

Hrabák, Josef

## Některé otázky strofiky

In: Hrabák, Josef. *Z problémů českého verše*. vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964, pp. 86-119

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119587>

Access Date: 18. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## NĚKTERÉ OTÁZKY STROFIKY

## 1. Úvod

V předcházejících kapitolách jsem upozornil na nutnost spínat teorii verše s literární historií a na účelnost zkoumat vztah verše k jednotlivým literárním žánrům. Vedlo mě k tomu přesvědčení, že verš musí být zkoumán jako nositel určitého významu. Dnes se stále jasněji ukazuje, že pro užití veršové formy i pro tvar verše není irrelevantní obsah sdělení, a proto se nejnovější práce o verši soustřeďují na otázky verše jako zvláštního jazykového stylu. Ukazuje se, že verš využívá možností subjektivního členění jazykového projevu, a tím může akcentovat subjektivní autorův vztah k látce, takže je to jazykový útvar se zvláštní sdělovací schopností. Teorie verše se tak propracovává ke zkoumání verše pod úhlem jeho významové hodnoty.<sup>1)</sup>

Nezbytnou podmínkou k tomu, abychom se mohli dobrat významové hodnoty verše, je nezkoumat verš atomisticky a „o sobě“. Jestliže starší metrika izolovala verš od celku jazyka a tzv. Ohrenphilologie viděla ve verši pouhou „řadu zvuků“, kterou zkoumala bez zřetěle k jejich významové hodnotě, první kroky moderní metriky byly učiněny tehdy, když se od Ohrenphilologie pokročilo k metrice fonologické. Ta dosadila na místo experimentálně zjištěných zvukových kvalit kvality významotvorné, totiž fonologické prvky. Ale to nesmí zůstat posledním slovem. Zkoumání se musí soustředit na otázky vztahu verše k celému sdělovanému obsahu.

To se nutně projeví nejen v novém začlenění teorie verše do celku literární vědy (jak jsem uvedl již v první kapitole), ale i v metodě zkoumání verše samotného. Správná cesta k odhalení významové hodnoty verše je studium verše z hlediska jazykového členění. Přitom bude nezbytné, aby si teorie všimla strofiky, která je v naší dosavadní vědecké práci opravdovou popelkou.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Maria Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962, str. 25 n. K tomu srov. mou recenzi *Z nových prací o slovanském verši*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, D 10, 1963, str. 121–126, a knihu *Umíte číst poezii?*, Brno 1963.

<sup>2)</sup> Ze starších badatelů o české literatuře se zabývali strofikou nejvíce Julius Feifalik v pracích *Altöechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts* (Sitzungsberichte der phil.-hist. C. d. Akad. d. Wissensch. in Wien 39, 1862, str. 627–745; o strofice na str. 648–663) a *Die dreiteilige lyrische Strophe im Altböhmischen. Unter-*

Strofika představuje stupeň členění nadřaděný členění na verše: jestliže při členění jazykového projevu na verše jde o stylizaci větných úseků nebo vět, při strofice jde o členění na vyšší významové celky, Strofa je vlastně obdobou odstavce v próze a členění strofické je tedy stylizací členění kompozičního. Tím se dostává studium strofiky do sousedství studia kompozice a klíčovým problémem stává se otázka vztahu mezi celky kompozičními a celky strofickými. Z tohoto hlediska nebyla vlastně dosud strofika studována.

Strofika má ovšem i specifické problémy morfologické povahy. Ty sice nebyly v starší vědě zanedbávány, popisu strofických útvarů i jejich vývoji byla věnována značná pozornost, ale tvar strof se zkoumal převážně mechanicky. Počítal se počet veršů ve strofě, počet slabik nebo stop ve verších, určovalo se rozložení rýmů, ale nebyla už důrazně kladena např. otázka metrické struktury jednotlivých veršů sloky z hlediska jejich vzájemného vztahu (jde např. o to, že v strofě složené z několika veršů téhož rozměru nemívají všechny tyto verše stejnou rytmickou tvářnost).

Tím méně byla věnována pozornost strofice z hlediska významového. Snad se zdálo, že bychom se při takovém zkoumání museli zříci vědeckého zobecnění.

---

*suchungen über altböhmisches Vers- und Reimkunst. Zweite Abhandlung* (tamt., str. 281 až 342). Strofikou lidové písně se zabýval Karel Havlíček, který důkladně probral a zkatologizoval strofy Erbenovy sbírky lidových písní. Jeho práce o lidové písni vydal r. 1939 Bohuslav Indra pod titulem *Havlíčkovy práce o verši české lidové písně*.

Od osmdesátých let až po dnešek se filologie a literární historie soustřeďovala v syntetických a zobecňujících pracích na otázky prozodické, kdežto strofiky se dotýkala jen okrajově; to platí stejně pro Krále jako pro Mukařovského a Horálka. Není to ostatně jen pouze český, z posledních obecně zaměřených slovanských prací nezabývá se soustavně strofikou ani Džuska (v citované práci), ani Miroslav Janáček (*Bálgarsko stichosoznanije*, Sofija 1960). Také v posmrtně vydaných přednáškách Borise V. Tomáševského *Stilistika i stichosloženije. Kurs lekcij* (Leningrad 1959) je věnována strofice pozornost jen okrajově a z hlediska popisného. Nelze v tom však vidět jen přezíravý postoj, spíše jde o to, že se novější versologické práce soustřeďují na základní prozodické otázky, ve kterých namnoze není dosud v žádoucí míře jasno a jejichž zkoumání je proto nezbytným předpokladem další práce.

Jestliže není strofika dosti studována v syntetických a obecně zaměřených pracích, při zkoumání konkrétního materiálu jí byla věnována pozornost dostačující a namnoze se přitom upozornilo i na základní obecné problémy. Tak např. Kazimierz Budzyk v knize *Przełom renesansowy w Polsce drugiej połowy XV i pierwszej połowy XVI wieku* (Warszawa 1953) zkoumá mj. strofiku Biernata z Lublina a podrobným rozbořem ukazuje, v čem znamenala zlom od středověkého pojetí sloky k pojetí renesančnímu (str. 88–122) a B. Tomáševskij v rozsáhlé studii o strofice Puškinově (v souboru *Stich i jazyk*, Moskva–Leningrad 1959, str. 202–324) podává důležitý rozbor strofiky Evžena Oněgina. Oba autoři si všímají kompozice strofy ve vztahu k celku.

Ze západních autorů věnoval soustředěnou pozornost strofice R. Fromilhague ve spise *Matherbé. Technique et création poétique*, Paris 1954; celá její druhá část je věnována strofice. Srov. též příslušné partie spisu Rogera Dragonettiho *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brugge 1960.

Ale to by byl omyl. Míra abstrakce je dána tím, jak obecnou platnost má mít náš soud. Vědeckou abstrakci lze tedy provádět i při zkoumání strofiky je d i n é skladby; můžeme např. zjišťovat, jaký je vztah strofického členění k obsahovému členění určité básně. Lze se např. ptát, zda je mezi obsahem jednotlivých strof gradace nebo podobně. Jde tedy o zjištění vztahu kompozice básně k jejímu členění strofickému. Je to vlastně obdobná problematika jako zkoumání vztahu veršových celků k celkům syntaktickým. Při studiu strofiky jde o to, zda strofa podává nebo nepodává celé, uzavřené sdělení a zda je nějaký obecnější řád ve zjištěném vztahu strofického členění k tematickým celkům. Tato otázka má i svůj formální aspekt: jestliže není sdělení uzavřené, projevuje se to vždycky nějakým způsobem po formální stránce, např. jako přesah. Bez významu není ani otázka významové výstavby jednotlivé sloky u jednotlivých autorů; jistou pomůckou zde mohou být studie o odstavci v próze.<sup>3)</sup>

Obecnější otázka je vztah strofického členění ke kompoziční výstavbě určitého žánru. Tím už přechází problematika metrická do problematiky kompozice, ale ani této otázky by se neměla teorie verše vzdávat, protože i kompoziční aspekt se projevuje ve formě strofy, např. obsahová gradace strof se může projevit v rostoucím počtu přesahů, ve vybočování z metra atp.

Požadavkům dnešního bádání tedy již nemůže vystačit starší popisná metoda, která se omezovala na třídění a katalogizaci různých strofických forem.<sup>4)</sup> Katalogizace je věci jen pomocného významu, základním problémem je vztah strofického členění k významové výstavbě skladby. Problematika přitom musí být zkoumána historicky. Dosavadní bádání sice nepodceňovalo historická hlediska, bylo však příliš soustředěno na popis, a proto vykládalo i vznik strofických útvarů, jejich migraci a vývoj odtrženě od obsahu. Tak nebylo možno dostat se dále než zase k soupisu forem; katalogizace však zůstává katalogizací, ať už je uspořádání seznamu vývojové, nebo pouze morfologické bez zřetele k vývoji. Z hlediska potřeb vědeckého studia tvoří katalogizace jen první stupeň, přípravou práci, jejíž hlavní význam je ve shrnutí materiálu.

---

<sup>3)</sup> K teorii odstavce srov. Vilém Mathesius, *Řeč a sloh* (ve sborníku *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1942, str. 13–102), str. 97–102 („Umění psát odstavce“), a J. V. Bečka, *Úvod do české stylistiky*, Praha 1948, str. 301–307. Z cizích prací např. A. H. Espenshade—Th. J. Gates—R. O. Mallery, *The Essentials of English Composition*, Boston 1947, str. 71–109 (z hlediska praktické stylistiky). O odstavci v beletrii srov. Oldřich Králík, *Funkce odstavce v Nerudových povídkách*, Slovo a slovesnost 9, 1943, str. 181–187.

<sup>4)</sup> Typickým příkladem je rozsáhlá práce Ph. Martinona *Les strophes*, Paris 1912. K tomu srov. též V. A. Nikonov, *Strofiká* (ve sborníku *Izučeniye stichosloženija v škole*, Moskva 1960, str. 96–149), str. 97.

## 2. Členění na strofy z hlediska významového

Při studiu tohoto problému je třeba vycházet z významové uzavřenosti sloky. Ta skutečnost, že je strofa uzavřeným významovým celkem, dává totiž strofické básni zvláštní významové možnosti.

