

# VERŠOVÉ TYPY A ICH ŽÁNROVÉ VYUŽITIE V SLOVENSKEJ ROMANTICKEJ POÉZII

VILIAM TURČÁNY (Bratislava)

Štúrovský verš, verš slovenskej romantickej poézie, oddávna priťahoval literárnych vedcov ku skúmaniu prvkov, ktoré konštituujú jeho rytmus. M. Bakoš vo *Vývine slovenského verša od školy Štúrovej* (1939) určil konštanty, tendencie aj autonómne zložky rytmu vo vývodiacich veršových typoch. K detailnejšiemu poznaniu prispievajú nielen práce neskorších bádateľov (V. Kochola, S. Šmatláka a i.), ale určitú platnosť, a najmä podnetnosť si ponechávajú aj state predošlých skúmateľov, napr. Š. Krčméryho, ktorý ako jeden z prvých poukázal na kompozičné využitie dvoch rozdielnych typov verša — dvanásťslabičného a trinásťslabičného — v Bottovej skladbe *Smrť Jánošíkova*. Najmä vzťah veršových útvarov k rozličným témam a motívickým okruhom na svoj prieskum len čaká.

Mohlo by sa zdať, že v romantickej tvorbe štúrovcov, pre ktorú je príznačné práve splyvanie žánrov, takéto bádanie nebude môcť priniesť cennejšie výsledky. Oproti klasicistickej poetike, ktorá pre určité literárne druhy predpisovala taký či onaký typ verša, romantizmus znamená vyslobodenie zo strohých pravidiel — a so zdôrazňovaním básnickej individuality, s miešanými lyricko-epickými skladbami prichádza v používaní veršových typov taká voľnosť, aká sa z hľadiska klasicizmu musela zdať až anarchiou. Táto všeobecná charakteristika sa vzťahuje vo zvýšenej miere na slovenskú literatúru, v ktorej odvrät od klasicizmu priniesol navyše zmenu celého veršového systému, ba aj výmenu samého jazyka. Hollého *č a s o m i e r u* vybudovanú na bernolákovskom jazyku, založenom na západoslovenských nárečiach, nahrádza *s y l a b i c k ý v e r š*, odvodený z ľudovej piesne a písaný už v novom spisovnom jazyku, ktorý uzákonil Ľudovít Štúr a ktorý opiera sa o nárečia stredoslovenské.

Ak porovnáme najčastejší verš časomieri, *h e x a m e t e r*, vyhradený pre epické skladby (eposy, epyllia, selanky), v ktorých vystupoval samostatne, s najčastejším veršom v sylabickom systéme, *s d v a n á s ť s l a b i č n í k o m*, vidíme, že dvanásťslabičnik, tento národný „alexandrín“, putuje tak lyrickými ako epickými partiami, či celými skladbami, nakoľko sa také pri prevládajúcom žánrovom synkretizme vyskytujú.

A predsa už zbežná prehliadka materiálu naznačuje, že jednotlivé veršové typy majú svoju špecifickú sémantickú platnosť, ktorá sa osobitným spôsobom využíva najmä v básňach s viacerými druhmi veršov. Ukazuje sa dokonca, že jednotlivé varianty obsahujú všeobecnejšiu sémantickú hodnotu, spoločnú v celej básnickej škole. Určiť systém týchto sémantických hodnôt pri veršových rôznotvaroch štúrovskej romantickej poézie si vyžiada ďalšie podrobné skúmanie; v tomto náčrte chceme uviesť iba niekoľko príkladov a hypotéz, pri ktorých už teraz možno rozšíriť zásobu veršových variantov štúrovskej poézie. Totiž i pri veršoch s rovnakým

počtom slabík máme pravidelne dva (príp. i viaceré) rôznotvary, vznikajúce rozdielnym umiestením polveršovej prestávky. Polveršová prestávka patrí podľa zistenia M. Bakoša ku konštantám sylabického verša viac ako osemslabičného. Dostiaľ sa však nevenovala zvláštna pozornosť menšiemu počtu veršov, ktorých typické tvary — a to už počnúc sedemslabičnikom — majú svojich dvojníkov s inak položenou prestávkou a zrejme odlišným sémantickým značením. K tomu sa v príslušnej časti vrátíme.

