

Úvod

Tento učební text věnovaný francouzské versifikaci není úvodem do problematiky poezie. Netřeba snad vysvětlovat, že prozodické analýza nezprostředkované komplexní pohled na básnické dílo, nýbrž pouze pomáhá pochopit jeden z jeho ústrojných znaků. Právě tato specifická básnické promluvy bude tvořit hlavní předmět našeho zájmu. "La poesie," říká jeden se současných badatelů v oblasti teorie francouzského verše, Jean Mazaleyrat, "est l'affaire de fond et de style, la métrique n'est affaire que de nombres." Také francouzská poezie má svou metriku, řád, formu i tradice, na něž básníci navazovali, z nichž vycházeli a jež případně naplňovali svými osobitými přístupy. Největší pozornost je samozřejmě věnována tradičnímu verši, ale zároveň je sledován další vývoj pravidel a načrtnuty zásady rytmické organizace volného verše.

Znalost základu obecné teorie verše se u čtenářů těchto skript, jimž mají sloužit dílem k přípravě ke zkoušce z úvodu do studia francouzské literatury, větším dílem pak k přípravě na státní závěrečnou zkoušku z francouzské literatury, podobně jako znalost francouzského jazyka, předpokládá. V některých případech se nicméně poukazuje na rozdíly mezi českou a francouzskou terminologií. Zájemce o hlubší poznání problematiky francouzského verše najde další informace v bibliografii.

1. VZNIK A VÝVOJ FRANCOUZSKÉHO VERŠE

Hlavní rysy pravidelného francouzského verše souvisí jednak a jeho původem, jednak se specifickými vlastnostmi francouzského jazyka, francouzský verš pochází z latinského verše, podobně jako francouzský jazyk pochází z latiny. Latinský versifikační systém však spočíval na zcela jiných zásadách, než na jakých je vybudována francouzská prozodie. Latinský klasický verš se skládal z určitého počtu stop, přičemž každou stopu tvořilo určité množství slabik, dlouhých / - / nebo krátkých / ˘ /. Například jamb je stopa, v níž je první slabika krátká a druhá dlouhá / ˘ - /, daktyl má první slabiku dlouhou a další dvě slabiky krátké / - ˘ ˘ /, spondej tvoří dvě dlouhé slabiky / - - /, trochej má první slabiku dlouhou a druhou krátkou / - ˘ /, a tak podobně. V antické versifikaci se rozlišovalo 28 různých stop. Nejmenší jednotky, z nichž se tyto rytmické řady skládaly, se nazývaly móry /la more/. Krátká slabika měla délku jedné mory, dlouhá slabika trvala dvě móry. V latinském verši bylo přitom možné považovat některou slabiku za dlouhou nikoli na základě přirozené výslovnosti, nýbrž díky tzv. pozici, to jest postavení příslušné samohlásky před souhláskovou skupinou. Časoměrný systém latinského verše dovoval také nahradit jednu dlouhou slabiku dvěma krátkými, takže například dvojslabičný jamb / ˘ - / mohl být nahrazen tříslabičným tribrachem / ˘ ˘ ˘ /. V důsledku toho nebyl počet slabik v latinském verši stejný. Každá antická stopa obsahovala navíc rytmický přízvuk, zvaný iktus. Na rozdíl od většiny evropských jazyka nehrál však slovní přízvuk v antické klasické versifikaci žádnou důležitou úlohu. Latinský systém verifikace měl svoje místo v jazyce, kde byl zřetelný rozdíl mezi dlouhými a krátkými samohláskami. Časoměrný prozodický systém latiny a řečtiny se proto nazývá kvantitativní.

Ve francouzštině sice také existují rozdíly v délce samohlásek, ale tyto rozdíly jsou nepatrné a zdaleka nedosahují takového významu jako třeba jejich otevřenost nebo zavřenost /le timbre/. Ztráta smyslu pro kvantitu hlásek ve prospěch opozice mezi otevřeností a zavřeností je ostatně příznačný pro celou bývalou Románii. První kroky k pozdějšímu sylabickému verši francouzskému byly učiněny již v pozdním latinském období. Svatý Ambrož, milánský biskup ve 4. století, si všiml, že je možné docílit rytmického účinku tradičního schématu zrušením substituce jedné dlouhé slabiky dvěma krátkými a naopak. To vedlo v konečném důsledku k vzniku veršů o stejném počtu slabik /sylabickému systému/. Křesťanské latinské hymny, jež skládal pro věřící po vzoru svého učitele i svatý Augustin, jeden z předních představitelů patristiky, se v římské říši těšily velké oblibě a byly značně

rozšířené. Není pochyb o tom, že někteří z tvůrců této liturgické poezie usilovali také o pravidelné rozložení přízvuků. V nejstarší francouzské básnické skladbě, která se nám dochovala, v liturgickém zpěvu z konce 9. století známém pod titulem La Cantilène de Sainte-Eulalie najdeme například verše s různým počtem slabik, ale se stálým počtem přízvuku:

Buona pucella fut Eulalia,
Bel avret corps bellezour anima
/... /

Tento hrubý základ francouzského verše se obohacoval postupně o další prvky, jako césura nebo později asonance a rým. V La Passion du Christ a La Vie de Saint-Léger z konce 10. století nacházíme například osmi slabičné verše s přerývkou po čtvrté slabice. V latinském verši se však césura neshodovala s předělý mezi rytmičnými úseky jako ve francouzském verši. Současný teoretik francouzského verše, Frédéric Deloffre, dělí dobu zrodu tradičního francouzského verše na tři období: a/ staré období /*époque ancienne*/, zhruba od roku 1000 do roku 1150, b/ dvorské období /*époque courtoise*/, od roku 1150 do roku 1300 a c/ období 14. a 15. století, kdy vznikaly básnické útvary s pevným uspořádáním, a vytvářel se propracovaný systém rýmu. Tak byly položeny základy tradičního francouzského verše, jehož vývoj ovšem pokračoval dále. Objevily se přitom i některé snahy, které měly nutné krátké trvání. V 16. století například básníci Plejády, kteří se inspirovali antikou, uvažovali o napodobení časoměrného verše. Nejvýznamnější francouzské časoměrné verše složil Antoine de Baif /Étrènes de poésie francoèze en vers mesurés, 1574/. První část sbírky tvoří 15 originálních básní v hexametrech, jambických trimetrech a podobné, druhou pak překlady z děl antických autorů. Pokusy o zavedení časomíry do francouzského verše nebyly nicméně úspěšné. Všimli jsme si již toho, že francouzština nezná kvantitu hlásek, na níž je časoměrný systém založen. A tak poslední "vers mesurés" jsou od protestantského básníka barokního období Agrippy D'Aubigné, který tvořil koncem 16. a začátkem 17. století. Podobný nezdar stihl i mnohem pozdější pokusy o verš přízvučný /*le système tonique*/, založený na pravidelném střídání slabik přízvučných a nepřízvučných. Najdeme je v Etudes rythmiques ze sbírky Poésies, jejímž autorem byl jeden ze slavných belgických básníků francouzského jazyka, André Marie van Hasselt /1806-1874/. Ve francouzštině je však slovní přízvuk, na kterém je přízvučná prozódie založena, bez významu, jelikož rozhodujícím je přízvuk celé slovní skupiny /*accent de groupe*/. Přirozeným systémem francouzského verše se tak stává systém slabičný /*le système syllabique*/, který je založen na stejném počtu slabik v jednotlivých verších

/isosylabismu/. Souběžně s isosylabismem si získala významné místo ve francouzském verši také césura jako předěl mezi poloverši a dále zvuková shoda na konci veršů, asonance a rým. Všechny tyto prvky francouzského verše byly v jednotlivých etapách jeho vývoje nějakým způsobem upravovány a normovány. Vyvrcholením normativních tendencí ve francouzském verši se stal v 17. století klasicismus, v němž se dotvořil tzv. tradiční verš /le vers traditionnel/.

Prozodická pravidla se ovšem vytvářela za přechodného stavu jazyka, jehož vývoj nezůstal nikdy stát na místě. Po určité době se tak nevyhnutelně dostaly přijaté normy do rozporu s novou jazykovou skutečností – systém se sice změnil, ale stará pravidla zůstala v platnosti. Klasicistická pravidla byla však přesto ve francouzské poezii zachovávána po tři staletí. Je to velmi dlouhá doba, z níž pochází celá řada vynikajících a dodnes živých básnických děl. Znalost pravidel, podle nichž byla vytvořena, je proto i dnes podmínkou jejich správného pochopení.