O důležitosti strofického členění pro významovou výstavbu celku se můžeme přesvědčit malým experimentem. Vezměme skladbu složenou ve strofách a pře-píšme ji in continuo; jestliže srovnáme toto umělé znění se zněním 'původním, členěným na strofy, zřetelně uvidíme, zda a čím se stroficky rozčleněné znění bude významově lišit od znění původního. Přečtěme si například tyto verše K. Biebla:<sup>5)</sup>

Pane továrníku, vy máte paralysu  
a ženu záhadnou jak Monnu Lisu.-  
Hřbitovní narcisky dřímou vám v pleti,  
chtěl byste zdravé a silné děti.  
Krásný a divný sen jsem v noci měl,  
do cizí zahrady jsem vnik,  
k růžovým keřům dlouze se nakláněl,  
když náhle vstoupil zahradník.  
Ze sna jsem procit: střelil mne do prsou,  
k zemi jsem naleh prudce,  
ale ty růže, ty tu jsou,  
dosud mi voní v ruce.

Podle rozložení rýmů se skladba člení na dvě dvojverší a dvě čtyřverší, která po stránce obsahové na sebe plynule navazují, a také z hlediska syntaktického se báseň skládá ze dvou celků dvojveršových a dvou celků po čtyřech verších. Autor však skladbu rozdělil do dvojveršových slok. Všimněme si, jaký je v naší básni vztah mezi členěním na strofy a mezi členěním na věty a které nové kvality se objevují při strofickém členění ve srovnání se zněním otuštěným in continuo:

Pane továrníku, vy máte paralysu  
a ženu záhadnou jak Monnu Lisu.

Hřbitovní narcisky dřímou vám v pleti,  
chtěl byste zdravé a silné děti.

Krásný a divný sen jsem v noci měl,  
do cizí zahrady jsem vnik,

<sup>5)</sup> *Věrný hlas*, 1924; Dílo I, Praha 1951, str. 29.

k růžovým keřům dlouze se nakláněl,  
když náhle vstoupil zahradník.

Ze sna jsem procit: střelil mne do prsou,  
k zemi jsem naleh prudce,

ale ty růže, ty tu jsou,  
dosud mi voní v ruce.

Zvláštní důraz je třeba položit na to, že báseň je psána strofou dvojveršovou, přičemž členění na strofy neodpovídá ani členění syntaktickému, ani členění naznačenému rozložením rýmů, ani členění kompozičnímu. Podle syntaktického vymezení veršů bychom spíš čekali tři sloky po čtyřech verších. Při takovém členění by tvořily poslední dvě sloky i celky eufonické (které jsou v čtyřech posledních dvojveršových slokách rozrušeny rozložením rýmů), i celky obsahové. Skladba by dostala trojčlennou stavbu: první část — uvedení do situace, druhá část — sen, třetí část — procitnutí. Tomu se však básník bránil. Dělení na tři sloky by vypadalo schematicky a školsky, a proto Biebl využil rozporu mezi členěním na celky metrické, syntaktické a kompoziční.

Důležité je v naší básni zejména syntaktické a rýmové vymezení slok. Sloky se sdruženým rýmem (*aa*) jsou syntakticky vymezeny, ale kde rým spojuje vždy dvě a dvě sloky (*ab ab*), tam jsou syntakticky vymezeny dvojice slok. Tím se podtrhuje rozpor mezi členěním na celky významové a básníkem vytvořené celky metrické.

Jak však Biebl pojal a konstruoval sloku ve vztahu k obsahu básně? Především zdůraznil významové osamostatňování dvojverší. V jeho členění jsou všechna dvojverší stejně důležitá, obsah jednotlivých slok se navzájem nehierarchizuje vytyčováním vztahů, nýbrž sloky na sebe volně a plynule navazují po obsahové stránce jako pásmo představ ve snu. Sloka se tak vlastně dostává do podobné roviny jako ve stichické básni verš.

Členění na sloky, které na sebe z hlediska obsahového plynule navazují, má svou paralelu v syntaktické výstavbě básně, založené na důsledné parataxi. Tím vším dosahuje Biebl pocit objektivnosti, svou báseň (i když je psána v první osobě) vlastně odsubjektivizoval. Jeho subjekt nehodnotí sdělovanou událost, stojí vlastně stranou jako divák. Tomu dobře odpovídá motivace snem, v němž je vlastně subjekt zároveň divákem. Vzniká tak protiklad subjektivního zážitku a jeho objektivního podání. Před duševním zrakem čtenáře defiluje řada obrazů, k nimž básník nezaujímá výslovně postoj, a tak obrazy nabývají jakési přímo osudové monumentality; zdá se, že je spojuje osudová nutnost stojící mimo autorovu vůli.

Citovaná báseň je také příkladem na to, jaké významové možnosti poskytuje

autorovi různý vztah syntaktického členění k členění strofickému. Při důsledném užívání souřadných vět bylo by docela dobře možno dát na konec předposlední strofy tečku. Nepřibyla by tím ani neubyla žádná představa, ale přesto by nastala důležitá obsahová změna: ztratil by se zvláštní sémantický pocit spočívající v tom, že se motivy dvou posledních slok spájejí sice v jednu celistvost syntaktickým členěním, ale členěním na sloky jsou z nich utvořeny celistvosti dvě. Básník tedy syntakticky spojuje to, co rytmicky rozpojuje — staví proti sobě členění metrické a obsahové, a tím pochopitelně zdůrazňuje hlavní myšlenku. Kromě toho vytváří zvláštní intonační obrys: obě první sloky končí kadencí, pak se však střídá antikadence s kadencí (3. sloka — kadence, 4. sloka antikadence atd.). Sloky tedy nejsou stavěny po intonační stránce stejně. Tím se také zdůrazňuje jiné rýmové vyznění 2.—4. sloky proti oběma slokám úvodním a odlišují se představy, řaděné paratakticky.

Základní předpoklad k tomu, aby bylo strofické členění pocíťováno a mohlo se plně uplatnit, je významová uzavřenost sloky. Ta se zpravidla vyznačuje i formálními prostředky, zejména různými způsoby zvukového opakování. Nejcitlivější je z toho hlediska konec strofy. Zvukové opakování se uskutečňuje zpravidla v podobě rýmu (nebo asonance) na konci metrických celků (veršů, poloveršů, strof). Opakují se i celá slova nebo skupiny slov, obyčejně na počátku strof (anafora) nebo na konci strof (epifora, refrén); zde přechází opakování z plánu zvukového do plánu kompozičního.

Sloka jako pravidelně se opakující uzavřená významová jednotka implikuje určitou kompoziční pravidelnost. Tato pravidelnost proniká ze strofiky i do básni v próze; v tom případě jde o zpětný vliv na kompozici prózy. I zde se objevují různé druhy opakování, zejména anaforického a epiforického. Příklady byly uvedeny už výše v kapitole o přechodných formách mezi veršem a prózou.<sup>6)</sup>

Kompoziční pravidelnost není pouze záležitostí strofiky, známe ji i z některých žánrů prozaických, např. z pohádek (častá záliba v trojčlennosti: tři přání, tři hádanky, tři úkoly atd.).

Na pozadí významové uzavřenosti strofy vytvářejí básníci různé významové efekty tím, že tuto uzavřenost rozmanitě porušují. Jsou zde dvě hlavní možnosti: buď se rozděluje jeden významový (nebo i kompoziční) celek do dvou nebo i více strof — jak jsme viděli ve výše citované básni Bieblově — přičemž může vést hranice mezi kompozičními celky i uprostřed sloky, nebo se významový celek koncentruje a narůstá do několika slok. Někdy se na místo očekávaných strof vytvářejí větší celky, takže strofy přecházejí v odstavce. V tomto případě se uplatňuje moment zklamaného očekávání: v prvních verších se zdá, že báseň bude strofická, ale pak se vytvářejí větší celky nestrofické povahy. Je to projev

<sup>6)</sup> Str. 44.

snahy porušit pocit kompoziční jednotvárnosti. Tuto snahu pozorujeme např. v básni M. Holuba Elegán:<sup>7)</sup>

Vyžehlené šaty na ramínku  
pošle se uklonit.

Skleněné oko  
pošle mrknout.

Dlouhotrvající desku  
pošle konversovat.

Protězu  
pošle přitisknout se k nožce.

Umělý chrup  
pošle políbit ruku.

Zbrusu nový stín  
pošle doprovodit.

Protože sám je dřevěný,  
s větví k nebi,  
se sukem za ušima,  
s kořenem do hlavy.

Holub se v této básni snaží, aby nebyl naplněn metrický impuls, který vzniká při čtení prvního dvojverší a prvních dvou veršů druhého odstavce. Zároveň vzbuzuje pocit zrychlování sledu představ, protože každý další odstavec je o jednu představu bohatší. Vzniká tím v prvních třech odstavcích postupné narůstání jejich sémantické naplněnosti podle vzorce (číslice znamenají počet významových celků) 1 + 2 + 3.

Pro svou uzavřenost se strofa uplatňuje nejvíc v lyrice. V delších skladbách dostává strofika často zvláštní významovou hodnotu pro své spojení s písní. Často se jí odlišuje přímá řeč od řeči autorské, srov. např. pátou část básně Sv. Čecha Snové, kde je přímá řeč přímo stylizována jako „zpěv“ Cituji začátek:<sup>8)</sup>

Zalétl jsem těsné do prostory  
věže pochmurné. Tam nad čelem  
spoutaného muže strastí sbory  
perutě jsem uspal ševelem.

<sup>7)</sup> *Jdi a otevři dveře*, Praha 1961, str. 25.

<sup>8)</sup> *Lešetínský kovář a menší básně*, Praha 1918 (Sebraných spisů sv. II), str. 141.



Vzlétal k nebi — letadla mu spjali,  
o svobodu volal — žalář dali,  
kámen odvaloval s vlastní rovu — . . .  
za to pohřben do tmy, do okovů.  
Teď mu světem na okénka lemu  
proužek nebe, vrabčí rodina;  
návštěvou já sám přicházím k němu  
a v mých patách krásná vidina.

Zdálo se mu: Bleskem rozraženy  
dokola se řítí věže stěny,  
a on z rumu, puklých okovů  
vznáší téměř k nebes pokrovu.  
A hle! nad ním v pobouřeném vzduchu  
jako chmury, bledě, kolísavě  
uhánějí legiony duchů  
v nepřehledném tísníce se davě.  
Na oblačných štítech, vozech, koních  
obrovské se mužů kreslí tvary;  
žen pak ladná těla vzhůru po nich  
pnou se přítulné jak bílé páry.  
Zbraně dávné: kyje, šípů vaky,  
meče, kopí, rozhoupané praky  
nadhlaví jich plní blyskotem  
a zpěv šumí větru hukotem:

#### P r v n í d a v:

Z hloubi pravěkú to hlučí temně:  
Svoboda!  
A zpět hřímá tisícere plémě:  
Svoboda!

