stejného gramatického tvaru, například se rýmují infinitivy či minulá příčestí.

Štěpný rým je zvuková shoda kmenů jednotlivých slov, např. ovoce - divoce (J. Seifert).

Zvukově organizující funkci ve verši má také **opakování** určitých slov nebo slovních skupin - zvukově a významově sceluje verše, skupiny veršů nebo báseň:

Bože, cos nasil trpkosti do této naší země!
Ztrpklý je širý ten náš kraj, ztrpklé je všechno plémě,
trpce lid žije v palácích, trpko se dýše v chýši,

trpka je naše ornice, trpké je víno v číši.
trpká je sláva po otcích, přetrpké vzpomínání,
trpká je naděj v budoucnost, že až se hlava sklání,
trpce zní píseň národa, trpce vše slovo naše,
trpké jsou klatby z našich úst, trpké i otčenáše.
(J. Neruda)

Opakování stěžejních slov na počátku veršů, poloveršů a strof se nazývá **anafora**, opakování na konci veršů je **epifora**, kombinace obou jsou buď **anepifora** (opakování slov na počátcích a koncích veršů), nebo **epanafora** (opakování na konci a počátku veršů).

Některé veršové formy a strofy

Verše organizované rytmem a dalšími zvukovými prostředky vytvářejí uzavřené celky - tzv. **veršové formy** (v české poezii byl jejich nejvšestrannějším pěstitelem - a to nejen evropských, ale i orientálních veršových forem - Jaroslav Vrchlický).

Sapfická strofa (podle řecké básnířky Sapfó) je čtyřveršový útvar, který se skládá ze tří veršů sapfických a jednoho adónského (sapfické verše jsou jedenáctislabičné, adónský pětislabičný).

Sonet (znělka) je čtrnáctiverší, které se zpravidla skládá ze dvou čtyřverší a dvou trojverší: čtyřverší mívají dva nebo čtyři rýmy, trojverší libovolně umístěné rýmy:

Jsou věci o kterých se nepřemýšlí
a slušný člověk nemá ani kdy
než naplivat si do své vlastní tváře
to radši plivat z mostu do vody
Jaké je ticho nad plynoucí řekou
jak je to pěkné stát na mostě sám
a naklánět se dolů přes zábradlí
a šeptat vodě: plyneš ale kam?
A chválím most a rovněž řeku chválím
a zírám za tím plivanečkem malým
jak plyne dál až k moři doplyne
Něžně a tiše na vodu se dívám
svůj chleba jím a svoje písně zpívám
není jich příliš chleba také ne

(J. Skácel)

V anglickém alžbětínském básnictví 16. století se sonet reformoval tak, že jej tvořila tři čtyřverší a závěrečné dvojverší (angl. couplet [kaplit]). Svébytnou variantou sonetu je tzv. **oněginská (puškinská) strofa**, kterou užil ruský básník A. S. Puškin ve veršovaném románu *Evžen Oněgin* (1825-1830). Jde o kompaktní strofu, v níž se první čtyřverší rýmuje střídavě, druhé sdruženě, třetí obkročně, poslední dvojverší má párový (sdružený) rým.

Ať kdekoli jen osud chystá
si pro mne bezejmenný kout,
ať kamkoli dlaň jeho jistá
můj tichý člunek nechá plout,
tam, pozdní mír kde souzen je mi,
i tam, kde spočinu kdy v zemi,
všude a všude, citem jat,
svým druhům budu děkovat.
Ne, ne! Jak moh bych zapuditi
srdečnost jejich milých slov!
Sám, v davu, i jda na hřbitov,
já věčně budu v lučním kvítí
vás vidět, stíny Tříhoří,
v němž klid váš, sen mi zahoří.
(A. S. Puškin, přel. J. Hora)

Balada francouzská (není ovšem totožná s baladou jako epickým žánrem pochmurného obsahu a tragického zakončení) se skládá ze tří strof o 7 - 12 verších a závěrečného poslání (franc. envoi). Vzniká již ve 13. století ve Francii, známou se stala díky tvorbě F. Villona (15. stol.).

Triolet je původně starofrancouzská básnická forma, která se skládá z 8, někdy 12 veršů s dvěma rýmy:

Jednou žijem, jednou číš výš letí,
druhá, kterou piješ, první není,
jednou nejlíp chutná políbení,
jednou žijem, jednou číš výš letí.
Zdar buď starým, zdar buď i vám, děti!
Příští okamžik již všecko změní,

jednou žijem, jednou číš výš letí,
druhá, kterou piješ, první není!
(J. Vrchlický)

Tercína je řetězec pětistopých jambických trojveší, v nichž se rýmuje první verš s třetím a druhý verš s prvním veršem dalšího trojverší.