První uvolnění tradičního francouzského verše bývá spojováno s romantismem. Básníci období romantismu sice pravidla klasicistického verše uvolnili, ale žádnou revoluci v tradičním verši neprovedli. Zachovali oba dva hlavní prvky tradičního verše, isosylabismus a rým. Teprve opuštění těchto zásad a jejich nahrazení novými principy na přelomu 19. a 20. století můžeme považovat za revoluci v poezii a za vznik moderního verše /le vers moderne/. Jinak řečeno, jestliže od Andrého Chéniera po Victora Huga probíhal jakýsi rozpad tradičních rytmů, pak teprve generace symbolistů a modernistů, zastánců volného verše /les vers-libristes/, provedla revoluci v systému. Volný verš /le vers libre/ považují přitom jeho tvůrci a teoretikové za jednu z nových možností vedle tradičního verše s pravidelným počtem slabik /le vers compté/. Jak učí zkušenost, ani po této básnické revoluci tradiční verš zcela nezanikl.

2. ZÁKLADNÍ POJMY FRANCOUZSKÉHO VERŠE

2.1 Metrum a rytmus sylabického verše

Tradiční francouzský verš je tvořen pravidelným počtem slabik. Počet slabik ve verši udává jeho metrum / le metre/. Metrum jako norma, která určuje organizaci jazykových prvků ve verši, může být založeno na opakování přízvuku /v prozódii přízvučné/, délky, tj. kvantity /v prozódii časoměrné/ nebo slabik /v prozódii sylabické/. Metrum francouzského verše je tudíž sylabické /le metre syllabique/. Metrický sled slabik tvoří verš /le vers/, v němž je nositelem rytmu stejný počet slabik. Po vzoru ruských formalistů se někdy rozlišuje mezi metrem jako schématem, abstraktním ideálem, a rytmem /le rythme/, jenž se chápe jako konkrétní naplnění tohoto schématu v daném verši. Rytmus jambu se tak například v určitém verši může odlišovat od jambického metra. V souvislosti s tím se také rozlišují znaky pro metrum / – a ∪/ a znaky pro rytmus / x´ = přízvučná slabika, x = nepřízvučné slabika/. Ve volném verši je sám princip pravidelného opakování nějaké konstanty, tedy i slabik, zrušen. Můžeme to formulovat tak, že v něm převládá čistý rytmus nad metrem. Pokud jde o délku, verše s více než 15 slabikami jsou u pravidelných veršů vzácností, u volného verše není délka v zásadě nijak osazena.

2.2 Němé "e"

Specifický problém při stanovení počtu slabik ve francouzském verši představuje tzv. němé "e" / "e" muet, "e" caduc/. Jedná se o hlásku, jež se v současném jazykovém projevu nevyslovuje: le monde, il excite, barbare, regard a podobně. Ve staré francouzštině se však tato "e", ' později oněmělá, vyslovovala. Proto se také ve verši, který vycházel z tehdejší fonetické reality, právem počítala jako slabika. A jako slabiky se ve verši počítají dnes, třebaže se jedná o archaizující básnickou dikci. Ve francouzské slabice dosahuje němé "e" frekvence 25 %, což znamená, že každá čtvrtá slabika ve francouzském verši je potenciálně němé "e". Už z této skutečnosti je zřejmé, že jde o důležitou otázku.

Bylo by nepochybně nejsnadnější, kdyby bylo nyní možné prohlásit, že ve verši platí jako slabičné každé "e" v jakékoli pozici. Pravidla, jež se ustálila v důsledku fonetického vývoje v tradičním francouzském verši, jsou však poněkud složitější. V běžném mluveném projevu platí zákon tří souhlásek /la loi des trois consonnes/, který formuloval Maurice Grammont. Podle tohoto pravidla se vyslovuje němé "e" před souhláskou tehdy, jestliže je bezprostředně předcházejí další dvě souhlásky, které se rovněž vyslovují. Koncové "e" v "il reste" je tedy němé, ale ve slovním spojení "il reste surpris" se stane znělým, stejně jako je znělé v příslovci "justement". Při přednesu veršů se především vyslovují i taková němá "e",

jež by podle zákona tří souhlásek zůstala němá:

Prenes garde, Seigneur. Vos invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains

/Jean Racine/

Tato "e" se vyslovuji jako krátká otevřená temná "eu", jako krátce vyslovená hláska, kterou nacházíme ve slovech jako "ceux", "jeu" a podobně. Stejně zásady o výslovnosti a počítání němého "e" platí v podstatě i pro moderní poezii:

Et le rayonnement de pierres descellées

/Ives Bonnefoy/

Případy, kdy se němé "e" jako slabičné ve verši nechová, jsou tyto:
a/ němé "e" se nepočítá, jestliže je na konci slova a následující slovo začíná na samohlásku.
Jak víme, koncové "e" se tu eliduje:

Assise au fond d'un autre aux Nymphes consacré,
D'acanthé et d'aubépine et de lierre entouré.

/André Chénier/

Téměř všechna koncová "e" se v těchto verších elidují, a proto slabiku netvoří.
Výjimku tvoří pouze "e" ve slovech "Nymphes" a "de". Podobně je tomu ve verši

Lente et molle rivière aux roseaux murmurants

/Victor Hugo/

Tato elize koncového němého "e" je povinná všude, kde je proveditelná. Elize není například možné před "h" aspiré, a proto se koncové "e" v této pozici se slabiku počítá:

Quelle honte pour moi, quel triomphe pour lui

/Jean Racine/

Také slova "onze", "onzième" a "oui" se až na výjimky chovají jako "h" aspiré a elizi

zabraňují. Ve středověké francouzské poezii nebyla však elize zdaleka takovým pravidlem jako dnes. Tak například u jednoslabičných slov "ne" /z lat. "nec"/, "que", "si" /z lat. sic/, "ce" a "je" nebyla vůbec samozřejmá, nýbrž pouze možná, a to podle potřeb sylabismu. Proto se ve středověkých verších setkáváme s různými, často protichůdnými variantami:

Qu'en dit vos? Que, il vos semble?

/Rutebeuf/ /

Et j'ai toz mes bons jours passez

/Rutebeuf/

Mes certes je ai si grand fein

/Roman de Renart/

Na výše uvedených příkladech vidíme, že se koncové němé "e" ve výrazech "que" a "je" někdy eliduje, jindy ne. Nevztahuje se na to žádné pravidlo. Také starofrancouzské tvary "jo" a "ço" se chovaly stejně obojetně jako "je" a "ce", to znamená, že se jednou elidovaly, jindy zase nikoliv:

Et jo irai al Sarrazin Espan

/La Chanson de Roland/

Sire, dist Guenes, ço ad tut fait Rolanz

/La Chanson de Roland/

Podobně tomu bylo s elizí koncového "i" u starofrancouzského členu "li". Tato elize byla stejně jako u němého "e" pouze možná, nikoliv nutná. V plurálu se toto "i" dokonce nikdy neelidovalo:

E li Engleis bien se deffendent;

Li un fierent, li altre botent.

/Wace/

Zvláštní případ představuje enklitické zájmeno "le" v kladném imperativu po určitém slovesném tvaru. Na rozdíl od běžné výslovnosti, v níž se toto "e" realizuje /"faites-le", "dites-le" a podobně/, se toto enklitické zájmeno ve verši elidovalo a jako slabika se nepočítalo:

Mettons-le en notre gibecière

/Jean de La Fontaine/

Condamnez-le a l'amende, et s'il le casse, au fouet

/Jean Racine/

Coupe-le en quatre, et mets les morceaux dans la nappe

/Alfred de Musset/

Příčiny této skutečnosti jsou historické. Ve staré francouzštině bylo totiž toto enklitické "le" nepřízvučné a jeho elize byla proto pochopitelná. Jelikož se však přízvuk brzy přesunul z poslední slabiky slovesa v imperativu na zájmeno, stala se v moderní době z elize tohoto "e" - máme-li užít výrazu, jehož použil Maurice Grammont - "chose monstrueuse". Teoretici verše ostatně už dávno doporučovali, aby se básníci tomuto enklitickému "le" v kladném imperativu před samohláskou nebo němým "e" vyhýbali.

b/ Němé "e" se nepočítá, jestliže se vyskytuje v poslední slabice verše. Tato slabika tak přestává být součástí metra a němé "e" v ní je přespočetné /"en surnombre", "hors calcul"/ bez ohledu na to, zda se vůbec nevyslovuje /například "il m'arrête"/, nebo je aspoň slyšitelné, byť nevyslovované, jak tomu bývá po souhláskové skupině /například "funeste", "céleste" a podobně/. V této pozici tvoří zpravidla ženský rým /viz kapitolu 5.3.3/:

Jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire.