#### L e o n i d ů v s b o r:

Jak zákon velel nám, své životy  
jsme položili za hráz cizoty,  
meč perský sklál nás do mohyly,  
však věčně žijou — Thermopyly!  
(atd.)

Otiskl jsem citát snad delší, než bývá zvykem pro ilustraci. Mně však nešlo jen o protiklad partie strofické a nestrofické, ale i o povahu nestrofické části. Je totiž nápadné, že i nestrofická část je stavěna ze čtyřveršových celků, ale ty nejsou rozčleněny do strof. To ještě podtrhuje významovou hodnotu strofy, protože celý citovaný úryvek je rozčleněn z hlediska veršové výstavby podle téhož principu, tj. na celky po čtyřech verších, ale přitom je rytmicky diferencováno, neboť básník rozepsal jednu část do strof, a druhou ne. (Všimneme si toho ještě dále v poněkud jiné souvislosti.)

Strofika byla původně vázána na zpěvní lyriku. V písni byl tvar sloky dán melodií, jakmile se však zpěvní lyrika změnila v lyriku recitační („mluvní“), strofika se osamostatnila, a tím dostávala nové estetické možnosti. Zejména se budovalo na tom, že je strofa intonačně uzavřený celek. Tak jako se v strofické písni opakovala táž melodie, při recitaci strofické básně se opakovalo totéž intonační schéma. Zdá se, že právě zde byly objeveny „hudební“ možnosti jazyka a začalo se jich využívat k estetickým cílům.

To dosvědčuje třeba nejstarší česká lyrika. Bohatá hlásková instrumentace odlišovala verš Kunhutiny modlitby (konec 13. století) a prvního Sporu duše s tělem (dvacátá léta 14. století) od verše soudobé epiky, a přitom byla tato instrumentace podtrhována právě strofickou formou. Ve Sporu duše s tělem má třetí verš čtyřveršové sloky vnitřní rým a právě do tohoto verše se koncentruje zvuková plnost, právě v něm se nejvíce využívá eufonických možností jazyka, srov. např. tyto sloky:<sup>9)</sup>

„Benedicite! Rač požehñati  
ten, jenž ráčil duši dáti,  
čistú v tělo  
vlil dospělo,  
dokonav všech údov dielo.

Vlil v tě čiest ducha svatého,  
podobnost obraza svého.  
Tě daroyal  
i obroval,  
rozomenstvím korunoval.

Dalť jest rozomenstvie každému  
činu zlému i dobrému.

---

<sup>9)</sup> Kunhutina modlitba a ukázky ze Sporu jsou otištěny ve *Výboru z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957, str. 212–228. — Ukázku cituji z *Výboru*, str. 218.

Viz, co čině,  
a v tvéj vině  
dušičky neuvinně.

V citovaném úryvku zvukově vyznačené třetí verše střof obsahují i nejdůležitější představy skladby (jejímž námětem je problém odpovědnosti za hříchy, které napáchalo tělo): čistota duše při narození, duše jako boží dar, vina člověka. Podobně je tomu i v dalších slokách.

Z uvedených příkladů je dobře vidět, že se eufonické prvky nehromadily náhodně, nýbrž v souvislosti se strofickou výstavbou a že podtrhovaly určité představy. Stala se jakýmsi známkou lyriky vůbec, a proto pronikaly při lyrizaci epiky i do epických skladeb, jak ukazuje např. Život svatě Kateřiny asi z šedesátých let 14. století.<sup>10)</sup>

### 3. Morfologie strofy

#### a) Strofa a odstavec

Někdy je těžko rozhodnout, zda jde v určitém textu o strofu, nebo zda máme co činit s odstavcem. V takových případech musíme vycházet z básníka členění a přihlížet ke kontextu celé skladby. Nelze vycházet mechanicky z rozložení rýmů nebo syntaktických pauz; když se báseň člení na určité stejně dlouhé syntaktické celky, ale je psána in continuo, nelze z existence těchto celků usuzovat, že jde o skladbu strofickou.

Charakteristický příklad udává předposlední (pátá) část básně Sv. Čecha Snové, z níž jsme již uvedli delší ukázkou. Skladba je psána různými strofami, ale její pátý oddíl začíná 12 + 16 stroficky nečleněnými verši. Pak následuje několik čtyřveršových slok, 22 veršů stroficky nečleněných a konečně tato závěrečná pasáž:

Prapor hvězdnatý zde týčí mrakem  
hubič pralesů a otročiny;  
za ním v rudé čapce bleskným zrakem  
hrdá Francie své vede syny;  
tamo tlupa starců, žen i dětí —  
obrana to vzdorné Saragossy;

<sup>10)</sup> Vydal Václav Vážný ve svazku *Dvě legendy z doby Karlovy*, Praha 1959; ukázky též ve *Výboru z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957, str. 370–381. — O umělecké formě legendy srov. Jos. Hrabák, *Studie ze starší české literatury*, 2. vyd., Praha 1962, str. 133 n. (ve stati *Umělecké hodnoty našeho středověkého písemnictví*, str. 107–151).

nad vojem, jež sbor proroků světí,  
pěra vlajou, míhají se kosy;  
Vlach tu ohnivý, tam Irčan smělý,  
řecký fes, albánské fustanelly,  
Srb tam rvoucí poloměsic bledý,  
pusty syn i Arab, Hindu snědý . . .

Však, ó viz! Jak druhdy při něm stáli  
v jednom šiku za věc posvátnou,  
s ranami, jež vrahové jim vkláli  
v prsa věrná zbraní malátnou,  
nyní tamo v jasném proměnění  
pod praporem starým vesele  
pozdravují vězně v šumném pění  
bratří v boji, druzi, přátelé.

A teď s hůry komoň jeden bílý  
prázdňým sedlem y dol se k němu chýlí;  
v střemenu se rozhoupala pata,  
prsa ovládla mu hříva zlatá  
a již ve velebné duchů vřavě  
jak list vichrem stržený se chví.  
„Kam?“ zašeptal — a kol kolem v davě  
odvět šumný: „Tam, kde vítězství!“

Ohlédl se: Juných zraků třpyty —  
družné pozdravy — palašů kmity —  
a dál nových vojů spousta šedá,  
širá, šumná — konce nedohlédá . . .

Poslední čtyřverší zřejmě tvoří sloku; nejen proto, že jde o velmi častou strofickou formu (čtyřverší mohlo být náhodné), ale hlavně proto, že čtyřveršové sloky jsou v témže oddílu básně doloženy v celé sérii. Přitom je však nápadné, že i obě předcházející partie jsou stejně dlouhé — obě mají po 8 verších; máme je pokládat za dvě osmiveršové sloky? Domnívám se, že ne, protože sotva může při jejich ojedinělém objevení vzniknout metrický impuls. Kromě toho nejsou v obou stejně rozloženy rýmy.

Je však ještě jiná otázka: Neměli bychom interpretovat celý pátý oddíl básně jako složený (až na jednu výjimku) čtyřveršovými slokami? Tato interpretace by se nabízela proto, že všechny odstavce (až na jednu výjimku) mají počet veršů dělitelný čtyřmi. Proti tomu však mluví básníkovo členění. Jestliže sám

neprovedl na některých místech členění na strofy, zřetelně tím naznačil, jak máme báseň interpretovat. O významových důsledcích různého členění není snad třeba se šířit: odstavce v citované básni tvoří vždycky jeden významový celek, z kompozičního hlediska jsou tedy významově rovnocenné strofám. Tím zároveň strofické partie nabývají na pádnosti, protože jednotlivé krátké strofy jsou z hlediska důležitosti sdělení stejně sémanticky naplněny jako daleko delší odstavce.

Čech hranice strof sám označil. Těžko je však řešitelná otázka strofického členění u starých rukopisů, kde se často graficky neoznačuje členění na strofy, ba ani na verše. Tu můžeme být někdy na rozpacích, zda jde o báseň strofickou, nebo ne. Zde nám při interpretaci nejlépe pomůže žánr; lyrika i skladby lyrickoepické směřují v starší literatuře vždycky k strofice.

Někdy bývá těžko určitelná forma strofy. Třebas Píseň veselé chudiny (z konce 14. nebo z počátku 15. století) byla interpretována Jos. Jirečkem<sup>11)</sup> jako čtyřveršové sloky vzorce

Již jest zima přišla, slyšte, odraní!  
Kterak jste dlouho spali, a šatu nenie.  
V létě spáchu, nic nedbáchu, co v zimě bude:  
Ach, hrzný trude, a šatky chudé!

Už Jul. Feifalik však interpretoval tuto sloku (ve shodě s tendencemi strofiky 14. století a se zřetelem k rozložení rýmů) jako devítiveršovou,<sup>12)</sup> a to převzala mladší filologie, např. Jan Vilikovský a *Výbor ze starší české literatury od počátků po dobu Husovu*.<sup>13)</sup> Jde o trojřádkovou sloku, která se člení na 2 + 2 + 5 veršů (cituji podle Vilikovského; *Výbor* otiskuje jinou variantu):

Již jest zima přišla,  
slyšte odraní!  
Kterak jste dlouho spali,  
a šatu nenie:  
V létě spáchu,  
nic nedbáchu,  
co v zimě bude:  
ach, hrozné trude,  
a šatky chudé!

<sup>11)</sup> Josef Jireček, *Anthologie z literatury české II*, Praha (cituji podle vydání z r. 1881), str. 2.

<sup>12)</sup> Julius Feifalik, *Alttschechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts* (Sitzungsberichte der phil.-hist. Cl. d. Akad. d. Wissensch. in Wien 39, 1862, str. 627–745), str. 714.

<sup>13)</sup> Jan Vilikovský, *Staročeská lyrika*, Praha 1940, str. 82; *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957, str. 414.

## b) *Obměny strof*

Vraťme se ještě k citované Bieblově básni a všimněme si, že se v jednotlivých strofách mění počet slabik verše. Jakmile se sloka odpoutala od zpěvu, izosylabismus jednotlivých strof ztrácí svou závaznost. Z hlediska tvarového není už pro pocit opakování strof rozhodující tvar celého verše, nýbrž jen klauzule veršů, v našem případě opakující se rým (příčemž i rozložení rýmů se může obměňovat).

Strofa odpoutaná od zpěvu se může dokonce obměňovat i co do počtu veršů — jde o obdobu s vybočením sylabotónického verše z pravidelného počtu slabik. Jako příklad uvádím báseň J. V. Sládka *Květ sem, květ tam* ze sbírky *Jiskry na moři*.<sup>14)</sup> V druhé sloce je jeden verš interpolován, a to tak, že místo rýmového schématu *abab* dostáváme rýmové schéma *abaab*. Protože se nemění začátek sloky ani její klauzule, nepocítujeme při čtení básně uvedenou nepravidelnost jako ústup od strofiky. Jinými slovy, nevzniká pocit členění básně na odstavce, ale zůstává pocit členění strofického:

Květ sem, květ tam,  
on každý uvadne —  
já poslední teď v ruce mám  
a také on mi z ruky vypadne.