Decima je původně forma provencálské lyriky o deseti verších a obvykle se čtyřmi rýmy (pěstovala se také v Itálii a zejména ve Španělsku, např. v dramatech Calderóna).

Rondel a jeho varianta **rondó** jsou básnické formy založené na pravidelném opakování některých veršů, takže budí dojem kruhového návratu:

Samé zlato celá mez;
ve rozkvetlé pampelišky
obalil bys celou ves,
kostel, faru, chudé chyšky!
A v tom kvítí jaký ples!
Včely berou pod kožíšky,
na fůře by neodvez,
samé zlato!
Motýlů a brouků směs,
vosy se zlatými bříšky
pijí zlaté ony číšky,
v lese zvoní flétna kdes.
Ký div, sen v mou duši kles...
samé zlato!
(J. Vrchlický)

Madrigal je původně také formou starofrancouzské lyriky, která se pak uplatnila zejména v Itálii. Nejprve byla ranní pastýřskou písní, v níž převažovala přírodní a milostná lyrika. V renesanci měl madrigal formu básnického listu.

Stance vznikla asi ve 13. století jako osmiveršová forma (ital. ottava rima): šest veršů je spojeno střídavými rýmy, poslední dva rýmy jsou sdružené.

Nóna je původně strofa italské renesanční poezie, která se skládá z devíti desetislabičných veršů s rýmovým vzorcem abababccb. Její variantou je tzv. **Spenserova strofa** (Spenserian stanza; podle anglického básníka 16. století Edmunda Spensera). Využil jí George Gordon Noel Byron ve výpravné básni *Childe-Haroldova pouť* (1812).

Básnická pojmenování, figury a tropy

Pro verše a jejich seskupení je charakteristické zvláštní **básnické pojmenování** vyjadřující estetický vztah ke skutečnosti. V poezii se často vyskytují tzv. **příznakové výrazy** (**poetismy**), a nimiž se ovšem nemusíme setkat jen ve verši: jsou to například **hovorové tvary** (pěknej), **dialektismy** (nářeční slova, např. šuhaj), **vulgarismy** („vůl“ jako pejorativní označení člověka, nadávka), **slang** („totáč“ jako označení tzv. totalitního režimu), **eufemismy** (opisné výrazy pro **tabuové**, tedy nedovolené výrazy; např. „zesnul“ místo „zemřel“). V poezii se užívají častěji **neologismy** (nová slova, např. „bezlistvost“ u F. Halase), ale také **archaismy** (zastaralá slova, např. v češtině příznakové „jeseň“místo neutrálního „podzim“).

Zvláštními básnickými pojmenováními jsou **básnické přívlastky** (**epiteta**, např. „modré nebe“, „zelená tráva“) a **přirovnání** (**příměr, srovnání**, např. „mám hlad jako vlk“).

Pro jazyk verše jsou charakteristické **figury,** uskupení slov, jejichž častý výskyt se pociťuje jako jazykový a slohový prostředek. Jde např. o **asyndeton** (tj. vynechání spojek):
„ráj pravý zde jest v houští klenů, dřínů“ (J. Vrchlický),
nebo **polysyndeton** (nadbytek spojek), např.
„Ve jménu života i radosti i krásy“ (S. K. Neumann).

Z dalších figur jsou poměrně časté **paralelismy** (opakování slov a zvuků). Záporným případem paralelismu je **antiteze** (spojení obrazu, jejího popření a nového obrazu) typické pro lidovou poezii, např. pro východoslovanskou epiku:
Přiletěli orli od půlnoční strany
Nepřiletěli to orli od půlnoci,
ale všechna ruská vojska se sjela.
(Zadonščina/Zadonština)

Pleonasmus je nadbytečné vyjádření („dívat se očima“).

K řečnickým figurám, které se ve verších užívají, patří **řečnická (rétorická) otázka**, tj. otázka, na niž se nežádá odpověď:
Smím růží východní ti věnčit skráň, ó Praho? (J. Vrchlický)

Apostrofa je oslovení objektu, který nemůže odpovědět (člověk je na vzdáleném místě, je mrtev nebo jde o zvíře nebo věc či město, jako v případě uvedeného citátu z proslulého gazelu (ghazalu; orientální forma, složená z 5-15 veršů s jediným rýmem a refrénem). Uvedená ukázka je tedy rétorickou otázkou a současně apostrofou.