Tu fuis, tu ne ris plus. Rien ne saurait te plaire.

/André Chénier/

Přitom není důležité, zda toto "e" je poslední jako grafický znak /"taire", "plaire", "je parle" atd./, nebo zda po něm následují ještě další grafické znaky souhlásek, jež se jednak nevyslovují, jednak nemají na výslovnost předchozího němého "e" žádný vliv /"tu parles", "ils demandent", "chose", "causes" atd./:

Roses dont la rosée orne les plus purs visages,

Oiseaux venus vers nous, comme de blancs présages

/Émile Verhaeren/

c/ Němé "e" se nepočítá uvnitř slova, jestliže je před ním samohláska nebo dvojhláska:

Ma foi, sur l'avenir bien fou qui se fiera

/Jean Racine/

Ve středověku však toto pravidlo vzhledem k tehdejší výslovnosti neplatilo. Tak například ve verši

Li cuens Rollanz tient s'espee sanglante

/La Chanson de Roland/

má slovo "espée" tři slabiky což znamená vyslovené koncové "e", a citovaný verš je desetislabičný. Také zakončení typu -e, -es, -ent po přízvučné samohlásce byla ve starofrancouzském verši slabičná. Tento stav trval zhruba do 14. - 15. století, jak o tom svědčí básnická praxe, která s těmito "e" do metra počítala:

Pour nostre joie mondaine

/Eustache Deschamps/

Tant orie l'on Noël qu'il vient

/François Villon/

Kolem poloviny 16. století ztrácela koncová "e" po přízvučné samohlásce ve slovech typu "livrée", "j'avoue", "rues", "la prée" a podobně původní výslovnost. Pierre de Ronsard si v Art poétique z roku 1565 stěžuje, že "deux espées en main" uráží sluch. Podobně poznamenal François de Malherbe, že "voyent" se vyslovuje jako jedna slabika, a proto se toto slovo nemá do verše vkládat. V zásadě se tak zhruba od poloviny 16. století nemá "e" po samohlásce nevyslovují a básníci se raději snažili dostat slova jako "espée" do pozice, kde toto nepočítané "e" mohlo být buď elidováno

Rome entière noyée au sang de ses enfants

/Pierre Corneille/

nebo kde se stejně nepočítalo, jako na konci verše

Mais sans argent l'honneur n'est qu'une maladie

/Jean Racine/

Nicméně už od Malherbových dob byly například přípony tvořící imperfektum -aient a tvary konjunktivu qu'ils "aient" a qu'ils "soient", jejichž výslovnost byla jednoslabičná už od 13. století, ve verši přípustné:

Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler

/Jean Racine/

Od formální proskripce slov s němým "e" po samohlásce ve verši se oprostili teprve básníci 19. století. Od té doby se používají slova jako "épée" i v pozicích, kde "e" nelze elidovat nebo kde se nenachází na konci verše:

Les sept épées hors du fourreau

/Guillaume Apollinaire/

Je vous salue ma France aux yeux de tourterelle

/Louis Aragon/

Autoři klasicismu i pozdějších období, i když se někteří z nich, jako třeba Molière, proti tomuto pravidlu občas prohřešili, se však v zásadě snažili tento požadavek respektovat. Proto například tvary sloves první třídy v 2. osobě sg. a v 3. osobě pl. se zakončením na -es, a -ent, jelikož koncové souhlásky zde zabraňují elizi, nežívali jinde než na konci verše:

Leur courage renaît, les princes les rallient

/Pierre Corneille/

2.3 Synereze a diereze

Při počítání slabik ve francouzském verši vznikají často nejasnosti u skupin dvojhlásek. Říká se sice, že francouzský verš má tolik slabik, kolik je v něm samohlásek, ale ve všech případech to nebývá tak jasné. Je zřejmé, že po sobě následující samohlásky vytvářejí dvě slabiky ve slovech jako "a-érer" nebo "agré-able", kde se také obě samohlásky plně vyslovují. Ale kolik slabik mají slova jako "lieux", "ciel", "truite", "vitrier", "violence",

"diamant" a celá řada jiných, kde je součástí skupiny polosouhláska "yod"? O odpověď na tyto otázky se zde pokusíme.

Jestliže se skupina dvou samohlásek vyslovuje jako jedna slabika, například ve slově "ouest", které pochází z jednoslabičného germánského slova /srv. anglický výraz "west"/, mluvíme o synerezi. Synereze /z řec. "sun-aireis" = přiblížení/ znamená tedy v prozódii výslovnost dvou po sobě následujících samohlásek jako jedné slabiky. Jestliže tuto skupinu realizujeme ve výslovnosti jako dvě slabiky, například ve slově "inqui-ète", mluvíme o dierezi. Diereze /z řec. "diairesis" = rozdělení/ znamená proto v prozódii výslovnost dvou po sobě jdoucích samohlásek jako dvou oddělených slabik. Takový je alespoň běžný význam uvedeného pojmu ve francouzské versologii. V české terminologii se slova "diereze" užívá ve smyslu předělu mezi poloverši, případně takty, a jako stálá střední diereze se označuje césura, jak se s ní setkáváme ve francouzském verši /srv. např. Josef Hrabák, Úvod do teorie verše/.

Ve staré francouzštině byl počet slabik ve skupině dvou samohlásek určen výslovností, která se opírala o etymologii. Proto bude vhodné, když k tomuto problému přistoupíme prostřednictvím foneticky a etymologicky daných pravidel, která přešla ze staré francouzštiny do tradičního pravidelného verše, v němž pak procházela dalším vývojem. Na význam etymologie v této souvislosti poukázal Adolf Tobler /1835-1910/, profesor románské jazykovědy na berlínské univerzitě. Tento významný badatel tvrdil, že synereze, tj. diftong, vzniká tehdy, když daná slabika francouzského slova vznikla diftongizací původní latinské přízvučné slabiky /bien - bene, hier - heri, voit - videt, avoir – habere a podobně/ nebo kombinací samohlásky s vokalizovanou souhláskou z téže slabiky /fait - factum, fruit - fructum, nuit - noctem atd./.

Diereze vzniká naproti tomu ve skupinách, v nichž každá samohláska pochází z jiné latinské slabiky. Tak tomu například bylo s

a/ ve slovech "učeného původu" /ru-ine, po-ète, su-ave, du-el, pi-eux, anci-en, tradition, chresti-en aj./

b/ ve slovech, v nichž první samohláska patřila ke kořenu, kdežto druhá tvořila příponu /mi-ette, rou-et, fou-et, prou-esse aj./

c/ ve slovech, kde jednotlivé samohlásky patřily k dvěma původním latinským slabikám odděleným souhláskou, jež v důsledku hláskového vývoje pak zmizela /su-er z latinského sudare, reine z lat. reginam, ou-ir z lat. audire, cru-el z lat. crudelis, jou-er z lat. iocare, li-er z lat. limare, atd./.

Podle těchto etymologických zásad byly ve staré francouzštině například koncovky indikativu imperfekta a kondicionálu přítomného -ions, -iez dvojslabičné, jelikož pocházely z latinských tvarů -ibamus, -ibatís, a v přítomném čase konjunktivu byly tytéž přípony jednoslabičné, jelikož pocházely z latinských tvarů -iamus, -iatis, a "nous

parlions", "vous parliez" /přesněji "nous parli-ons" a "vous parli-ez"/ tak stály proti "que nous parlions", "que vous parliez". Slova s příponou -ier, vzniklou z latinského suffixu -arium, měla původně zakončení -ier jednoslabičné. V 17. století se však vytvořila moderní dikce, vyhýbající se sledu tří souhlásek, k němuž v těchto případech vedla polosouhlásková výslovnost "i" jako "yod", a proto se tu objevila diereze. Už u Corneille byla přípona -ier dvojslabičná /meurtri-er a podobně/. Současný francouzský úzus směřuje však k synerezi, a to především u těch samohláskových skupin, kde je prvním členem polosouhláska, tedy i u přípony –ier. Souběžně platí, že čím je daný výraz lidovější, hovorovější a používanější, tím větší sklon k synerezi projevuje. U slov "učeného původu" nebo slov patřících do vybrané mluvy je tendence k synerezi poměrně malá.