Nech být, nech jít,  
jen neplač mi tak usedavě —  
vždyť někdo musí žít  
a někdo musí mřít  
a lidské srdce puká zrovna hravě.

Zajímavý je i významový vztah interpolovaného verše k veršům ostatním: opakuje se v něm vlastně táž myšlenka jako v předcházejícím verši sloky, jenže záporně (žít — mřít). Z hlediska významové výstavby je tedy vložený verš spíš rozvedením třetího verše (nebo jeho zdvojením) než nějakým přídavkem, který by porušoval významovou výstavbu sloky. Podle toho se zdá, že pocit významové soudržnosti a významového členění strofy je důležitější než striktní zachovávání její vnější podoby.

Měnící se forma strofy je častým zjevem zejména v moderní poezii. Může přitom dojít i k případům, kdy jsme na pochybách, zda máme mluvit ještě o strofách, nebo již o odstavcích. V takových případech není rozhodující jen počet veršů nebo slabik a rozložení rýmů, nýbrž musíme přihlížet k výstavbě kompoziční. Pocit strofické výstavby vzniká tehdy, když se pravidelně opakují

<sup>14)</sup> Srov. Jos. Hrabák, *Studie o českém verši*, Praha 1959, str. 309.

významově uzavřené celky, předkládané jako významové celky stejně hodnotné. Metrický impuls pak vzniká tím, že očekáváme celek významově stejně uzavřený a stejně závažný, jako jsme právě přečetli; zda je tento celek vyjádřen stejnou formou, jakou měly celky předcházející, je podružné. Jde o analogii s volným veršem, jenže se nyní střídají významové celky vyšší. Názorně to ukáže příklad, zase z K. Biebla. Je to báseň *Balada*:<sup>45)</sup>

Na tom pražském mostě  
rozmarýna neroste.  
Hluboké nebe nade mnou  
a černá voda pode mnou.

V noci  
po smutném kamení chodím,  
do očí lidem se dívám  
a kousek cesty je doprovodím.

Věřím v tu chvíli,  
že jednou přijde  
můj milý  
a vlasy mi odhrne s čela.

Sloky nemají ani rým, ani jejich verše nemají stejný počet slabik, ale přesto bychom nepokládali tuto báseň za nestrofickou. Přispívá k tomu zejména jejich sémantická naplněnost: každá strofa má tři věty. Jejich rozložení do veršů je přitom proměnlivé, tak jako celý tvar slok: v první strofě (číslice znamenají počet veršů tvořících větu) je 2 + 1 + 1, v druhé 2 + 1 + 1, v třetí 1 + 2 + 1.

### c) *Délka strofy*

Někdy bývá nejasné, jaké je minimum veršů tvořících sloku a jaké je jejich maximum. Uvažuje se např. o tom, zda můžeme za sloku pokládat dvojverší a kolik veršů ještě čtenář bude jako strofu chápat.

Zde je nejlépe vyjít z praxe. Praxe ukazuje, že dvojverší skutečně může být za sloku pokládáno — ovšem musí je sám autor jako sloku označit (jako např. v citované básni Biebel). Maximální délka strofy sahá asi k 18 veršům, je to však relativní. Záleží zase na subjektivním momentu, který je podmíněn tradicí i způsobem vnímání; v tištěném textu lze vnímat i poměrně dlouhou sloku jako opakující se celistvost, naproti tomu při recitaci počítáme spíše se slokou kratší. Také ovšem záleží na délce textu: dlouhý text může vytvořit metrický impuls

<sup>45)</sup> *Věrný hlas*, 1924; Dílo I, Praha 1951, str. 51.

i při poměrně velmi dlouhé sloce, protože se sloka častokrát opakuje, a tím se vtiskne do paměti. Jiná je také situace v písni (kde je celistvost sloky vyznačena nápěvem) na rozdíl od mluvní poezie.

Při studiu strofiky se naskytuje též otázka, do jaké míry je forma sloky determinována jazykem. Je to analogická otázka, na jakou jsme narazili při verši, když jsme se ptali, zda je délka verše zcela nahodilá, nebo ne. U strofy nám pomůže sledování frekvence jednotlivých strofických typů. Na první pohled vidíme, že je v naší literatuře nejobvyklejší strofa čtyřveršová, která má dominující postavení i v lidové písni. To by potvrzovalo názor, že tato strofa je optimální pro jazykové povědomí: je to celek, který se dobře pamatuje a je přehledný (obdobně jako osmislabičný verš). — Podrobněji si toho všimnu v jiné souvislosti dále, na str. 117.

Tím se dostáváme k *sémantické naplněnosti strofy*. Tato problematika nebyla dosud soustavně studována. Je zde řada otázek, které čekají na odpověď, např.: Je stejně sémanticky naplněna každá strofa téže básně? Jsou zde individuální rozdíly a rozdíly škol? Jeví se u strof téhož typu tendence k stejné sémantické naplněnosti u různých autorů a škol? — Při studiu strofiky ovšem nejde o sémantickou naplněnost jen z hlediska počtu syntagmat, ale i z hlediska kompozičních celků.

Ve výjimečných případech může být jako sloka počítován i jediný verš. Příkladem je cyklus O. Mikuláška První obrázky ze sbírky *Divoké kačeny*<sup>16)</sup>, srov. úvodní báseň:

Venku je ještě holé proutí.  
Zem do průdušek syrová  
hřeje se v slunci domova  
a tvoje ručky v kapsách pláště mřou ti.

Vím, že verši těmi zimu neoklamu  
a lístky nevypučí na větvích.  
A písničkou svou nelákám snad slávu —

ty však už nyní květy rukou svých  
ověňčit můžeš moji hlavu

— i zakrýt na mých skráních sních.

Báseň končí jedním veršem, ten je však otištěn s odstupem od předcházejícího dvojverší. Tím je naznačeno, že má být vnímán jako zvláštní významový celek rovnající se co do obsahové důležitosti sloce. Jednotlivý verš je tedy významově povýšen na sloku. Jinými slovy, jeho významová důležitost je podtržena. Jestliže tedy vycházíme z obsahového chápání sloky, je tento verš na její úrovni a musí

<sup>16)</sup> 1955; str. 73. — O jednoveršové strofě srov. Stanislav Furmanik, *Z zagadnień wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1956, str. 92.



být z významového hlediska jako sloka interpretován. Je to jev analogický veršům skládajícím se z jediného slova, třebaš i jednoslabičného.

Z uvedených příkladů je vidět, že neexistuje ostrá, matematicky zjistitelná hranice mezi jednotlivým veršem a slokou a mezi slokou a odstavcem. Hranice je dána básnickým záměrem a graficky musí být vyznačena. Básníci se snaží přitom pracovat i s momentem zklamaného očekávání a vůbec s překvapením. Proto velmi často porušují tradiční hranice. V tom je však vývoj poezie, její věčný pohyb. Teorie verše musí vycházet z básnické praxe, a proto musí s těmito útvary počítat jako s danými fakty a z nich vyvozovat své zobecňující soudy. Nelze postupovat scholastickou metodou usilující o apriorní stanovení přesných hranic a norem, a snažící se podle nich hodnotit a soudit.

#### d) Přesahy

S otázkou vztahu strofy k odstavci souvisí do jisté míry i otázka přesahů. Přesah ve strofice nelze totiž chápat jen z hlediska intonačního; přesah může být i myšlenkový při zachování členění na věty. Jinými slovy, myšlenka může přesahovat do sloky, i když je předcházející sloka ukončena tečkou, tedy intonačně uzavřena. Problém snad bude jasnější, uvedu-li příklad. Otiskuji proto první část básně J. Šotoly Na západ:<sup>17)</sup>

Leží. Darmo, lípy,  
darmo voníte.  
Leží, do země má  
prsty zaryté.

Jako by se ještě  
potácel a rval.  
Jak by nedožil  
a nedobojoval.

Jak by v polou cesty  
spadly závory.  
Voda nepřiteče  
zpátky do hory,

život prohraný  
se nedá znovu hrát.

<sup>17)</sup> *Cervený květ*, 1955; citováno ze souboru *Ročník 1924*, Praha 1961, str. 41.

Život žijem jednou.  
Jenom jedenkrát.

Mezi první a druhou slokou je těsná myšlenková souvislost. Jistě by se dala vyjádřit formálně; bylo by dokonce z hlediska jazykového přirozenější, kdybychom po první strofě dali čárku místo tečky. Podobně je těsně spjata s druhou slokou první polovina sloky třetí. Na druhé straně bychom mohli položit mezi předposlední a poslední sloku tečku. Tato různá možnost členění ukazuje, že básník využíval shody a neshody myšlenkového a strofického členění na široké rozloze. „Logicky“ by se dala báseň členit nejspíše na tři celky: první dva verše, pak osm veršů a pak šest. Vznikla by trojčlenná kompozice. Ale tomu se Šotola vyhnul.

Šotolovo členění na sloky je v rozporu s členěním, jaké bychom očekávali podle školsky pojaté osnovy. To však není náhodné. Nedá se říci, že rozepsal báseň do slok bez ohledu na logiku její tematické výstavby. Šotola vyvolal díky zvláštnímu členění některé významové efekty. Především těsně spojuje některé představy, které by bez strofické formy těsného spojení postrádaly, které by byly od sebe při „logickém“ členění odděleny. Vzniká nová hierarchizace představ, skutečnost je subjektivně nově hodnocena.

Např. mezi první a druhou slokou je přerývka, ač představy k sobě patří těsněji, než je tomu mezi představami první a druhé poloviny úvodní sloky; u čtenáře vzniká pocit, jako by bylo přirovnání teprve dodatečně provedeno. Podobně je tomu i ve třetí sloce. Zde je básníková úvaha spojena přímo s koncem přirovnání, a tím se těsněji spíná s představou zabitého, než by tomu bylo bez strofického členění. Není snad třeba zdůrazňovat, že se tím konečná úvaha zesiluje, tj. že ztrácí neosobní charakter.