1. Všimnime si najprv niektoré vlastnosti časomerného hexametru. Ako je všeobecne známo, tento verš, nekombinovaný s inými, sa spájal s epickými druhmi. Zopnutie so žánrom už samo vymedzovalo jeho sémantickú, tak povediac, rozlohu; no v jej rámci vďaka značným možnostiam rytmickej premenlivosti hexametru a v súlade s príslušnými motívmi sa mohla premieňať, prevrstvovať tiež významová hodnota rytmu. Netreba zdôrazňovať, že v klasicizme táto stránka veršového rytmu bola normovaná, a teda aj merateľná. Najvýznamnejší predstaviteľ klasicizmu u nás, Ján Hollý, hovorí vo svojej *Prozódii*: „Jestli nějaké věci velikost, fercha, ňesnadnost, vážnost a dostojnost osobi, strápeňi a ustrnutí, trúchlivost a mdloba znamenat sa má, špondei sa majú potrebovat, k. p.

Sem tam nězmerné úvazkov záviní krúťi.  
I zrutné údov náramných člani a kosti.

Naproti má-li sa ríchlost, veselost, ochotnost a náhlé ducha hnutí vislovití, daktili sa kladú, k. p.

Rekñe, a skór toto než vipoví zhola búrku utiší atď.”

(*Dielo Jána Hollého*, zv. 1, str. 36)

Hodno si povšimnúť, že nositeľom významovej odlišnosti je prvok, pomerne samostatný v časomernom hexametri. Je ním počet slabík, ktorý podľa množstva spondejov či daktylov v prvých štyroch stopách sa pohybuje od trinástich do sedemnástich slabík. Teda z troch prozodických prvkov, ktoré postupne preberali vedúcu úlohu organizátora rytmu vo vývoji našej poézie od národného obrodzenia po Krasku a čiastočne i zaň — čiže z kvantity, počtu slabík a prízvuku — odtieňujúcim rytmickým činiteľom, a to práve činiteľom diferencujúcim významovú hodnotu verša, sa v časomiere stáva počet slabík. Túto úlohu neplní prízvuk, resp. s ním spätý medzislovný predel, i keď jeho funkcia (pochopiteľne, tiež podriadená kvantite) je pri diferencovaní rytmu ešte vyššia.

Aby sme sa vyhli nedorozumeniam: je nám jasné, že na významovej hodnote rytmu sa podieľajú viaceré prvky, možno povedať, všetci jeho nositelia, no sme presvedčení (a ukazuje nám to i rozbor Hollého poézie), že podiel jednotlivých zložiek, čo ako premenlivý, možno aspoň v hlavných obrysoch odlišiť a určiť. Napríklad pri eufonickej výstavbe verša v klasicizme sa vylučuje časté zoskupovanie rovnakých hlások, odmieta sa rým. Je to protikladná zvuková výstavba oproti symbolizmu, v ktorom práve radenie rovnakých a príbuzných hlások je výraznou tendenciou. Ale na niektorých miestach i v časomiere práve takéto opakovania a priamo vnútorné rýmy utvárajú povestné zvukomaľby, ktoré majú až takú sémantickú platnosť, že možno hovoriť o eufonickej ilustrácii príslušného motívu s ňou spätého.

Vráťme sa však k rozvrstveniu, k hierarchii spomínaných troch prozodických prvkov v rytme hexametra. Základom rytmu je metrum, ktoré sa realizuje sto-percentne, normovaným kladením krátkych a dlhých slabík (vrátane pozičných dĺžok). Prízvuk, alebo presnejšie, s ním spojený medzislovný predel, je nevyhnutným diferencujúcim činiteľom rytmu (teda nie už metra samého, ktoré je jeho základom). Medzislovné predely majú padať do vnútra stôp. To je silná tendencia a bez jej uplatnenia (čiže pri prevahe dieréz, pri krytí stôp so slovami) by sa hexameter u Hollého vôbec nepokladal za dobrý. No významovú odlišnosť nesie práve, ako vidno, rozdielny počet slabík. Inak povedané: rovnaké trvanie všetkých hexametrov, rozdelené medzi rozličný počet slabík, má odlišné sémantické hodnoty. Heterosylabičnosť hexametra umožňuje významovo odtieňovať rovnaké časové úseky, trvajúce dvadsaťštyri dôb.

Nemožno však do hexametrického radu vložiť iný typ verša, ktorým by sa vyznačil odlišný motív, a to ani vtedy, keby išlo o citát takého textu, preň sa bežne používa iný veršový útvar. Napríklad v Ovidiových *Premenách* musí náhrobný nápis, ktorý býva zložený v elegickom distichu, prejsť do dvoch hexametrov:

Hic me Caietam notae pietatis alumnus  
Ereptam Argolico, quo debuit igne, cremavit.