V podstatě platilo tradiční rozlišování jednoslabičných a dvojslabičných skupin podle etymologických kritérií až do konce 17. století. Zůstalo nicméně v platnosti i potom, co se výslovnost v mnoha případech změnila. Podle uvedených zásad je tudíž možné vyčlenit slova, v nichž se samohláskové skupiny vyslovovaly buď jako jedna slabika /synereze/, nebo jako dvě slabiky /diereze/. Do první skupiny /synereze/ patří například "loi", "moi", "soin", "soigner", "-ien", "tien", "chien", "bien", "viendrai", "oui", "suis", "bruit", "pied", do druhé skupiny /diereze/ zase slova jako "cli-ent", "pa-ys", "souri-ant", "traditi-on", "apparition" aj.

Způsob realizace samohláskových skupin ve verši se však nedá vždy stanovit s dostatečnou objektivitou. Nezáleží totiž jen na etymologických pravidlech, nýbrž také na fonetickém vývoji a v neposlední řadě i potřebě eufonie. Nejsou vzácné případy, kdy o tom, zda samohlásky mají být v daném verši chápány jako jedna slabika /être scandées en synerèse/ nebo jako dvě slabiky /être scandées en dièrèse/, rozhodují výlučně požadavky na rytmus. Ostatně už sám Nicolas Boileau užíval v době klasicismu slova "hier" někdy jako dvojslabičného, jindy zase jako jednoslabičného, bez ohledu na skutečnost, že etymologicky by tu mělo dojít k synerezi. Ve starofrancouzském verši bylo skutečně slovo "hier" jednoslabičné. V 16. a v 17. století se však někdy objevovalo ve verši jako dvojslabičné a z té doby se datují zřetelné rozpory:

Je l'observais hier, et je voyais ses yeux /hier = 2 slabiky/

/Jean Racine/

proti

Hier dans sa belle humeur elle entretint Valère /hier = 1 slabika/

/Pierre Corneille/

Podobně v 19. století najdeme ve verších Alfreda de Musset slova "rouet", "fouet" užitá někdy jako jednoslabičné, jindy jako dvojslabičná. Také slovo "piano" má u tohoto básníka někdy slabiky dvě, jindy tři, aby se vyhovělo požadavkům izosylabismu. Stejně je tomu u cizích slov jako Maria - Mari-a, Marietta - Mari-etta, Felicia - Feliai-a, a jiných. V praxi proto řešíme sporné případy samohláskových skupin nejlépe tak, že se řídíme zásadou dodržet potřebný počet slabik ve verši. Podle tohoto hlediska pak považujeme danou samohláskovou skupinu za jednoslabičnou nebo dvojslabičnou. Mezi synerezí a dierezí rozhodujeme tak na základě poznané rytmické struktury verše, v níž o jednu slabiku více nebo méně by znamenalo narušení rytmu.

2.4 Hiát

S bezprostředním kontaktem dvou samohlásek ve výslovnosti souvisí i jev zvaný hiát. Hiát /l'hiatus/ vzniká totiž přísně vzato pokaždé, když se vedle sebe vyskytnou dvě samohlásky, které tvoří dvě oddělené slabiky. Jestliže však k tomu dojde uvnitř slova /"poésie", "saluer", "réaction", "aérien" a podobně/, jedná se o tzv. vnitřní hiát /hiatus intérieur/ a nastává nám již známá diereze. Hiát v pravém slova smyslu, o němž bude v této kapitole řeč, je však tzv. vnější hiát /hiatus extérieur, hiatus transitoire/, k němuž dochází tehdy, když se ve verši bezprostředně po sobě vyskytnou slova, z nichž první na samohlásku končí a druhá na samohlásku začíná, a přitom není možné žádnou z obou samohlásek elidovat. Hiát proto nevzniká ve slovních spojeních jako "j'aime", "jusqu'au" nebo "Pierre aura", "elle habite", kde nastává elize, ale objevuje se na hranicích slov ve spojeních jako "tu aimes", "qui a", "ni elle", "caché au", "là où", "à un homme" atd., kde elize není možná.

Na rozdíl od poezie antické, starofrancouzská poezie hiát, zvaný "entrebaillement", připouštěla:

Seignurs baruns, qui li enveierons?

/La Chanson ds Roland/

Dobří básníci se však začali postupně hiátům vyhýbat, nebo je aspoň oslabovat tím, že je kladli na konec verše nebo poloverše /před césuru/, kde hiát nevzniká ostatně ani podle tradičních pravidel:

Dans un lâche sommeil crois-tu qu'enseveli
Achille aura pour elle impunément pâli?

/Jean Racine/

Mais c'est trop babillé, // il faut se dépescher

/Pierre de Ronsard/

V období renesance se ve svém Art poétique z roku 1565 staví proti hiátu kníže básníků Pierre de Ronsard: "Tu éviteras," radí tam, "autant que la contrainte de ton vers le permettra, les rencontres de voyelles et de diphtongues qui ne se mangent point." S konečnou platností a zcela jednoznačně odsoudil po Plejádě hiát François de Malherbe a Nicolas Boileau v době klasicismu tento zákaz už jen potvrdil. Důvodem pravidel zapovídajících hiát byl zřejmě pocit nelibozvučnosti s ním spojovaný.

Hiát netvoří nosovky /"mon âme", "la leçon où", "la raison a", "matin où" aj./, kde mimo to zpravidla dochází k vázání, při němž se jinak nemá souhláska vyslovuje. Hiát však podle formálních pravidel nevzniká ani ve slovech, které končí na nevyslovenou souhlásku a kdy k žádnému vázání nedochází: "étranger et", "singulier à voir", "coursier indompté", "de quartier en quartier", "vous savez et", "il le veut et", "on dit à ce propos" atd. Nejsou však přípustná spojení jako "et il" "et elle", "et où", "et on", kde je souhláska rovněž jen pro oko. Hiát nevzniká ani před "h" aspiré, i když tato hláska je od konce 18. století zcela němá: "aux héros", "qui heurtais", "la haie" a podobně, ale nezabrání mu "h" muet /němé "h"/: "tu habites", "cri horrible" a "Také "oui" se považuje za slovo, které začíná souhláskou /"w"/, takže hiát před ním nemůže vzniknout. V některých slovních spojeních se však hiát připouštěl. Bylo tomu tak například u jednoslabičných slov jako "et", "qui", "ni", "ou", "tu", "si", po nichž následovalo jiné krátké slovo, které začínalo na samohlásku, jako třeba ve spojeních "si avant", "si elle", "tu es". V těchto případech se v hiátu nedávají krátká nepřízvučná slova, takže eufonie verše není narušena. Podobně byl hiát tolerován u omezeného počtu ustálených rčení /"ça et la", "peu à peu", "à tort et à travers" aj./.

V důsledku fonetického vývoje se stal hiát v některých případech záležitostí čistě formální. Podle zásad klasicistické poetiky byl například hiát dovolen tam, kde se koncové "e" po samohlásce elidovalo, např., "la vie et", bez ohledu na to, že hiát jako takový, to jest střetnutí dvou samohlásek na rozhraní dvou slov, přitom zůstal zachován. Verš

Je lui voue au désert de nouveaux sacrifices

/Jean de La Fontaine/

byl proto z hlediska formálních pravidel vztahujících se na hiát zcela přípustný. Přesto, že se jedná o spornou věc, zákaz hiátu se stal jedním z nejpřísněji dodržovaných pravidel tradičního verše, a to nejen v době klasicismu. Řídili se jím v podstatě ještě básníci období romantismu a po nich parnasisté, třebaže si pravidla nevykládali už tak přísně. Na zákaz hiátu přestali dbát teprve symbolisté a moderní básníci. Měli by se pouze snažit, aby se vyhnuli nelibozvučnosti. Nelibozvučnost vzniká v tomto případě tehdy, prohlašuje Maurice Grammont, když se v hiátu opakuje stejná samohláska. Přesto i spojení takových slov je ve verši možné, dokonce působivé, když básník tím sleduje určitý cíl /srv. "Dona Anna" u Théophila Gautiera/.