#### e) Výstavba jednotlivých veršů sloky

Že je strofa svérázná metrická celistvost, vyplývá i ze struktury jednotlivých veršů ve strofě. Nejsou totiž stavěny po rytmické stránce stejně, a přitom se dá často najít určitý řád charakteristický právě pro určitou sloku. Totéž platí i pro efonii: všechny verše sloky nebývají stejně eufonicky zatíženy, některá místa jsou „hluchá“ a jiná eufonicky nasycená. Všimněme si např. prvních čtyř slok Vrchlického básně *Noční cesta*<sup>18)</sup> volím ji proto, že je psána velmi rozšířeným osmislabičným trochejem.

Luny svit se v krok můj stácel,  
paprsky hrál kouzelnými,  
když jsem jednou večer kráčel  
po l topoly ztemnělými.

<sup>18)</sup> *Duše mimosa, Praha 1903* (cituji podle nového vydání, 1953, str. 34).

Dlouhé světla proudy světlé  
 padly na pole i dvory  
 i na louky létem zkvětlé  
 i na modré vzadu hory.

Náhle, jak jdu po silnici,  
 prach zřím, předě mnou se zdvíhal,  
 dvojí stín v něm tancující  
 podivně se z dálky míhal.

Muž měl, zdá se, v hlavě trochu,  
 chůze jeho málo jistá,  
 medvědovi říkal: „Hochu!“  
 Medvěd ten byl humorista.

První verš je rytmicky nejvybraněnější; odchylky od správného přízvukování jsou jen v druhé sloce, verš 3—4. První verš sloky mívá více slovních přízvuků než verše ostatní (1., 2., 4. sloka), poslední ani v jednom případě nerealizuje všechny těžké doby. To má nepochybně rytmickou funkci: začátek strofy odhaluje metrum, další verše mohou od pravidelné realizace metra ustupovat.

Jde o jev stylistický. Proto se dá jeho obecnost nejlépe ukázat na velkých celcích, nikoli na malém úryvku. Číselné údaje máme poruce např. z Puškinova Evžena Oněgina. Ve strofě se výrazně liší z hlediska rytmické struktury první verš od veršů ostatních a kromě toho je patrné, že se jednotlivé verše nechovají stejně k syntaktickým pauzám; je zřejmá tendence více rytmicky vyznačit metrickými přízvuky první verš než ostatní verše (tj. vytvořit na počátku strofy co nejsilnější metrický impuls) a tendence členit sloku na 4 + 4 + 6 veršů. K tomu podotýkám, že čtyřveršové sloky jsou snad nejčastější strofickou formou vůbec; Puškin na nich buduje vyšší strukturu, která směřuje k trojčlennosti.

Statistické údaje jsou tyto:<sup>18)</sup>

Rádek sloky	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Průměrný počet slovních přízvuků	3,39	3,15	3,17	3,09	3,24	3,14	3,09	3,17	3,21	3,13	3,13	3,17	3,22	3,16
Průměrný počet synt. pauz na konci verše	31	48	24	68	36	33	38	54	35	37	34	42	29	9

<sup>18)</sup> Údaje o přízvucích čerpám z citované studie V. A. Nikonova, str. 137; údaje o syntaktickém vymezení veršů ze stati B. V. Tomaševského, *Strofika Puškina* (ve sborníku *Stich i jazyk*, Moskva—Leningrad 1959, str. 202—324), str. 303.

Je také poučné srovnat verš nestroficičkých básní s veršem stejného rozměru v básních stroficičkých. Nejdůležitější zvláštnosti shledáváme tam, kde má stroficičká forma sugerovat pocit verše zpěvního.<sup>20</sup> V písni je vlastním nositelem rytmu nápěv, a proto se rytinus nesený jazykovými prvky oslabuje. Na druhé straně se však stupňuje snaha po syntaktickém vymezení verše; přesahy jsou vzácné a verš tenduje k intonační jednotvárnosti. Proto se mluví o *zpěvním verši* jako o zvláštním veršovém různotvaru. Zpravidla je vázán ve strofy, ale jeho zvláštní tvar (tj. syntaktická vymezenost a intonační jednotvárnost) není trpným důsledkem strofiky, nýbrž vyplývá ze zaměření na zpěv. Strofy bez zaměření na zpěv mívají verš jiného metrického stylu. Zaměření na zpěv však neznamená, že je verš skutečně ke zpěvu určen — srov. u nás školu Čelakovského.

### f) Exkurs o rýmu

Strofy jsou zpravidla rýmované. R o z l o ž e n í r ý m ů má pro tvar sloky mnohdy rozhodující význam, protože podporuje určitý způsob členění a tím zároveň určité řazení představ. Názorně to ukazují tyto tři příklady ze staročeské lyriky<sup>21</sup>):

Pravdo milá, tiežít tebe:  
Proč ot nás vstúpila v nebe?  
Komu si nás poručila?  
Tiežít tebe, Pravdo milá.

-----  
Račtež poslúchati,  
panny i panie,  
coť vám chci spievati  
nové:skládanie.

-----  
Barvy všecy, jenž rostú na poli,  
kterěz nosí zemská roli,  
buoh zjednal k své vóli,  
co se to znamená koli.

V prvním čtyřverší je sruženými rýmy vyznačeno členění strofy na dvě symetrické části po dvou verších (zda tomu skutečně odpovídá významová vý-

<sup>20</sup>) O zpěvním verši srov. Jos. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, 2. vyd., Praha 1958, str. 50 n. a Vladislav E. Cholševnikov, *Osnovy stichovedenija. Russkoje stichosloženiije*, Leningrad 1962, str. 102–108 („Нáпевный стих“).

<sup>21</sup>) Cituji podle Vilikovského *Staročeské lyriky*, Praha 1940, str. 106, 49 a 63.

stavba, to je už jiná otázka), ale celistvost strofy není ostře vyznačena na pozadí tradičních dvojverší, obvyklých v nestrofických skladbách. V dalších dvou příkladech je strofa proti stichickým básním vyznačena ostřeji, a to zejména při střídavém rýmu (monorými strofa může být pocíťována jako variant strofy se sdrúženými rýmy *aa bb*). V prvním z těchto příkladů zůstává vyznačeno členění strof na dva symetrické úseky po dvou verších, v druhém však už vyznačeno není, a tím se všechny čtyři verše sloky dostávají do stejné roviny, nejsou rýmově hierarchizovány. To podporuje i jejich nivelizaci obsahovou.

Rozložení rýmů je v strofice tak důležité, že se často právě rýmové schéma pocíťuje jako hlavní charakteristický znak sloky, tj. nadřaduje se co do důležitosti nad počet slabik v jednotlivých verších. Toto hledisko má své odůvodnění, protože pro ráz sloky jsou rozhodující právě klauzule veršů. Ale rozložení rýmů je důležité hlavně z toho důvodu, že se jím podtrhuje určitý způsob členění. Při analýze konkrétního textu je však třeba dobře rozeznávat, kde jde při rozložení rýmů o prvek metrický a kde jde o jev stylistické povahy. Např. v sloce

Když ty koli ráčíš,  
ty mě utěšíš.  
Když mi svú přiezeň zračíš,  
mě smutku zbavíš<sup>22)</sup>

jsou všechny verše spojeny navzájem touž zvukovou shodou (*aaaa*), ale v básni je normální rozložení rýmů podle vzorce *abab*. Metrum tedy předpisuje rýmovou shodu sudých veršů se sudými a lichých s lichými. Naše strofa je proto z hlediska celé básně stylistickým variantem strofy s rýmy *abab*. Obdobné případy nastávají tehdy, když se octne ojedinelý verš nerýmovaný místo očekávaného verše rýmovaného (nebo naopak).

I v oblasti rýmové pozorujeme, že se stylistické varianty mohou stát prvkem metrickým (a že se tak z nich rodí postupným narůstáním nová metrická kvalita). Nejde přitom jen o přechod co do rozložení rýmů, ale přecházejí i básně nerýmované k básním rýmovaným a naopak. Ve srovnání s veršovou výstavbou stichických (tj. nestrofických) básní je to analogický jev s přechodem od jednoho veršového různotvaru k druhému.

Z hlediska celistvosti strofy nastává zvláštní případ tehdy, jestliže jsou dvě strofy spjaty dohromady společným rýmem, který není jevem náhodným nebo stylistickým, nýbrž metrickým, např. v tercíně nebo ve znělce. V takových případech se oslabuje tematická uzavřenost sloky. To je zvláště nápadné u tercíny, kde se vlastně všechny sloky spojují v jeden navzájem těsně spjatý řetězec.

---

<sup>22)</sup> Tamt., str. 51.

#### 4. Strofa a kompozice

Strofa stylizuje jistým způsobem odstavec, strofické členění básně stylizuje tedy členění myšlenkové. Vztah strofy ke kompozici má proto dva stupně, jednak jde o myšlenkové členění strofy samé, jednak jde o myšlenkové členění vyššího celku, složeného z několika strof. V podstatě jde tedy o dvě otázky: 1. jak se člení myšlenkově strofa (tj. jaký je vztah strofy jakožto myšlenkové celistvosti k významovým celkům nižším, veršům nebo skupinám veršů) a 2. jak se člení myšlenkově báseň ve vztahu k strofice (tj. jaký je vztah strof jakožto myšlenkových celků ke kompozici celé básně). První z těchto otázek padá ovšem v úvahu jen u strof delších, zpravidla nejméně tříveršových.

Při myšlenkovém členění strofy je jistá analogie s myšlenkovým členěním odstavce. Každý básník si vytváří určitou individuální normu a tu musí literární teorie odhalit. Abych uvedl dva krajní případy: někdy bývá hlavní myšlenka uváděna na samém počátku strofy (a zbytek ji jen doplňuje nebo parafrázuje), jindy naopak strofa směřuje k pointě. Oba způsoby se kombinují třeba v básni J. Vrchlického *Schody*.<sup>23)</sup> První tři sloky uvádějí hlavní myšlenku v úvodních verších, další dva verše ji pouze upřesňují; ve čtvrté sloce je naopak hlavní myšlenka v posledním verši a poslední dvě sloky tvoří jeden myšlenkový celek vrcholící závěrečným veršem celé básně jako pointou (to je vyjádřeno i formálně přesahem mezi předposlední a poslední strofou):

Ty jedny do paláců vedou,  
jsou plny koberců a soch  
z mramoru s balustradou šedou.

Ty druhé v měšťanském jsou domě;  
jén z pískovce a bez ozdob  
spirálou k výši tihnou skromně.

A jiné bídně vyšlapané  
a vysoké a neschůdné;  
nad nimi se zdí vlhkost kane.

Však myšlenka, ať kterékoli  
z nich šlapu v městě náhodou,  
myšlenka jedna vždy mne bolí:

---

<sup>23)</sup> *Kytka lyriky z básní Jaroslava Vrchlického*. Uspořádal Fr. Bílý. Teoretickým průvodem opatřil Jaroslav Vrchlický. Praha [1898].