Ještě výraznější složkou jazyka verše bývají **tropy** čili tzv. přenesená pojmenování, i když i

ona (nebo alespoň některá) jsou také součástí běžné jazykové komunikace (říkáme, že dochází k lexikalizaci tropu, trop se stává součástí běžného jazyka: např. „Rozkvetla jak růže“ apod.) Názory na podstatu tropů se někdy zásadně liší: V. Nezval v *Moderních básnických směrech* dává do protikladu přirovnání (příměr, srovnání) S. Čecha z výpravného cyklu *Ve stínu lípy* a metaforu K. H. Máchy z *Máje*. V obou případech jde o sblížení (spíše než přenos) dvou představ: v případě přirovnání je jedna představa hlavní a druhá odvozená, služebná (krejčíkův zelený kabát se podobá hávu kobylky luční), v druhém případě si představy „věku dětinství“ (dětství) uchovávají svou samostatnost (zbortěné harfy tón, strhané strůny zvuk, umřelé hvězdy svit aj.). Jiné názory a složitou klasifikaci metaforických forem vyjadřuje J. Pavelka (*Anatomie metafory*, 1982).

Podle povahy vztahu těchto dvou sbližujících se představ mluvíme o **metonymii** nebo **metafoře**.

Metonymie je založena na věcné souvislosti (vztah mezi postavou a jejím oblečením, autorem a dílem apod.).

Synekdocha je případem metonymie a vychází z kvantitativních vztahů. Například: Nebyla tam ani noha = Nebyl tam nikdo (jde o vztah „část za celek“- lat. pars pro toto).

Přenos lidských vlastností na věci, jevy a abstraktní pojmy se nazývá **personifikace** (zosobnění, např. „měsíček se usmívá“).

Metafora funguje jako lexikalizovaná (tj. používá se jí v běžné komunikaci: „hluchý jako pařez“) i jako básnická, tedy nová, neotřelá, zvláštní, objevná, individualizovaná:
Tvé oči jako dva výstřely naslepo (V. Nezval).
Metaforická mohou být i slovní spojení (*Pršelo listí*) a epiteta (*bouřlivé víno*).

Oxymóron vyjadřuje protiklad dvou představ, které se vzájemně vylučují (řetězce oxymór ve 3. a 4. zpěvu Máchova *Máje*):
Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,
Vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas,
Mrtvé labutě zpěv, ztracený lidstva ráj
(hrob, který je zapomenut, neplní už svou hlavní funkci, tedy připomínat živým mrtvého, slitý zvon nemůže znít, mrtvá labuť nezpívá apod.).

Symbol je původně znak, který zastupuje obecný pojem (vlajka, státní znak), ve verši je to slovo vyjadřující složitou realitu ("setba“znamenající duchovní osvícení, nebo "ruce“jako spojení lidí u O. Březiny).

Rozbor básně jako vnímání, pojmenování a porozumění

Běžně se školský rozbor básně - až na světlé výjimky - omezuje na to, „o čem je“ nebo „co chtěl básník říci“: prozaicky se převypráví tzv. obsah (tematické složky) básně. Přitom se fakticky vyřazuje celý inventář pojmů a procesů, které byly výše naznačeny. Z. Kožmín k tomu uvádí: „Nejoptimálnější přístup k básni vidíme v naslouchání tomu, co text básně skutečně říká. Významové bohatství básnického textu je však tak velké, že celý problém spočívá v tom, abychom si našli opěrné body, které nám umožní k tomuto významnému koncentrátu pronikat.“ Sám se o to úspěšně pokusil v učebních textech *Interpretace básní* (1986), z nichž jsme citovali a které obsahují rozbory některých básní P. Bezruče, K. Tomana, S. K. Neumanna, J. Hory, V. Nezvala, F. Halase, J. Seiferta, F. Hrubína, V. Holana, V. Závady, O. Mikuláška, J. Skácela a P. Skarlanta.

Od doby klasických gymnázií Rakouska-Uherska a první republiky znalosti o verši dosti upadly: tehdy byly často jen formální a nebyly vždy spojovány s aplikací, později se od nich pod záminkou boje se zkostnatělým akademismem zcela upustilo. K onomu Kožmínovu „naslouchání“ bychom tedy mohli připojit - pokud je to funkční - i formální popis básnických prostředků, „pojmenování“, které nám umožňuje metrika a tropika.