3. STRUKTURA FRANCOUZSKÉHO VERŠE

3.1 Vnitřní členění verše

Metrum /z řec. "metron" = míra/ je ve francouzském verši dáno opakováním stejného počtu slabik. Metrickou konstantou se tak stává isosylabismus. Již jsme si vysvětlili, že rozměr /metrum/ francouzského verše jako celku je určen počtem slabik v daném verši. Pojem metrum se však nemusí vždy vztahovat na celý verš, nýbrž se může týkat třeba i skupiny slov, která tvoří jeden z jeho úseku, a to poloverš /l'hémistiche, m./ nebo takt /la mesure rythmique/. Adjektivum "métrique", například ve výrazu "le vers métrique", je třeba chápat ve smyslu "složený z metrických jednotek", to jest taktů a slabik, jejichž počet je určen metrem. Tak třeba výraz "l'octosyllabe jambique" znamená osmislabičný verš, který se může skládat z nestejně dlouhých úseků /4 slabiky + 4 slabiky, 2 slabiky + 3 slabiky + 3 slabiky, a podobně/. Francouzský verš je slabičný /sylobický/, ale to neznamená, že přízvuk a jeho rozložení nemá na rytmické uspořádání a členění verše žádný vliv. Ve francouzském sylobickém verši ovšem nenacházíme tradiční metra založená na rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik /jamb, trochej, daktyl, atd./, jak je známe například z poezie české. Pravidelné opakování přízvuků podle daného schématu nemá ve francouzském verši místo. Avšak již pouhá skutečnost, že přízvuk ve francouzském jazyce existuje, se nemůže nepromítnout do veršové struktury. Ve francouzském verši se tak vytvořily určité varianty umožňující využít daných možností jazyka. Tyto varianty počítají s účinkem přízvuků a jejich střídání a nacházejí v něm způsob, jak čelit hrozbě monotónnosti pravidelného, čistě sylobického verše.

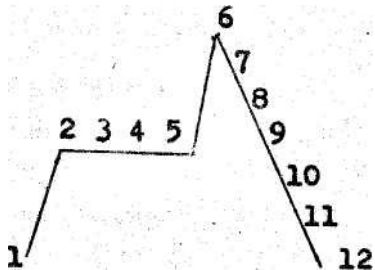
Přízvuk, s nímž se ve francouzském verši setkáváme, není ovšem přízvuk slovní, nýbrž skupinový /accent tonique de groupe/, jenž připadá na poslední znělou slabiku každé slovní skupiny ve verši. Tento přízvuk je tak spojen s členěním verše na rytmické jednotky, poloverše a takty. Je přirozené, že se přízvuk, který odpovídá rytmickému členění verše, v zásadě shoduje v pravidelném verši s přízvukem logickým, gramatickým /accent grammatical/, jenž vyznačuje syntaktické členění věty. Ve francouzských verších, poloverších i taktech je poslední slabika, která se počítá do metra, přízvučná. Je dobré si tento poznatek uchovat v paměti, protože z něho vychází řada dalších důležitých jevů, které jsou příznačné pro pravidelnou francouzskou versifikaci. Nikdy se do metra nepočítala nepřízvučná slabika na konci verše. Ve starém období, to jest ve středověké poezii, někdy dokonce ani na konci prvního poloverše /viz tzv. epickou césuru, kapitola 4.3/. Logický /gramatický/ přízvuk se může nicméně dostat do rozporu s přízvukem řečnickým /accent oratoire, zvaným někdy také "emphatique" nebo "pathétique"/, kdy mluvčí pociťuje nutnost aktualizovat změnou místa

logického přízvuku nějakou myšlenku, vztah mezi myšlenkami, silný cit a tak podobně. Stačí jen pozorně poslouchat, s jakými schopnostmi dokáží citlivě nuancovat tyto jemné odstíny a recitovat verše vynikající francouzští interpreti. Tyto otázky se však řadí k detailům interpretace verše, vyplývají tedy z osobitých, subjektivních reakcí interpreta na daný text a neurčuje je objektivní veršový rytmus jako takový.

Verš, který je základní rytmickou jednotkou, se dělí na menší úseky, které představují rytmické jednotky nižšího řádu. Úsek, který odpovídá polovině rozměru daného verše, se nazývá poloverš /l'hémistiche, m., z řec. "hemi" = polovina a "stichos" = verš/. V pravém slova smyslu se proto výraz "l'hémistiche" vztahuje pouze na úseky o stejném počtu slabik, tedy například 6 a 6 v dvanáctislabičném verši, 5 a 5 ve verši desetislabičném, a tak podobně. Tím je také určeno jeho místo pouze ve verši s binární strukturou, to jest v takovém, který se dělí na dvě stejné poloviny. Rytmické uspořádání verše nemusí být ovšem jenom binární /dvojčlenné/, nýbrž může být i trojčlenné /ternaire/ nebo čtyřčlenné /quaternaire/, což znamená, že se verš dělí na tři nebo na čtyři rovnocenné rytmické řady. V trojčlenném uspořádání není tedy vhodné mluvit o poloverši, nýbrž raději o úseku nebo taktu /membre rythmique, groupe rythmique nebo nejlépe mesure rythmique/. Je ovšem pravda, že dosud nebyla vypracována, a tím méně všeobecně přijata, přesná terminologie a že se proto s výrazem "hémistiche" setkáváme často bez ohledu na jeho ústrojný vztah k binárnímu systému, který jsme se pokusili vyložit. Poloverš může být jednoduchý /hémistiche simple/, což znamená, že se dále nedělí, nebo složený /hémistiche composé/, v případě, že se dále člení na jednotky nižšího řádu. Jinými slovy, poloverš se může rovnat taktu /hémistiche - mesure/, nebo - jak tomu běžně bývá u delších veršů - se skládat z několika různě dlouhých taktů. V struktuře verše zkoumáme jednak vztah poloveršů a taktů mezi sebou, jednak vztah poloveršů a taktů k nadřazené struktuře, to jest verši, případně poloverši.

Hranici mezi poloverši tvoří césura, zvaná francouzsky "la césure" /z lat. caesura = přerývka/. Ve francouzštině se objevily a užívaly i jiné výrazy, jimiž se tato hranice označovala, jako například "repos", nebo "repris de haleine", jichž užíval Pierre de Ronsard, nejčastěji však "coupe", v tomto případě pak "la coupe médiane", která by platila za nejpresnější označení. O terminologickém rozlišení hranic mezi poloverši a hranic mezi taktů se ještě zmíníme. V latinské klasické poezii se však césura nenacházela mezi jednotlivými stopami, nýbrž spadala dovnitř příslušné stopy a dělila verš na dvě nestejně části. Kromě toho nebylo její postavení zcela ustálené, fixní. V křesťanské latinské poezii, která předznamenala přechod k francouzskému verši, se začala rýsovat zřetelná a silně pocíťovaná přerývka směřující ke středu verše. Tato poezie se totiž zpívala a uvedená přerývka měla význam

především hudební. Melodie na začátku verše zpravidla rychle stoupala, pak se ustálila a nakonec začala klesat. Césura zde vyznačovala pokles melodie po bodu, v němž bylo dosaženo vrcholu. Ještě v době klasicismu herci v Hôtel de Bourgogne recitovali alexandríny způsobem, který svědčí o vlivu této prastaré tradice:



Číslice na grafu udávají slabiky. Vyvrcholení tedy připadalo ne šestou slabiku dvanáctislabičného verše, to jest zároveň do jeho poloviny. Notové záznamy mimo to ukazují, že se příslušná, to jest šestá slabika verše, prodlužovala. Podle záznamu měla dvojnásobnou délku než ostatní slabiky, které tvořily verš. Tyto skutečnosti je důležité uvést a znát proto, že ukazují na pravou povahu a funkci césury, která neznamena nutně pauzu, přetržku, nýbrž v první řadě hlasové zvýraznění. Rovněž je zřejmé, že césura nastává pouze po přízvučné, tj. mužské slabice /syllabe masculine/, jak bývá přízvučná slabika také nazývána na rozdíl od slabiky nepřízvučné, ženské /syllabe féminine/. Připomeňme, že přízvučnou slabikou /syllabe tonique/ je ve francouzštině poslední vyslovená slabika verše, poloverše nebo taktu, nikoli slabika s němým "e". Césura jako stálá přerývka uprostřed verše /coupe fixe, coupe médiane/ má v binární struktuře verše zásadní stabilizační význam. Je to, jak říká Juan Mazaleyrat, "le point où, dans un système binaire, se fait le départ entre les deux groupements syllabiques constitutifs du vers".