Že po všech s hořem drahých duší  
a s lítostí a slzami,  
jichž často život nevysuší,

že po všech, ať svíc ve plápolu,  
ať v polotmě, se odnáší  
s mrtvými rakev stejně dolů.

Přítom je nápadné, že hlavní myšlenku nacházíme vždycky ve verši rýmovaném. Je tu tedy určitý obecný vztah myšlenkového členění k členění na verše.

To nás vede k otázce, zda je kompozice strofy dočela libovolná, nebo zda strofa vytváří některé podmínky, které podporují určité myšlenkové členění. Domnívám se, že takové podmínky strofika vytváří. Naznačím je na příkladech ze staročeské lyriky.<sup>24)</sup> Příklady z lyriky 14. století volím proto, že jde o dobu, kdy byla literární produkce daleko chudší než dnes, takže se dá problematika přehledněji sledovat, nehledě k tomu, že nebylo ještě podmínek pro přehodnocování tradičních forem na širokém podkladě.

Tak se především zdá, že čtyřveršová sloka se sdruženými rýmy směřovala k členění na dvě symetrické části. Dvojverší — patrně díky epice — bylo pocíťováno jako určitá celistvost. Názorně to ukazuje začátek písně *Poznalť jsem sličné stvořenie*:

Poznalť jsem sličné stvořenie,  
jemuž v světě rovně nenie.  
Podobnať jest ke všie ctnosti,  
krási i všie šlechetnosti.

Pravím to bez pochlebnosti,  
že dobrota při její ctnosti.  
Jestitť andělské postavy,  
kdyžť ji vidím, mniem, bych byl v ráji.

Mohuť to fěci cele,  
že jsta dvě srdci v jednom těle,  
muožeta spolu přebývati  
a ve cti se milovati.

Naproti tomu monorýmní strofa směřuje spíš k pointě. Jako doklad uvádím začátek satirické písně *Sedláci*. I zde je tendence po dělení sloky na symetrické

<sup>24)</sup> Cituji ve směr z Vilikovského *Staročeské lyriky*.

části, ale představy se hierarchizují tak, že poslední verš jaksi rezumuje předcházející tři verše nebo obsahuje hodnotící šleh:

Chcete-li poslouchati,  
co já vám budu zpievati,  
ctnú družinu chváliti,  
ještoť slovú sedláci.

Sedlák jest divné stvořenie,  
jemu v světě rovně nenie:  
syrovátka, syřenie,  
toť jest jejich vařenie.

K tomuť mají kyselici,  
anať se vije na lžici:  
Taktť jsou šerední hnojníci,  
avšak chtěie hrdi býti.

Skaredi, kostrbati,  
na nich jsou tlusti kabáti,  
neumějíť šermovati.  
Zbavi nás jich, božie máti!

Podobná tendence je i v Písni od pana Štemberka, zajímavé tím, že je složena strofou tříveršovou. Pointu obsahuje třetí verš, který obyčejně není spjat rýmem nebo asonancí s předcházejícím dvojverším. Jeho zvláštní postavení je tedy vyznačeno i zvukově, srov. začátek skladby:

Račte poslouchati, co vám chci zpievati,  
coť se stalo v městě Mělníku.  
Sebrali se páni spolu měšťtšené.

A tuť jsou se spolu pilně radili  
a o Štemberkovi zradu skládali,  
a kterak by Štemberka života zbavili.

A když jsou se spolu pilně radili,  
inhd Štemberkovi před se kázali:  
A posluchaj, Štemberku, co mluví páni.



A račiž poslúchati, milý Štemberku,  
co pravie páni měščené z Mělníku,  
a chceš-li ty zuostati při svém životu.

A když Štemberk to slovo zaslyšal,  
inhd služebníkovi kuoň sedlat kázal:  
A sedlaj ty kuoně, budeva vsedati.

A když Štemberk na svůj kuoň vkroči,  
přede pány měščeny pěkně se zatoči:  
A buoh vy rač žehnati, milí měščené!

Zvláštní postavení posledního verše ve sloce podtrhuje i opakování, které nacházíme ve sloce 14. a 16.:

A nestřielej na nás, milý Štemberku,  
však jsme my páni měštěné z Mělníku,  
však jsme my páni měštěné z Mělníku.

A my tobě slibujem, vieru zastavujem,  
že my tvému životu nic neučiníme,  
že my tvému životu nic neučiníme.

Zřejmě tedy bylo počítováno některé rozložení rýmů jako optimální pro určitou dispozici myšlenek. Jinými slovy, rýmy podporovaly určitým způsobem myšlenkové členění. Charakteristická byla po té stránce pětiveršová sloka, která se ustálila za husitských válek jako typická strofa satirické písně. V protihusitské satíře Viklefice obsahuje poslední verš myšlenku z hlediska obsahu sloky expletivní, ale právě tyto verše koncentrují hlavní satirické šlehy a tak nesou vlastně ideový záměr. Cituji sloky 1—3 a 8—9:

Stala se jest příhoda  
nynie tohoto hoda,  
že jedna viklefice  
pozvala k sobě panice  
a chtiec ho vieře naučiti,

a řkúc: „Pro Ježíše,  
příď ke mně velmi tíše!  
Chci tě vieře naučiti,  
ač ty-mne chceš poslúchati,  
chciť Písmo otevřítí.“

Panic viklefce odpovědě  
a na ni velmi mile hledě  
řka: „Já chci rád vše učiniti,  
ač ty mne chceš naučiti  
v tvém zákoně býti.

Tuť mu bába biblí vyloží,  
dvě kapitole vyloží  
pěkné, velmi okružlé;  
k hruškám byšťa podobné  
a tak velmi bílé.

Panic vece beze strachu:  
„Podáš jich sem, milá brachu!“  
Je se biblí rozkládati  
a kapitol vykládati  
s večera až do světa.

I zde je zvláštní postavení posledních veršů vyznačeno tím, že se nerýmují s žádným veršem své sloky.

Podle toho, co jsem uvedl, se zdá, že rozložení rýmů není bez souvislosti s myšlenkovým členěním strofy, že určité rozložení rýmů podporuje určitý typ myšlenkového členění. Otázka si bude ovšem vyžadovat důkladného historického prozkoumání. Evidentní je však v každém případě tlak, který vykonávalo v staročeské literatuře na myšlenkové členění strofy rýmované dvojverší, považované jako svérázný metrický celek mluvní poezie. S tím patrně souvisely i zvláštní možnosti, které poskytovalo rozložení rýmů, a zejména které poskytoval závěrečný verš stojící mimo rýmové schéma své sloky.

Některé strofické útvary přímo vyžadovaly určité členění myšlenkové; mým dvojdílný lejch a trojdílnou strofu. To jsou však útvary, jejichž problematika stojí na přechodu mezi kompozicí sloky a vyšších celků.

Při myšlenkovém členění básně vede strofika k tomu, že se skladba člení z významového hlediska na úseky normované co do délky. U málo obratných básníků tak může vzniknout nerovnoměrnost po té stránce, že některé sloky jsou sémanticky přeplněné a jiné naopak plné tzv. vycpávek. To působí zvláště rušivě v mezích jedné básně, kde se pak pocituje neblaze „tlak formy“ na kompozici skladby.

Vztah strofiky ke kompozici výstižně ukazují takové případy, kde byla táž látka zpracována jednou stroficky, jednou stichicky. Jako příklad uvádím pasáž

z Umučení sv. Kateřiny ve srovnání s analogickou pasáží ze Života téže světice. Umučení zpracovává zhruba touž látku jako druhá část Života. Protože jde o látku legendární, dějový obrys je nezměněn, změny v kompozici však bijí do očí. (Umučení cituji podle ČČM 61, 1887, Život podle edice uved. v pozn. 10.)

79 Káza tĕkařĕ dobýti:

80 „Slyš“, vecĕ, „čso ti chci mluviti:

Mé mistry máš všĕ objiti,  
kaž pĕtĕdcát u mne býti.“

Kdaž to mistři *uslyšĕchu*,  
v tom miestĕ k králi *pospĕchu*.

85 Jakže přĕd svým králem běchu,  
slyšte, čso mistři mluviechu:

1446 Ciesar tĕj rady pochváli

i rozesla ve všĕ dáli  
posly. Ti nesiechu listy,  
ež Maxentin, ciesar jistý,

1450 svú pĕizen všem mistróm

vzkazuje

pod hrozú i při milosti,  
a jich prosí i kazuje,  
aby u pravĕj čilosti  
všichni v spolek sĕ zberúce,

1455 nálepších v čĕt oberúce  
mistruov padesát, ne vzdorú,  
poslali jĕ inhed k dvoru,  
nečtúc sobĕ to úsilno;  
neb ciesari velmi pilno

1460 jich jest. Jakž to *uslyšĕchu*  
mistři, v hromadu *pospĕchu*,  
múdrú radú se sebravše,  
najlepších padesát obravše,  
těm kázachu k dvoru jĕti.

1465 Tito mistři své pamĕti  
počechu rozcukovati,  
s sebú sĕ díspuovati  
rozličnýmĕ pohádkami,  
mluvieci mezi sobú sami,

1470 řkúce: „Co chce býti z toho?  
Zda na nás tiesar má někoho,  
jemuž je nesnadno státi,  
by sĕ s námi chtĕl hádati?  
Čij nás k něčĕmu tvrdĕmu

1475 třeba?“ Tak k tomu hrdĕmu  
k tiesarovi sĕ přibrachu.  
Jemu to věděti dachu,  
ež sú juž mistři přijĕli  
a rádi by přĕdeň chtĕli.