V Stiebitzovom preklade:

VYRVAV MNE ŘECKÉMU OHNI, MNE KAIĚTU, SPÁLIL MĚ KOSTI  
OHNĚM, JAK POVINEN BYL, MŮJ CHOVANEC ZBOŽNOSTÍ ZNÁMÝ.

Podobne u Hollého, napríklad v epose *Svatopluk*, či sa tento hrdina modlí, či vydáva rozkazy, či rozpráva o pôvode Slovanov — a tak ako jeho prejavy, i prehovory všetkých postáv spolu s rečou rozprávačov — môžu plynúť jedine v hexametri, ktorý však na odtienenie významu má k dispozícii premenlivý počet slabík.

Čo urobí štúrovský, romantický básnik, ktorého sylabický verš má najsilnejšiu konštantu práve v rovnakom počte slabík?

2. V lyricko-epickej skladbe môže vymeniť celý verš, nahradiť ho iným typom. Napríklad v Sládkovičej *Maríne*, keď rovnomená hrdinka začne spievať, nastúpi po strofách, kombinujúcich desaťslabičný verš s osemslabičným, strofy s číстым osemslabičníkom, používaným aj u iných štúrovcov pre rýdzo lyrické, piesňové vložky. Súvisí to nepochybne s celkovým zamieraním romantickej poézie na jedinečnosť, neopakovateľnosť, autentičnosť, ktorá sa prejavuje hojnými citátmi z ľudových piesní, buď málo, alebo takmer vôbec neobmieňaných. Pravda, to neznamená, že sa tam tie úryvky, podobne ako výchylky z jedného veršového typu do iného, dostávajú bez ladu a skladu, bez kompozičného zámeru. V Sládkovičovej *Maríne* spevné strofy zo začiatku skladby (14., 15., 16., 17. strofa) majú svoj protajšok v závere básne (v strofách 234., 235., 236.), kde spievajú zasa víly, ktorých kráľovnou sa stáva sama Marína. Možno povedať, že rovnaký veršový rozmer (osemslabičník) v oboch partiách, motívicky súvisiacich a kompozične zdôraznených, nadobúda osobitný význam: rytmicky už na začiatku skladby je predzvestované zbožnenie Maríny, jej premena na vílu.

Sotva bude náhodné rozdelenie dvanásťslabičníka a trinásťslabičníka medzi jednotlivé spevy v Bottovej *Smrti Jánošíkovej*. Dvanásťslabičníkom sú napísané prvé dva spevy, v ktorých je Jánošík ešte na slobode alebo o ňu bojuje. Jeho úvahy vo väzení sa prelievajú trinásťslabičníkom a s návratnými dvanásťslabičníkovými vložkami sa približujú aj spomienky na voľnosť („Voľnosti, voľnosti, mával som ta dosti“). I v tejto skladbe sú ešte osemslabičné verše so spevmi víl. Pozoruhodný je výskyt trinásťslabičníka v Chalupkovej poézii. V básni *Mor ho* sa viaže podobne s obsahom tragicky sa končiaceho boja hrdinských Slovanov s rímskym cárom.

Z dosiaľ uvedených príkladov by bolo možno vyvodzovať, že určité základné významy sa viažu na niektoré veršové typy, a to aj u rozličných autorov. No výraznejšie vystupuje význam veršových rôznotvarov v rámci jednotlivej skladby. Keď sme už pri Chalupkovi, za zmienku stojí, že trinásťslabičník sa uňho vyskytne ešte v kombinácii s jedenásťslabičným, a to v básni *Všeslav*, opisujúcej boj Poliakov s Rusmi, na ktorom sa Chalupka osobne zúčastnil ako prívrženec Poľska. Báseň však obsahuje nárek nad nesvornosťou Slovanov a hrdina, zastupujúci samého básnika, chce obetovať vlastný život na uzmierenie Boha, aby zastavil prelievanie bratskej krvi.

Stojí háj starý na poli širokom;  
Popodeň Visla tichým ide tokom.  
Jasné svoje vody si kalom zakalila:  
A zem v tom háji lômom je pokrytá,  
A žeň na poli do stebľa vybitá:  
Azda že to divoká búrka tam zúrila?

Divoká to tam búrka nebúrila,  
Ale nešťastná vojna sa točila:  
Aby tú Pán Boh z ľudskej vymazal pamäti.  
V poli nad Vislou, tam kde ten háj stojí,  
Tam sa na úmor bili dvaja svoji:  
Rus a Lach, rodní bratia, jednej matky deti.