"Césure" a "coupe" jsou pojmy, které se v současné teorii francouzského verše rozlišují. Zatímco "césure" znamená předěl mezi poloverši, "coupe" představuje hranici mezi takty. Přes toto praktické a jasné rozlišení se oba výrazy často zaměňují, podobně jako "hémistiche" a "mesure". Budeme je odlišovat také graficky, a to tak, že césuru jako předěl mezi poloverši budeme značit //, zatímco "coupe" jako přerývku mezi takty /. "Césure" a "coupe" chápeme přitom jako prostředky udávající rozdělení počtu slabik ve verši do jednotlivých rytmických skupin a podávající návod ke správnému přednesu veršů ve shodě s metrem. Césura má podle definice stejně jako "hémistiche" svoje místo pauze v binárním systému. Může se však také říci, že v jednoduchých dvojčlenných strukturách, to znamená u kratších veršů dělených pouze na dva poloverše – takty /hémistiches - mesures/ existuje jediná přerývka /coupe/, která nabývá funkce a významu césury, jako například v osmislabičném

verši

Des blancs ruisseaux // de Chanaan

/Guillaume Apollinaire/

Zejména u dvojčlenných systémů, kde se nejedná o předěl metricky zvláště kvalifikovaný mezi rytmickými jednotkami, se projevuje největší terminologická nejistota a oba dva pojmy, "césure" a "coupe", se nejčastěji zaměňují. V jednoduchých trojčlenných systémech odděluje "coupe" jako předěl tři takty:

Un mort / s'en allait / tristement

/Jean de La Fontaine/

V složených dvojčlenných i trojčlenných strukturách je zato možné rozlišovat "césure" a "coupe" velmi dobře jako předěl mezi poloverši /nadřazenými rytmickými skupinami/ a takty:

Il fut / héros, // il fut / géant, // il fut / génie

/Victor Hugo/

Le bonheur / des méchants // comme un torent / s'écoule

/Jean Racine/

Pro přednes veršů césura znamená, že se koncová přízvučná slabika prvního poloverše, to jest slabika před césurou, hlasově zvýrazní, případně lehce prodlouží. V Art Poétique /1674/ formuloval Nicolas Boileau nový požadavek, který středověká poesie neznala a jenž se týkal ucelenosti smyslu jednotlivých rytmických celků:

Que toujours / dans vos vers // le sens / coupent les mots

Suspende / l'hémistiche, // en marque le repos.

/Nicolas Boileau/

Do té doby byla césura faktorem hudebním a rytmickým. V klasicistickém verši, jak vidíme, a jak to požadovali ostatně už básníci Plejády a poté François de Malherbe, se césura shodovala také s členěním podle smyslu výpovědi. Tato skutečnost vedla k tomu, že se v této

situaci pauza /"pause", "arrêt", "repos", "interruption", "silence"/ jevíla jako oprávněná:

Un trouble s'élève // dans mon âme perdue

/Jean Racine/

Pauzu budeme dělat v césuře tehdy, když jí zároveň vyžaduje i logické členění výpovědi. Pauza je tedy dána především gramatickou stavbou věty a nikoli rytmickým uspořádáním verše.

Ani hranice mezi takty /coupe/ neznamená nutně pauzu, nýbrž pouze udává místo, kde se nalézá rytmický přízvuk /accent rythmique/ a naznačuje tak, že takt končí slabikou, na níž je přízvuk. Jestliže po přerývce mezi takty opravdu dochází k pauze, což je možné a opět závisí na smyslu, pak z toho "coupe" jako předěl mezi takty vychází jenom posílena:

Je la vis, / je rougis, // je pâlis/ à sa vue

/Jean Racine/

V citovaných verších je pauza po slovech "vis" a "rougis", jak to také odpovídá logickému a syntaktickému členění, jež se v tomto případě shoduje s rytmickým, nikoli však po "pâlis", kde by pauza nebyla podložena smyslem. Pauza je tedy jak po césuře, tak po předělu mezi takty /coupe/ záležitostí gramatickou a logickou, případně je dána individuální interpretací, ale není určována rytmem a jeho požadavky.

Prosto by césure neměla od sebe oddělovat slova, která jsou navzájem logicky a gramaticky úzce spjata, jako například člen, přídavné jméno nebo předložka od příslušného podstatného jména, způsobové sloveso od neurčitého způsobu významového slovesa a podobně. Jestliže však slova takto oddělená jsou dále určována, a to tak, že jejich určení vyplní zbytek druhého poloverše, je takové ostré rozpolcení přípustné:

Les prêtres ne pouvaient // suffire aux sacrifices

/Jean Racine/

Jéhu n'a point un coeur // farouche, inexorable

/Jean Racine/

Ve francouzském verši se také césure nemůže dostat dovnitř slova, protože je spjata s přízvukem, který je vždy až na konci slova, případně slovní skupiny. Jestliže tedy Alphonse

de Lamartine nepoužil ve verši přirozeného slovosledu

Pleurant l'espoir éva // noui de mes longs jours,

nýbrž uspořádal slova do podoby

Pleurant de mes longs jours // l'espoir évanoui,

učinil tak z toho důvodu, že musel respektovat právě tuto zásadu. V jiném Lamartinově verši

Dans la nuit éterne // Ile emportés sans retour

připadá césura dovnitř slova "éternelle" jenom zdánlivě. Koncové "e" se v tomto slově totiž eliduje, jelikož následující slovo "emportés" začíná samohláskou. Ve francouzštině se však podobně jako u vázání slov tyto koncové souhlásky, v našem případě "l", připojují jako počáteční souhláska /consonne d'attaque/ k první slabice následujícího poloverše:

Dans la nuit éterne // Ile emportés sans retour

Této césure se říká přesahující/ la césure enjambante/:

Le linoeul même est tiè // de au coeur enseveli

/Alphonse de Lamartine/

Stejně připojujeme koncovou souhlásku k následující rytmické skupině tam, kde se realizuje díky vázání přes césuru /viz také kapitola 3.2/ u slova, které končí na nevslovovanou souhlásku a nikoli na němé "e":

A ce père esaaynt // t un sourire ennemi

/Stéphane Mallarmé/

V obou uvedených příkladech nenastává jiná pauza, hlásky "l" a "t" tvoří součást druhého poloverše, zatímco první poloverš končí přízvuknou samohláskou. Stejným způsobem jako v césure postupujeme i v předělu mezi takty /coupe/. Koncové souhláska,

kteřá se nachází před němým "e", se stává počátečním fonémem následujícího taktu /v dvojčlenné i trojčlenné struktuře:

Plantez / un sau/ le au cimetièere

/Alfred de Musset/

Shodně se v této pozici chová i hláska, která se realizuje při vázání:

Celui qui me/ t_un frein // à la fureur/ des flots
Sait _aussi/ des méchants // arrêter les complots

/Jean Racine/

Les oieu/ x_ultramars // aux ardent/ s_entonnoirs

/Arthur Rimbaud/

Můžeme si všimnout, že máme-li klást grafické znaky, které označují hranice poloveršů a taktů tam, kam při recitaci skutečně patří, musíme někdy rozčlenit verš způsobem, jehož výsledkem je složitý a málo přehledný zápis:

J'y trou/ve un tel trésor // d'impuissan/ce et d'orgueil

/Paul Valéry/

Z toho důvodu se často znalost výše vyložených pravidel, jimiž se recitace francouzských veršů řídí, u čtenáře předpokládá a užívá se méně náročného způsobu značení:

J'y trouve / un tel trésor // d'impuissance / et d'orgueil

S tímto způsobem značení vnitřní struktury verše se běžně setkáváme i ve vědecké literatuře.

Na závěr této kapitoly se zastavíme ještě u jednoho zvláštního druhu césury. Řekli jsme si, a na příkladech také ukázali, že césura nemůže být ve francouzském verši před neznělou počítanou slabikou, tedy před ženskou slabikou s němým "e", pokud se toto "e" nedá elidovat. Je tedy možný verš

Soyez vous l'un à l'au//tre / un monde toujours beau

Jean de La Fontaine/

nebo

Oui, je viens dans son temple // adorer l'Éternel

/Jean Racine/

Ale v posledním verši by například nebylo možné užít místo slovesa "adorer" nějakého jiného slovesa podobného významu, ale začínajícího souhláskou, jako třeba "prier":

Oui, je viens dans son temple prier l'Éternel

Jelikož "prier" by elizi koncového "e" v cézúře nedovolovalo. V cézúře se tak stává přirozeným zakončením přízvučná, mužská slabika, která je nositelkou přízvuku na konci poloverše /accent de césure/, podobně jako závěrečná slabika verše je nositelem přízvuku na konci verše /accent de fin de vers, accent de rime/. Verš však smí končit nepřízvučnou slabikou, němým "e", jež se do metra nepočítá. S takovou nepřízvučnou slabikou se můžeme setkat někdy i na konci poloverše. V desetislabičném středověkém verši tvořila nadbytečná nepřízvučná slabika v této pozici tzv. epickou césuru /viz kapitolu 4.3/. V moderní poezii se někdy vyskytuje podobný jev, zvaný ženská césuru /coupe féminine/:

Une femme est plus belle // que le monde où je vis

/Paul Éluard/

N'est-ce pas le silence // qui chante avec son coeur?