Jeden vecě: „Kto tě *vzbudil*,  
ktoli tě k tomu připudil?  
Dušis nad námi osúdil,  
90 žes nás tak daleko *trudil*.“

Vecě král: „Jest dievka mladá;  
vaše mistrovstvo i vaše rada,  
ktož tu dievku z vás *přehádá*,  
tomu jáz dám, čož požádá.“

1480 Ciesar inhed bez potaza  
před sě jě pustiti káza.  
A jakž mistři předeň přídú,  
také libosti projidú  
mysl i srdce toho zlého,  
1485 že nahorú s stolce svého  
vstav i da jim všem vítanie.  
Jemu oni děkovanie  
davše, poklonichu hlavy,  
vznikše řechu: „Ó laskavý  
1490 náš ciesari, řci k nám tuto,  
kterěť potrebie tak kruto  
jest, pro něžs nás k dvoru *vzbudil*  
a z dalekých zemí *trudil*?  
Daj nám věděti své chtěnie!“  
1495 Ciesar vece bez prodlenie:  
„Darmo sem vás nezval k sobě.  
Jest zde tak v múdrej útrobě  
jedna panna velmi krásná,  
učená i tak věhlasná,  
1500 že to divno pověděti,  
kak jest hlubokěj paměti  
i přerozsafněj múdrosti.  
Jsem slýchal mnohé chytrosti,  
před sebú mluviece vděči,  
1505 řku, ež sem múdrejšie řeči  
nikdy neslýchal u mieru.  
A k tomuť jmá jinú vieru,  
to vem praví, než naše jest:  
věřil v Krista, jmajíc svůj křest,  
1510 a vždyť hanie naše bohý;  
toť je slýchal člověk mnohý.  
Tiemť žalostnú bolest noši.  
Proto vás všech nynie proši,  
by smysl na to ukládali,  
1515 zda byste ji *přehádali*  
a svedli s téj bludněj cesty.  
Chciť vy zbožím, hrady, městy  
udařiti tak bohatě,  
že sě musie téj odplatě  
1520 všickni ľudě podiviti.

Můžete mě sto let žít  
tím, ač ji budete moci  
přemluvit; mněť pomoci  
v hrozný přibude radosti.“

Už z této ukázky je dobře vidět závažné rozdíly v obojím zpracování. Na první pohled bije do očí rozsah. Strofické zpracování se jeví jako výtah z látky zpracované stichicky a tento dojem podporují i shodné obraty a rýmy v obou verzích (vyznačil jsem je kurzívou). Zde však podstata není, protože by bylo možno zpracovat touž látku stroficky i rozváděním jednotlivých motivů (a pak by byl kvantitativní poměr obou verzí opačný). Podstatný je rozdílný vztah strofického a stichického dělení ke kompozici. Básník Života členil svou skladbu do odstavců volně, protože rozhodoval obsah, zatímco v Umučení je dispozice látky v souvislosti s dispozicí na strofy. Tím, že v Umučení každá strofa podává uzavřenou významovou jednotku, oslabuje se i vztah obsahu jedné strofy k obsahu strofy druhé: jednotlivé strofy navazují na sebe paratakticky. Proto také určité momenty, které vypravuje básník Života, mohly být v Umučení přeskočeny. Strofické zpracování je méně zevrubné; líčí se jen určité momenty a vznikají „obsahové skoky“. Tím se děj rozlamuje do izolovaných statických výjevů a zpracování se blíží lyrice. Látka je přitom disponována do uzavřených metrických celků symetricky, takže z hlediska kompozičního vzniká pravidelné střídání relativně stejně hodnotných tematických celků. Princip metrické výstavby zasahuje tím i výstavbu kompoziční. Děj je vyprávěn vlastně „rytmicky“, neboť dochází k pravidelnému střídání relativně stejně obsažných celků.

Někdy básníci člení myšlenkově básně bez ohledu na strofiku. Pokud čtenář pociťuje vzájemné napětí mezi slokou a obsahovým členěním, má takový postup své odůvodnění. Jakmile se však členění na strofy stane čistě vnějším, pozbývá estetické hodnoty, protože je zbytečné, ztratilo významovou hodnotu. V takovém případě se mluví o zautomatizované formě. Jindy však nutí strofika k důkladnému promýšlení kompozice, a tím upevňuje básně po kompoziční stránce.

Příkladem může být citovaná básně Vrchlického Schody. Je založena na přísné symetrii: skládá se ze šesti slok tříveršových a ty se člení do dvou částí (3 + 3 sloky), z nich je každá budována z hlediska kompozičního jinak (v první je těžiště sdělení na začátku, v druhé na konci). Zdá se, že členění na tři celky je provedeno na široké základně a kombinuje se s členěním na dva celky. Podobně přísná kompozice je i ve výše uvedené básni Bieblově. Zdá se, že strofické členění a typ strofy bývají v určité souvislosti. To by naznačovalo, že rytmický princip, na kterém je vybudována strofa, dává ráz celé skladbě, resp. naopak, že kompozice skladby podmiňuje tvar strofy.

Forma každé básně je založena na řadě opakování různých hodnoty; jistý sy-

stém opakování představuje rytmus verše, jiný systém eufonie s rýmem, jiný systém strofa. Strofa, jakožto stálé opakování téhož metrického schématu nadřazeného verši, motivuje pak dobře tematické opakování, srov. např. Hrubínovu báseň Zpívající vody:<sup>25)</sup>

Krásné je býti přijímánu:  
své zpívající vody nalij sem,  
ach, a já do nich skanu.  
Nejsem již svůj a někdo cizí jsem —

Krásné je býti vyzývánu:  
co tvoje ruce, květy za živa  
chycené na balvanu,  
nechává růst a k lásce vyzývá?

Krásné je býti vzpomínánu:  
co schraňujeme, lásko; tisíc let,  
vydechne růže k ránu,  
zazpívá pták a zapomene svět.

Tematické opakování bývá zpravidla spirálovité, tj. spojuje se s gradací. Básníci je často podtrhují refrénem. — Kompozice zakládající se na opakování je charakteristická pro lyriku. Podrobně se tím zabýval svého času V. M. Žirmunskij v rozsáhlé studii *Kompozycja lirických stichotvorenij*, jejíž hlavní vývoody neztratily dodnes svou platnost.<sup>26)</sup>

Vliv strofické formy na kompozici je zvláště výrazný u tzv. pevných forem, jako je znělka, villonská balada, rondel, rondeau atd. Výrazné kompoziční schéma má znělka, která se člení na kvarteta a tercetta, mezi nimiž bývá přerýv. Forma znělky dosvědčuje, že při významovém členění má důležitou úlohu rozložení rýmů. Požadavek, aby obě první sloky měly tytéž rýmy a druhé dvě aspoň jeden společný rým, odhaluje snahu, aby se tematicky související celky vyhraňovaly též zvukově. Je to vlastně v jiné rovině táž tendence, kterou známe u některých škol při spojování významově souvisících slov hláskovou instrumentací (typ *lhal lásky žel*).<sup>27)</sup>

Znělka podává výmluvný příklad i na to, jak je určitá kompoziční tradice spjata se specifickým postojem ke skutečnosti. Pevná dispozice podporuje racionální vztah k látce, a to nutí básníka k zesilování objektivního hlediska při zpracování lyrické látky znělkou.<sup>28)</sup> To je z druhé strany potvrzením názoru,

<sup>25)</sup> *Zpíváno z dálky*, 4. nově upravené a rozšířené vydání, Praha 1947, str. 13.

<sup>26)</sup> Vydal Opojaz, Peterburg 1921.

<sup>27)</sup> K tomu srov. Jos. Hrabák, *Umíte číst poezii?*, Brno 1963, str. 205 n.

<sup>28)</sup> K tomu srov. např. Erwin Arndt, *Deutsche Verslehre*, Berlin 1960, str. 106 n.

že podstata znělky (a vůbec pevných forem) nespočívá jen v počtu veršů a v rozložení rýmů, ale především ve způsobu členění na strofy. Z toho hlediska charakteristický ráz znělky podržuje i znělka nerýmovaná (srov. známou Sovovu báseň *Ještě jednou se vrátíme*).<sup>29)</sup> Naproti tomu tam, kde se ustálené členění znělky nabrazuje členěním na tři sloky po čtyřech verších a jednu sloku dvojveršovou<sup>30)</sup>, je porušeno základní kompoziční schéma. Těžisko se zde přesouvá do stránky rýmové a kompoziční zvláštnosti se ztrácejí. To platí i pro tzv. „obrácené“ znělky, v nichž následují kvarteta po tercetech.<sup>31)</sup> I zvyk psát znělku jako stroficky nečleněný celek (u nás to bylo časté např. v obrození) narušuje vlastně formu, protože smazává hranice mezi slokami, ale zde jde spíš o grafickou záležitost než o zásah do struktury znělky.

Znělka konečně ukazuje, že pro kompozici není irrelevantní ani počet slabik verše a spád verše. Je ovšem pravda, že sémantická naplněnost závisí na specifických jazykových podmínkách, a proto sémantická naplněnost znělky italské není stejná jako u znělky české, která převzala její pětistopý verš; v české literatuře se však vyvinula domácí tradice znělky, takže odlišná sémantická naplněnost nepadá na váhu. Přesto však není správné mluvit o „znělce vůbec“, nýbrž o znělce v konkrétním jazyku a v konkrétní literatuře.

Vedle tradic ustálených pevných forem vznikají i nové pevné formy, které si básníci vytvářejí ad hoc. I v těch vzniká určité kompoziční schéma. Jako příklad lze uvést Čelakovského *Růži stolistou* nebo Mikuláškův cyklus *První obrázky*.<sup>32)</sup>

## 5. Strofa a žánr

Jde o analogickou problematiku jako při zkoumání vztahu verše k žánrům. I při strofice se musíme ptát, do jaké míry vyplývá existující vztah určitých strofických útvarů k určitým žánrům ze strofické formy (tj. do jaké míry je podmíněn jazykově) a do jaké míry je dán asociací určitých strof s určitými žánry (tj. do jaké míry je druhotný),

Z hlediska genetického je rozhodující patrně původní sepětí strofy se zpěvem a tancem, z něhož vyplývá těsný vztah strofy k lyrice. Už v nejstarších dobách bývala strofa počiňována jako typická výrazová forma lyrických projevů. Sepětí strofické formy s lyrikou je však motivováno i zvláštností sloky samé. Strofa poskytuje lyrice zvláštní možnosti zejména tím, že podporuje parataktické přiřazování tematických celků, a tím oslabuje jejich spínání kauzální, které je

<sup>29)</sup> Ze stejnojmenné sbírky, vydané poprvé r. 1900.

<sup>30)</sup> Toto členění má tzv. shakespearovská znělka.

<sup>31)</sup> U nás složil několik takových znělek např. J. K. Tyl, srov. Jos. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, 2. vyd., Praha 1958, str. 158 (kde je i ukázka).

<sup>32)</sup> Srov. výše na str. 100.

příznačné pro epiku. Při parataktickém řazení celků pocítujeme jako spájící princip básníkův subjekt, básnikovo já se tím posouvá do popředí. Dále strofická forma dobře motivuje opakování, spirálovitou kompozicí a podobné zvláštnosti příznačné právě pro lyriku. Se sepětím sloky a zpěvu souvisí asi též její užívání v satíře a v baladě. I zde jde ovšem o útvary blízké lyrice.