(*Básnické dielo*, str. 90)

Tretie a šieste verše, späť rýmom, sú v každej strofe trinásťslabičné, ostatné majú po jedenásť slabík. Výskyt trinásťslabičného verša, s prestávkou po siedmej slabike, typického verša poľskej poézie, sotva bude bez vzťahu k téme básne, zobrazujúcej boj Poliakov s Rusmi.

3. Spomenuli sme už, že veršovými typmi v štúrovskej poézii nerozumieme iba verše o rovnakom počte slabík; takmer pri každom *x*-slabičníku máme dva, prípadne i viaceré *varianty*, vznikajúce rozdielnym umiernením polveršovej prestávky. Tak oproti uvádzaným trinásťslabičníkom Bottovým a Chalupkovým s prestávkou po siedmej slabike nájdeme u Janka Kráľa v básni *Moja pieseň* trinásťslabičník s prestávkou po ôsmej slabike („Pod jabloňkou pávy pásala, tvrdo zaspala“). Rozdielnej sémantickej hodnoty tohto variantu sa už dotkla literárna veda; M. Pišút charakterizoval obsah básne dokonca ako potenciálne žartovný, čo pravda nevyučuje, že rozporný básnik Janko Kráľ na „lahkom“ rytmickom podklade vyjadroval vnútornú tragiku. Mohli by sme použiť na rozpor medzi sémantikou metra a obsahom básne máchovskú sebacharakteristiku: „na tvári lehký smích, hluboký v srdci žal“.

Na odlišnú platnosť variantov rovnakoslabičného verša poukazujú i vedľajšie fakty, prejavujúce sa buď v rytmických tendenciách, alebo v kompozičnom viazaní veršov vo vyššie celky. Napríklad symetrický desaťslabičník s prestávkou po piatej slabike sa nevyskytuje samostatne, ale najčastejšie sa viaže s osemslabičníkom (stačí uviesť rozsiahle skladby Sládkovičovej *Marinu* a *Detvana*, predspev k *Bottovej Smrti Jánošíkovej*). Zatiaľ desaťslabičník s prestávkou po štvrtej slabike sa vyskytuje samostatne, no záväzne bez rýmu: ide o desaterac prebraný z juhoslovskej ľudovej poézie (Bottova *Duma nad Dunajom*: „Po Dunaji pláva húska biela, húska biela s červenýma ústí“). Osemslabičník viazaný s desaťslabičníkom má labilnejšiu metrickú osnovu, nemožno pri ňom hovoriť ani o záväznej polveršovej prestávke. Predovšetkým o tento typ sa opiera Bakošovo zistenie, že konštantná polveršová prestávka sa vyskytuje v štúrovských veršoch od osemslabičníka vyššie, teda nie v ňom, nie aj v osemslabičníku. Pravda, samostatne sa vyskytujúce oktosylaby trochu toto konštatovanie opravujú, je v nich nepomerne častejšia prestávka po štvrtej slabike, výnimky nejdú nad desať percent (napr. v Chalupkovej básni *Turčín Poničan*: „Jajže, Bože, strach veľiký, padli Turci na Poniky, padli, padli o polnoci, jajže, Bože, niet pomoci“), ba je tu výrazná tendencia k stopovému, trochejskému členeniu.

U Chalupku sa stretávame aj s variantom jedenástslabičníka, ktorého prvý tvar spolu s dvanástslabičníkom i trinástslabičníkom, ako najčastejšími veršami štúrovej poézie, je charakterizovaný rovnakým uzáverom: druhý polverš je vždy š e s ť s l a b i č n ý (5 plus 6; 6 plus 6; 7 plus 6). Šesťslabičník je základnou jednotkou mnohých štúrovských veršov; niet divu, že najčastejším je jeho dvojnásobok, čiže dvanástslabičník, združené rýmovaný, neraz rozpisovaný naspäť do štvorverší so šesťslabičníkmi. Pri ňom jedenástslabičník i trinástslabičník s nepárnoslabičnými začiatkami (prestávkou po piatej a siedmej slabike) obsahujú akýsi rudiment vzostupného verša (proti výslovne zostupnej tendencii v dvanástslabičníku. To hovorí o podklade ich odlišnej sémantickej platnosti.