/Paul Fort/

J'ai entendu descendre // des faubourgs du ciel

/Jean Cocteau/

V uvedených případech se v moderní poezii tato ženská césuru spojuje s prozodickou apokopou, to znamená, že koncová slabika s němým "e" je nadbytečná a do metra se nepočítá. V některých verších se z prozodické apokopy stává fonetická apokopa, často graficky vyznačená:

Comme au vent qui le chasa'// des vapeurs se mélangent

/Paul Fort/

Les enfents de l'écol // viennent avec fracas

/Guillaume Apollinaire/

Nepřízvučné slabika se může objevit i na hranici taktů v dvojčlenné i trojčlenné struktuře:

Comme le vent / des mers terribles / comme le vent

/Paul Éluard/

Tento jev není třeba v moderní poezii hlouběji rozbírat, jelikož vychází de facto z proklamované zásady teoretiků volného verše, že němé "e" lze apokopovat na konci poloverše i taktu, a že apokopy, to jest ztrátu výslovnosti samohlásky na konci slova, stejně jako synkopy, to jest ztrátu výslovnosti samohlásky uvnitř slova /např. je pasa'rais, m'man/ určuje ve volném verši čistý rytmus /viz také kapitolu 10/.

3.2 Deklamace francouzských veršů

Ani moderní básnické revoluce nezměnily pravou podstatu francouzského verše. "Un vers d'Éluard", poznamenává Jean Mazaleyrat, "après tout ne se lit pas autrement qu'un vers de Hugo ou même de Racine." Zpočátku se verše zpívaly. To platí nejenom o křesťanských hymnech, ale také o žánrech světských, jako "passiona" i "chansons de geste" a samozřejmě poezie lyrická. Nezpívána deklamace se rodí postupně z tohoto zpívaného přednesu. Eustache Deschamps podává ve svém Art de dictier /1392/ svědectví o tom, že mnoho básní se koncem 14. století mohlo spokojit již s pouhou deklamací. Tento způsob přednesu se zavedl v básnických soutěžích /"puys d'amour"/ v polovině 15. století. Básně Charlese d'Orléans a Françoise Villona už například nebyly zpívány. Deklamace, původně omezená na žánry didaktické, se rozšiřuje na ostatní básnické žánry, včetně poezie lyrické. Básnický přednes /diction poétique, scansion poétique/ se však liší od běžného projevu /diction commune, scansion commune/ tím, že se řídí nejenom fonetickými pravidly jazyka, nýbrž i rytmem, který má v básnickém díle prvořadý význam a propůjčuje básnickému jazyku zvláštní kvalitu, na kterou musí správný přednes dbát.

O některých aspektech správné deklamace jsme se již zmínili. Zde se pokusíme stručně shrnout její hlavní zásady a specifické problémy.

Viděli jsme, že pravidla versifikace a tím i deklamace se vytvářela za určitého

historického stavu jazyka. Je zcela přirozené, že vždy existovaly a existují snahy přizpůsobit básnickou dikci logice výpovědi a fonetickému stavu jazyka. Slabiky ve verši mají totiž kromě normálního přízvuku /*accent d'intensité*/ také přízvuk rytmický /*accent rythmique*/, který může někdy padnout na slabiku, na kterou by v běžném jazykovém projevu nepříslušel. Tradiční recitace vyžaduje také respektování hlásek, které mezitím z výslovnosti zmizely. Není jistě náhodou, že v minulosti právě herci spontánně reagovali na vznikající rozpory a svým tvůrčím přístupem k dramatické poezii sehráli nemálo významnou úlohu při obnově francouzského verše například za romantismu. Na začátku našeho století fonetici zase objevili, že podle fonografických záznamů recituje slavná herečka Sarah Bernhardtová dvanáctislabičný alexandrín někdy jako verš, který má devět slabik /to znamená, že vynechávala tři němá "e"/, jindy zase jako verš s čtrnácti slabikami /to znamená, že realizovala dvě němá "e" navíc/. Tato skutečnost odráží napětí mezi požadavky tradiční prozodie, to jest tradičním způsobem počítání slabik, a sklonem k dikci ve shodě se současným územ. Snaha přizpůsobit se výslovnosti živého, současného jazyka je v zásadě jistě pochopitelná. Vždyť právě z ní vycházela i teorie pravidelného verše. Nicméně právě proto nemůžeme výslovnost tradičních verše znásilňovat, jelikož vznikly v době, kdy básník například s realizací němých "e" ve svých verších počítal. Proto i moderní přednes tradiční pravidelné poezie je spoluurčován jejich předchozím vývojem a znalost správné deklamace je nerozlučně spjata se studiem francouzské versifikace.

Recitace francouzských veršů vyžaduje především respektování zásad sylabismu, jenž od nejstarších dob představuje pilíř francouzského tradičního, pravidelného verše /*vers traditionnel, vers régulier*/. Básnická dikce totiž žádné němé "e" nezná, jelikož je součástí metra. Je prohřeškem proti básnickému jazyku, když s ním zacházíme jako s jazykem každodenním, který slouží dorozumívání. Problematice němého "e" byla věnována kapitola 2.2. Jedním ze základních požadavků správné deklamace je také řádné realizace latentních rytmických struktur. Není zpravidla obtížné je zjistit u pravidelného verše. Mnohem složitější je to v moderní poezii. Modernistická básnická praxe souvisí se skutečností, že symbolismem počínaje se vytváří verš vědomě nerytmický, to jest verš s nepravidelným rytmem /*vers dérythmé*/. Jde o pouhý slabičný rámec s těžko postihnutelnými a definovatelnými rytmickými vztahy. Jelikož snahy o metrickou četbu jsou u takového verše odsouzeny k nezdaru, recitátor se ocitá mezi dvěma úskalími. Bud se pokouší počítat slabiky bez ohledu na vztahy mezi přízvuky, nebo se snaží dodržovat zdání vytvořením nějaké přijatelné rytmické struktury, o jejíž odhalení usiluje. Při tomto způsobu interpretace hledá recitátor jako důležitý vztahový bod především césuru. Dále bude sledovat hranice taktů a prostřednictvím apokop

redukovat zejména ta němá "e", která se dostávají do pozice před césuru nebo před předěl mezi takty /coupe/:

Ta chevelure /d 'oranges // dans la vie /da monde

/Paul Éluard/

V tomto verši teprve druhý, vyvážený poloverš potvrzuje latentní strukturu alexandrinu a vybízí k apokopě "e" ve slově "chevelure" tedy němého "e" na konci taktu v souladu s požadavky básnického přednesu. V běžné mluvě by v tomto slově nenastala apokopa, nýbrž synkopa druhého "e" /chevelure/ podle pravidla, že ve sledu němých slabik ztrácí výslovnost každá druhá. Kdybychom existenci němého "e" při recitaci nebrali v úvahu, znamenalo by to narušení metra a zmaření účinu, který básník sledoval. Nicméně v lidové poezii a rovněž u některých moderních básníků se stává, že se němá "e" apokopují nebo synkopují a tím se vyřazují z metra. Je možné říci, že se takový přednes blíží současné výslovnosti.