Strofa jako typická forma lyrického projevu je v naší literatuře doložena od samého začátku souvislého literárního vývoje, pokud jej můžeme sledovat. S výjimkou písně Hospodine, pomiluj ny jsou všechny nejstarší písně strofické. Přitom už ve 13. století máme doloženou strofiku ve skladbě mluvní, tj. nezávislé na zpěvu (Kunhutina modlitba). Strofa se tak stala typickým znakem lyrického projevu vůbec.

V dalším literárním vývoji dochází během 14. století ke křížení žánrů a tím i ke křížení forem. Vzniká nový druh, skladby lyricko-epické. Při tomto křížení lyriky s epikou bylo několik cest, při kterých se výrazně uplatnila strofa. Jednu cestu představují rozjímavé skladby mariánské, kde tvoří obecně známý biblický děj (představující prvek epický) pozadí živlu reflexivního (představujícího prvek lyrický). Jiný typ prolínání lyriky a epiky vzniká tím, že strofa proniká do epických vyprávění, která se lyrizují; příkladem může být třeba uvedená již tzv. brněnská legenda o sv. Kateřině. Třetí způsob prolínání lyriky s epikou je lyrické zpracování epických témat ve formě písně. Typickým příkladem je píseň o sv. Dorotě zajímavá i tím, že jde o látku zpracovanou později (v pobělohorské době) také dramaticky a dobře známou z lidového podání ústního.<sup>33)</sup>

Během 14. století se vyvinula proti mluvnímu verši, kde měl téměř výlučné postavení jediný slabičný rozměr (verš osmislabičný), poměrně bohatá strofika. Jistě to souviselo z největší části s tím, že lyrika byla převážně zpěvní, a tak forma strofy byla diktována nápěvem. Přitom však funkce a významová hodnota jednotlivých strof nebyla stejná. Je možno si položit otázku, které strofy měly zvláštní významovou hodnotu, a proč.

Zde nám může být východiskem už frekvence jednotlivých strofických typů. Z tohoto hlediska je nejčastější čtyřveršová strofa z osmislabičných veršů.<sup>34)</sup> Zdá se, že byla z hlediska své významové hodnoty formou neutrální a měla

<sup>33)</sup> Mariánské skladby jsou zapsány hlavně v *Hradeckém rukopise* (vydal Adolf Patěra, Praha 1881). Legendu o sv. Kateřině, zvanou tradičně brněnská nebo lépe Umučení sv. Kateřiny, vydal Ad. Patěra, *Zbytky staročeských rýmovaných legend o sv. Kateřině a sv. Margaretě*, ČCM 61, 1887, str. 204–241. Píseň o sv. Dorotě je nejpřístupněji vydána ve *Výboru z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957, str. 429–432.

<sup>34)</sup> Rozložení rýmů bývalo někdy stejné jako v epickém verši (aabb), ale jsou i strofy s rýmy střídavými a strofy monorymní. V tomto stručném přehledu, kde mi jde o otázky členění, nemohu jít do podrobností. Upozorňuji jen ještě na to, že u monorymní strofy je vlastně členění na čtyřveršový celek podtrženo, protože se její vazba veršů (aaaa) ostře odlišuje od vazby veršů v skladbách nestrofických (aabb).



mezi strofami obdobné postavení jako v epice osmislabičný verš. Její neutralnost lze vyvozovat z toho, že neprojevuje výraznou tendenci k určitému žánru nebo k určité tematice. Pozoruhodný je i její vztah k útvarům nestrofickým. Pozorujeme zde plynulý, někdy přímo neznatelný přechod. Dobře je to vidět na mariánských skladbách Hradeckého rukopisu (konec 14. století). Např. skladba Radosti svatě Maří začíná osmi verši, které se zřetelně člení stroficky, zbytek je psán stichicky:<sup>35)</sup>

Svatá Maří, matko božie,  
rač vše vvěsti v rajske sbožie  
ty, jenž tvú slávu vždy množie  
a tak se v tvú milost vlozie.

Jáz se tiem v tvú milost vloži,  
že tvé radosti vyloží;  
k tomu mně ty rač spomoci,  
buď se mnú ve dne i v noci.

Prvá jest tvá byla radost,  
když se naplni tvá žádost,  
již jsi vezdy k bohu jměla  
a vším srdcem ráda chtěla,  
ať by to buoh ráčil dáti,  
by děvkú jsúc, byla máti.  
A tak jest buoh i učinil  
(atd.)

Syntaktické členění poukazuje k tomu, že počátek skladby byl vybudován na principu lyrické strofy. Zajímavé je i rozložení rýmů v prvních čtyřech verších (aaaa), které mělo zřejmě sugerovat, že nejde o členění na celky dvojveršové. — Z hlediska syntaktického členění je zvláště příznačná báseň Zdávas Maria z téhož Hradeckého rukopisu,<sup>36)</sup> kde se verše důsledně syntakticky člení na skupiny po čtyřech.

Jestliže se jevila čtyřveršová strofa jako neutrální (bezpříznaková), sloka pěti-*veršová* stala se během husitského revolučního hnutí typickou výrazovou formou satirických skládání a tuto funkci si podržela až do doby pobělohorské.<sup>37)</sup> Na rozdíl od strofy čtyřveršové, která byla zpěvná i mluvní; tato

<sup>35)</sup> *Hradecký rukopis*. Vydal Ad. Patera, Praha 1881, str. 175.

<sup>36)</sup> Str. 357.

<sup>37)</sup> Podrobněji v stati Jos. Hrabáka *Protipánská cantilena inhonesta z šestnáctého století* (*Studie ze starší české literatury*, 2. vyd., Praha 1962, str. 183–204).

strofa je zpravidla jen písňová. Právě díky nápěvům se její sepětí se satirou dlouho udržovalo, neboť se nové satirické písně skládaly na staré nápěvy. Naproti tomu u sloky čtyřveršové nepozorujeme, že by tihla k určitému vyhraněnému žánru nebo k určité vyhraněné tematice, kde by se užití jiné strofy počítávalo jako neobvyklé.

Neutrálnost čtyřveršové sloky vyplývala asi z toho, že měla z hlediska vnímatelů optimální délku a přehlednost. Nemyslím na sémantickou naplněnost, nýbrž na to, že jako kombinace osmislabičných veršů, spojující ve vyšší strukturu dvě dvojverší, vytvářela ve vyšší rovině obdobu členění verše na osm slabik: členění verše na čtyři celky po dvou slabikách (ke kterému tendoval i verš čistě sylabický, jak bylo již uvedeno) dostávalo tak určitou nástavbu v členění sloky na čtyři verše. Ukazuje se, že týž princip, na kterém je vybudován verš, uplatňuje se i ve vyšších celcích. Naproti tomu vhodnost pěti-veršové sloky pro satirické projevy byla dána zvláštním postavením pátého verše, jak jsem na ně poukázal v poznámkách k písni o viklefici.<sup>38)</sup> Tímto pointováním, které dovršuje satirickým píchnutím obsah sdělený v tradičním „bezpríznačkovém“ čtyřverší, byla pětiveršová sloka jakoby předurčena pro satiru a útočnou poezii. Zvláštní postavení posledního verše pětiveršové sloky je vidět zejména z případů, v nichž má refrénovou podobu, srov. píseň o panu Závěšovi Kunčickém (16. století), která začíná takto:<sup>39)</sup>

Žádám, račte slyšeti,  
co se vám bude zpívati  
o jednom zemanu v Moravě,  
nedaleko vod Juhyně —  
pod Javorem, pravdu pravím.

A na mlýně i s kurvami,  
hoden jest s nimi spálení,  
neb jej sobě proto koupil,  
aby dobrý lidi loupil —  
pod Javorem, pravdu pravím.

<sup>38)</sup> Pointování pátého verše nemuselo mít ovšem pouze satirickou funkci, pětiveršová sloka je doložena např. v legendě o Adamovi a Evě (vydal Adolf Patera, *Staročeské zbytky o Adamovi a Evě ze 14. století*, ČCM 58, 1884, str. 238–249). V důsledku stupňovací funkce závěrečného verše se však velmi dobře hodila pro skladby, kde se počítalo s ostrým pointováním strofy, a to byly hlavně básně a písně satirické. — K problematice pětiveršové sloky srov. mou studii uvedenou v pozn. 37. — Srov. i Zdeněk Dělín, *Počátky husitského zpěvu* (1907; v Sebraných spisech sv. 42, Praha 1955, *Dějiny husitského zpěvu IV*), a Jul. Feifalik, *Untersuchungen über altböhmisches Vers- und Reimkunst II* (Sitzungsberichte der phil.-hist. Cl. d. Akad. d. Wissenschaft. in Wien 39, 1862, str. 282).

<sup>39)</sup> Jos. Hrabák, *Studie ze starší české literatury*, 2. vydání, Praha 1962, str. 192.

Ve dvoře mějto udělal  
a je lotry zvosazoval,  
aby je tu vybírali,  
sukně, kabát, boty brali —  
pod Javorem, pravdu pravím.

Na píseň zůstávala vázána i *strofa trojdičná*. Zde se nevyvíjela zvláštní významová hodnota v tom smyslu, že by se strofa pojila k určitým žánrům, ale už proto, že nebyla dobře použitelná mimo zpěv, stávala se typickou formou pro lyriku. V mezích lyriky měla široké uplatnění.

I v moderních literaturách tihne strofika k lyrice, a pokud proniká do epiky, znamená její zesubjektivizování (balada, satira, romantický epos, byronská povídka atd.). Celkem však cit pro strofu je dnes slabší, než tomu bývalo ve středověku. Patrně to souvisí s odpoutáním lyriky od zpěvu. Jakmile se ztratí spojení lyriky s nápěvy, strofa je pocíťována spíš jako jev individuálního básníkovy stylu — pokud nejde o „pevné“ formy, jejichž inventář je však omezen — než jako prvek metrický. Ztrácí se pocit, že jde o formu objektivně existující v literární tradici (o formu „hotovou“) a vzniká naopak pocit, že jde o formu, kterou si básník vytváří vždycky ad hoc podle okamžité potřeby. Přitom je stále jako neutrální forma pocíťována strofa o čtyřech verších.

Snad proto, že se ztrácí pocit strofy jako tradicí ustálené hotové formy, moderní básníci často strofu pozměňují během téže básně. Ve vztahu ke klasické strofice vzniká tak podobný poměr, jaký je ve vzájemném vztahu volného a klasického „vázaného“ verše. Strofika je nesena především obsahem, strofické členění není předem dáno, ale básník si je vytváří od případu k případu. Členění myšlenkové je nadřaděno členění diktovanému metrem. Tím se také těžiště strofy přenáší z oblasti zvukové (opakování téhož rýmového schématu a téže kadence) do oblasti kompoziční.