Podobne ako pri trinástslabičníku v Kráľovej *Mojej piesni*, ktorý má prestávku po ôsmej slabike a zrejmu trochejskú tendenciu — i jedenástslabičník s prestávkou po šiestej slabike u Chalupku obsahuje tento dynamickejší prvok. Treba podotknúť, že sa nezjavuje samostatne, ale v strofickej väzbe s inými typmi. Chalupka totiž — a tým sa odlišuje od ostatných štúrovcov-romantikov — nepoužije v rámci jednej básne rozdielne veršové typy, ak nie sú vyvážené strofickou stavbou. Touto črtou sa tiež primkyna ku klasicizmu, prvky ktorého už literárna veda konštatovala uňho niekoľko ráz.

V básni *Juhoslovanom* tri rovnaké strofy sa rozpadajú na dve výrazne rozdielne polovice, zložené síce z viacerých rôznotvarov, no spojených v prvej polovici strofy (v prvých ôsmich veršoch) párnoslabičnosťou (8, 6, 8, 6, 6, 6, 6, 6) a v druhej polovici zasa nepárnoslabičnosťou (3, 3, 7, 3, 3, 7, 11, 11):

Hoj, zavisli čierne mraky  
Nad bielym Balkánom:  
Zle je, zle je, nedobre je  
Balkánským Slovanom.  
Tam ten Turčín kliaty  
Šliape na kríž svätý;  
Tam brať naša drahá  
Hynie rukou vraha:  
Už je čas;  
Trúby hlas

Volá v boj za slobodu:  
Bože daj,  
Bože daj  
Šťastia vášmu národu!  
Srb i Bulhar verne brat pri bratu stoj:  
A sláva ovenčí víťazný váš boj.

(*Básnické dielo*, str. 119)

Popisné motívy prvej polovice strofy sa uzatvárajú šesťslabičnými a všetky verše sú, ako sme povedali, párnoslabičné. Výzvové partie v druhej polovici vystriedajú nepárnoslabičníky. Pri záverečných jedenásťslabičníkoch je dôležité to, že prestávku majú po šiestej slabike, čiže v y z n e n i e, druhý polverš je zasa nepárnoslabičný: je to päťslabičník. Práve do týchto uzáverov vkladá básnik imperatívy na rozdiel od prvej časti s oznamovacími vetami.

Pripomeňme ešte, že tieto imperatívy nesú so sebou jediné m u ž s k é r ý m y, nakoľko možno o nich v slovenskom sylabickom verši hovoriť. Protiklad ženského a mužského rýmu sa totiž viaže na jeho rytmickú zložku a opodstatnene sa môže takto rým označovať len tam, kde je buď naviazaný na pravidelnú metrickú osnovu, to jest v sylabotónickom verši, alebo vo verši sylabickom, prípadne aj metricky uvoľnenom, ak v ňom metrická presnosť rýmovky tvorí jednu z veršových konštánt; napríklad, v talianskom sylabickom verši, kde zhoda prízvukov na druhej slabike od konca verša v oboch či viacerých rýmových členoch je popri rovnakom počte slabík vo verši najvýznamnejšou konštantou; prípadne v uvoľnenom verši ako vo Wolkerovom *Svatom Kopečku*, kde okrem daktylskej tendencie rozloženie prízvukov vo vnútri verša nie je prísne normované, no súčasťou rytmického impulzu sa stáva pravidelný rým i z metrickej stránky, teda proti trojslabičnému slovu nemôže stáť v rýmovej polohe slovo dvojslabičné, ako je to možné práve v sylabickom verši slovenskom.

V Chalupkovej básni sa neobjavujú výrazné jednoslabičné mužské rýmy (*čas-hlas, boj-stoj*), hádam, iba vďaka imperatívom a výzvam; ale spolu s nimi prameňnia hlbšie v type verša, pretože s jednoslabičnou rýmovkou sa inde u Chalupku nestretávame, iba zas v sedemslabičnom verši básne *Valibuk* („a varuj sa mojich rúk, ja som víťaz Valibuk!“). Zvýšený výskyt mužských rýmov dosvedčujú nepárnoslabičné krátke verše (sedemslabičné a nižšie) aj v básňach iných štúrovcov. Týmto odbočením sme chceli poukázať na to, že rozdielne typy veršov súvisia aj s ďalšími zložkami skladby, napríklad s rýmom, a spolu s ním modifikujú konečný význam obrazov, motívov a celej básnickej výpovede.

Záverom sa ešte raz vráťme k protikladu časomerného a sylabického verša. Konštatovali sme, že časomerný hexameter, ako verš epiky, mal pre rytmicko-významovú diferenciaciu k dispozícii svoju heterosylabičnosť. Práve opačný prvok je základom rytmu sylabického verša: rovnaký počet slabík. Ak sa má teda rytmicko-sémantická diferenciacia uberať v sylabickom verši cez slabičný rozsah — musí sa, ako sme povedali, vymeniť celý veršový typ, resp. typy viaceré v rámci jednej skladby.