Při rozboru zpravidla začínáme pozorným čtením a pak zvukovou stránkou básně. Ta nám napoví i skladebné a významové důrazy, které - doplněny o figury a tropy - přiblíží čtenáře k podstatě básně nebo alespoň k jednomu z jejích možných významů.

Podívejme se z tohoto pohledu na jednoduchou, „dětskou“ báseň, která se ocitla v jedné z čítanek pro základní školy.

František Hrubín: Červen

Jaro vyspalo se do růžova,
v jasnou zeleň obléklo se pak.
Vysoko zní píseň skřivánkova,
zvedá cvrčkův hlas až do oblak.
Koník v trávě, která polehává,
zvoní kosám na uvítanou.
Zas nám voní posečená tráva,
jabloně když vonět přestanou.
Šťastní lidé zpívají si k práci
než jim slunce zajde za lesy.
Zeleň v dálce do modra se ztrácí
a to modro splývá s nebesy.

Báseň po prvním přečtení vyvolává dojem radosti ze života uprostřed přírodních dějů a v soužití s nimi. Při vnímání textu jsou mobilizovány nejdůležitější smysly: především zrak („barevnost“ textu; je tu růžová, jasná zeleň a modř), sluch (zní píseň, cvrčkův hlas, koník zvoní kosám, lidé zpívají), čich (voní posečená tráva, předtím voněly jabloně).

Báseň se skládá ze tří čtyřverší, které mají pravidelnou stavbu. Metrický základ verše je pětistopý trochej, v druhém verši neúplný:

x` x / x` x / x` x / x` x / x` x

x` x / x` x / x` x / x` x / x`

Rým je střídavý (abab), v první strofě se prolíná hyperdaktylský a mužský rým (pak - oblak, do růžova - skřivánkova), v druhé a třetí ženský a daktylský. Jsou zde dvojslabičná i víceslabičná slova. Zvukový půdorys dokreslují časté dlouhé zadní vokály (samohlásky), zejména *á* a diftong (dvojhláska) *ou*. To básni dodává nenásilnou *eufonii* (zvukomalbu), která však není výrazná, ale jen dokresluje atmosféru básně, pohodu slunečného jarního, resp. letního dne. Svou *tropikou* je báseň naplněna životem: ústřední místo tu mají slovesa vyjadřující děj (vyspalo se, obléklo se, zní, zvedá, polehává, zpívají, zajde, ztrácí se, splývá). Všechny podměty jsou jakoby živé bytosti: kromě reálných živých bytostí to je i **jaro** (*personifikace*, tedy přenos lidských vlastností: „jaro vyspalo se do růžova“- „vyspat se do růžova“, tedy až do svítání, dlouho a dobře, je lexikalizovaná metafora - setkáme se s ní v běžné komunikaci).

Básník užívá běžných mluvených obratů (*slunce zajde, zeleň se ztrácí, modro splývá, jabloně když vonět přestanou*); současně však slovosled prozrazuje, že jde o verš, o „řeč vázanou“ (např. "*vysoko zní píseň skřivánkova“*proti běžném „skřivánkova píseň zní vysoko“).

Všechno v básni něco koná a je šťastno naplněním své funkce: člověk nejen žije v přírodě, ale také ji využívá (sekání trávy). Současně se vše zvedá nahoru (*vysoko, zvedá*), dere se k nebi - zeleň přírody se ztrácí v modru a to splývá s nebesy. Slovo „nebesy“ vyvolává nikoli dojem „oblohy“ jako atmosféry, okolí Země a tedy přírody, vesmíru, ale něčeho jiného, vyššího, duchovního (nebesa - snad kromě spojení „postel s nebesy“ mají v češtině náboženský význam). Záměr básně (a Hrubínova životní dráha pro to skýtá oporu) může také tkvět v spění všeho živého do výše, k tomu, kdo je jejich původcem, k vesmírnému řádu, harmonii, k Bohu. Může však mít i význam prostější: propojení všeho živého na Zemi jako součásti koloběhu vesmírného dění. Odtud se můžeme dostat k žánrovému (druhovému) určení básně: je to **óda** na vesmírný koloběh, chcete-li na vesmírný řád a jeho původce. Není to óda v původním antickém, resp. klasicistickém smyslu jako opěvování bohů, vládců a

panovníků: základní vlastností ódy je - jak v jiné souvislosti poznamenal P. Zajac - nadbytek dobré vlastnosti, nadbytek štěstí, věc pro moderního člověka naprosto nepochopitelná, protože ji už nedokáže vidět v nejprostších a samozřejmých věcech, v přírodním dění a jeho řádu.