S rovnakým počtom slabík v sylabickom verši súvisí aj záväzné členenie na polverše; prestávka sa dodržiava stopercentne na rovnakom mieste. Zatiaľ hexameter má polveršové prestávky na rozličných miestach (kata triton trochaion, hepthemimeres), a keď aj prevažuje prestávka po prvej dlhej slabike v tretej stope (penthemimeres), nekryje sa tak často s vetným členením ako v sylabickom verši. To

platí aj o rozdielnom vzťahu k veršovým presahom, vlastne ešte vo vyššej miere. Spomínané prvky, pohyblivosť polveršovej prestávky (založenej na medzislovnom predele), voľný vzťah k vetnej stavbe prispievajú k rytmickej a sémantickej diferenciacii v časomernej epickej básni. Sylabický verš pre rytmickú diferenciaciu má v týchto bodoch cestu uzavretú. Z toho by vyplývalo, že okrem premenlivosti veršových typov súvisiacej so splývaním lyriky a epiky v romantickej poézii, vnútorná diferenciacia v rámci verša bude musieť využívať kvantitu (ako autonómny prvok na rozdiel od časomiery, v ktorej tvorila základ metra a teda aj rytmu) a popri kvantite bude zdôrazňovať eufonickú výstavbu verša, čo potvrdili už doterajšie výskumy (M. Bakoš vo Vývine slovenského verša). Pokiaľ ide o kvantitu, bádateľ by narazil na takmer nedotknutú pôdu, rovnako, ako pri skúmaní súvislosti veršových typov s prevažujúcimi lyrickými či epickými látkami. Tu sme sa snažili načrtnúť len rámec a niektoré možné prístupy k problematike na pozadí časomiery, jednak preto, že v nej sú otázky sémantiky verša prepracovanejšie, a najmä preto, že v priamej opozícii k nej vznikala romantická poézia štúrovcov, pestujúca sylabický verš.

## ТИПЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ И ИХ ЖАНРОВОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В СЛОВАЦКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

В статье говорится о противоположности количественного и силлабического стиха. Автор констатирует, что гекзаметр, будучи стихом эпики, для ритмическо-семантической дифференциации пригоден своей гетеро-силлабичностью. Базисом силлабического стиха является совершенно противоположный элемент, т. е. равное число слогов. В таком случае, если ритмическо-семантическая дифференциация идёт в силлабическом стихе через слоговый объём стиха, то как указано в статье, в результате этого должен перемениться целый тип стиха, вероятно, и несколько типов в рамках одного и того же произведения.

В силлабическом стихе с равным числом слогов связано и обязательное членение на полустихия, пауза обязательно падает на одно и то же самое место. В свою очередь в гекзаметре паузы приходятся на различные места (кататритонтрохайон, пептемимерес), а если и преобладает пауза после первого длинного слога в третьей стопе (пентемимерес), то и так не соответствует часто с членением предложения, как в силлабическом стихе. Это также относится и к различному отношению в вопросе переноса в стихе, по существу, ещё в большей мере. Упомянутые элементы, переменность паузы полустихия, базирующейся на словоразделе, свободное отношение к строю предложения — всё это способствует ритмической и семантической дифференциации количественного гекзаметра. Как раз в этих пунктах путь к ритмической дифференциации для силлабического стиха закрыт. Из этого следовало бы, что кроме переменности типов стиха, связанной со слиянием лирики и эпики в романтической поэзии, внутренняя дифференциация в рамках стиха должна использовать количество (как автономный элемент в отличие от метрической поэзии, где оно являлось базисом метра, значит и ритма). И при количестве будет выделяться эвфоническая сторона стиха, что уже подтвердили предыдущие исследования в „Развитии стиха“ М. Бакоша. Что касается количества, то исследователь наткнулся бы на целинную землю подобно тому, как при исследовании зависимостей типов стиха с преобладающими лирическими и эпическими видами.

Тут мы старались лишь очертить контуры и предварительные возможные пути подхода к проблематике на фоне метрического стихосложения прежде всего потому, что вопросы семантики стиха в ней разработаны гораздо больше, а в особенности потому, что романтическая поэзия штуровцев, культивирующих силлабический стих, возникла в качестве прямой оппозиции к поэзии метрической.