Après de ma blond' j'y pass'rais tout' ma vie

/Lidová píseň/

La terr' fidèle et sure où reposent les morts

/Émile Verhaeren/

N'embaum' plus la verveine

/Jules Laforgue/

Při recitaci vzniká též otázka správného vázání slov, jelikož syntaktické členění je ve verši doplněno členěním rytmickým. Obecně platí, že množství realizovaných vázání je v jazykovém projevu tím větší, čím je tento projev pečlivější, vybranější. V souladu s tímto trendem vyžaduje správná recitace veršů, uskutečnění maximálního počtu vázání. K tomu přistupuje i odpor k hiátu, který někde vede k vázání právě proto, aby se mu předešlo /j'ai quelquefois_aimé/ a podobně/. Je však třeba mít na paměti, že hranice mezi poloverši a takty vázání v zásadě zabraňují:

Huit_ ans déjà passés, // une impie étrangère

/Jean Racine/

De l'honneur des Hébreux // autrefois si jaloux

/Jean Racine/

Et déjà son esprit // a devancé son âge

/Jean Racine/

Je remis / en vos mains // tout le soin de son sort

/Jean Racine/

Hélas! / l'état horrible // ou le ciel / me l'offrit
Revient / à tout moment // effrayer / mon esprit
De princes / égorgés // la chambre était remplie

/Jean Racine/

Ve výše uvedených verších se nikdy neváže přes hranici poloverše nebo taktu. Nicméně se váže přes hranici poloverše nebo taktu tam, kde předěl mezi rytmickými úseky není silně vyhraněný a logické členění to vyžaduje:

Le cèdre /ne sent pas // une rose à sa base
Et lui/ ne sentait pas // une femme/ à ses pieds

/Victor Hugo/

Jak vidíme, správná recitace vyžaduje v první řadě cit pro jazyk i básnický výraz, jemuž se nelze jednoduše naučit, nýbrž je třeba jej získat na základě vlastní zkušenosti z poslechu, četby a styku s jazykem a s poezií zvlášť.

4. KLASIFIKACE FRANCOUZSKÝCH VERŠŮ

4.1 Hlavní kritéria

Ve francouzské poezii můžeme nalézt verše různé délky, od jednoslabičných až po šestnáctislabičná. Avšak verše jak příliš dlouhé, tak příliš krátké, třebaže existují, se objevují tak málo, že jsou prakticky bez významu. Zpravidla se rozlišují verše se sudým počtem slabik / vers pairs/, které jsou častější, a verše s lichým počtem slabik /vers impairs/, které se objevují méně často, ale mají osobitý rytmus. Je samozřejmé, že nikoli všechny veršové rozměry mají stejný význam. U veršů se sudým počtem slabik se proto budeme zabývat především veršem dvanáctislabičným, desetislabičným a osmislabičným a u veršů s lichým počtem slabik si všimneme podrobněji verše jedenáctislabičného, devítislabičného a sedmislabičného. Tyto veršové rozměry mají v pravidelné francouzské poezii nejvyšší frekvenci.

4.2 Dvanáctislabičný verš /alexandrín/

Dvanáctislabičný verš /le dodécasyllabe/ představuje jeden z nejstarších rozměrů tradičního francouzského verše. Objevuje se například v Le Pèlerinage de Charlemagne, jedné z "chansons de geste" pocházející z konce 11. století. Termínu "alexandrín" /l'alexandrín, m./ se pro verš s dvanácti slabikami užívá od 15. století. Za tento název vděčí dvanáctislabičný verš tomu, že byl použit v populárních přepracováních dvorského románu Le Roman d'Alexandre, jehož původní verze je z 13. století. V 13. století zvítězil alexandrín jako verš francouzské epiky. Svědčí o tom i skutečnost, že se některé ze starodávných "chansons de geste", děl hrdinská epiky psaných většinou desetislabičným veršem, začaly přepracovávat do alexandrínu. Koncem 14. století a po celé 15. století byl však alexandrín na ústupu a znovu se prosazoval desetislabičný verš. Alexandrín opět popularizovali a uvedli do módy renesanční básníci Plejády, především Pierre de Ronsard ve svých Hymnes /1555/. Joachim du Bellay jej v manifestu Plejády nazýval hrdinským veršem /vers héroïque/. Od té doby vystupuje alexandrín jako typický francouzský tradiční veršový rozměr. Asi tři čtvrtiny francouzských veršů od začátku 17. století do konce 19. století jsou napsány alexandrínem, zvaným též velký verš /grand vers/.

Před obdobím klasicismu byl alexandrín prostý slabičný verš, který se dělil na dva poloverše. Klasicistický alexandrín tvořil naproti tomu verš s čtyřmi takty /mesures/, to jest s čtyřmi rytmickými jednotkami, z nichž každá končila přízvučnou slabikou. Stálý přízvuk byl v klasicistickém alexandrínu po 6. a po 12. slabice. K tomu přistupovaly další dva přízvuky, jež byly pohyblivé. Toto schéma alexandrínu, vyznačující se základní binární strukturou s

césurou po šesté slabice, se nazývá tetrametr /le tétramètre/. Ideální pravidelné rozložení přízvuku a rytmických jednotek v tetrametru podle vzorce 4 x 3 najdeme například v těchto verších z Athalie:

Je crains Dieu, / cher Abner, // et n'ai point / d'autre crainte

/Jean Racine/

Avšak tak dokonalá shoda se nikterak nevyžadovala. Dlouhý sled stejným způsobem utvářených veršů by nakonec vyzněl monotónně. Připouštěla se celá řada různých schémat tetrametru, díky nimž se tato varianta alexandrínu uchránila monotónní pravidelností:

Cet hom/me marchait pur // loin des sentiers / obliques, /a/

Vêtu / de probité // candi / de et de lin blanc; /b/

Et, toujours / du côté // des pau / vres ruisselant, /c/

Ses sacs de grains / semblaient // des fontai / nes publiques /d/

/Victor Hugo/

Počet slabik v jednotlivých rytmických skupinách, které můžeme určit ve výše citovaném čtyřverší z Booz endormi je tento: a/ 2 + 4, 4 + 2; b/ 2 + 4, 2 + 4; c/ 3 + 3, 2 + 4; d/ 4 + 2, 3 + 3. Tyto vzorce uspořádání slabik do rytmických skupin, z nichž se skládá tetrametr, patří k nejčastějším, ale možnosti kombinací jsou prakticky neomezené, včetně skupin jednoslabičných i pětislabičných:

Oui, / c'est Agamemnon, // c'est ton roi / qui t'éveille

/Jean Racine/

Metrický zákon klasicistického tetrametru vyžadoval jenom stálý přízvuk před césurou a ve veršové klauzuli, to jest na šesté a dvanácté slabice. Slabiky bezprostředně předcházející, to jest pátá a jedenáctá, jsou proto nepřízvučné, jelikož dva přízvuky těsně vedle sebe by porušily kadenci, což není žádoucí.

V období romantismu tento klasicistický tetrametr přestává být jedinou formou alexandrínu. Místo dělení na dvě stejné poloviny s jedním stálým hlavním přízvukem po šesté slabice se objevují ve verši dva pohyblivé hlavní přízvuky, takže verš dostává místo binární struktury strukturu ternární /trojčlennou/. Tato varianta alexandrínu se nazývá podle toho

trimetr /le trimètre/. Nebylo by správné z toho usuzovat, že v době romantismu trimetr nahradil a vytlačil tetrametr. Trimetr pouze obohatil alexandrín o novou formu. Básníci období romantismu ostatně nepoužívali trimetru ani systematicky, ani nahodile. Často se s ním setkáváme například na začátku básně, některé její pasáže nebo strofy:

Rien de plus. / C'était simple et beau. - / Par intervalles

Le sin / ge faisait ra // ge et cognait / les timbales

/Victor Hugo/

Jindy zase uzavírá sled tetrametrů a pomůže vyvolat závěrečný efekt:

Et quel plaisir / de voir, // sans mas / que ni lisières,

A travers / le chaos // de nos fo // lles misères

Courir / en souriant // tes beaux vers / ingénus

Tantôt légers, / tantôt boiteux, / toujours pieds nus.

/Alfred de Musset/

Ani trimetr nemusí mít takové ideální rozložení, to jest 3 x 4 slabiky, jako je tomu v posledním Mussetově verši. Podobně jako tetrametr, také trimetr zná různá uspořádání slabik do rytmických skupin /například 3 + 5 + 4 a podobně, tedy s jinými než s čtyřslabičnými jednotkami/. Básníci romantismu považovali trimetr za verš složený na kontrastu, za jakýsi "vers à effet". Po sledu tetrametrů přinášel například zrychlení rytmu a znázorňoval tak přechod od pomalého pohybu k většímu tempu. Někteří badatelé na poli francouzského verše tvrdí, že se s trimetrem – byť jen výjimečně – můžeme setkat už za autorů klasicismu, zejména u Racina:

Non, je ne puis, / tu vois mon trou / ble et ma faiblesse

Et moi / je lui tendais les mains / pour l'embrasser

/Jean Racine/

Maurice Grammont však upozorňuje, že u Racina jde o falešné trimetry /"faux trimètres"/ a že citované, a jim podobné, verše mají vždy přerývku po šesté slabice, třebaže slabou. Skutečně je v uvedeném příkladu možné klást césuru ve shodě s požadavky na shodu syntaktického a rytmického členění po "tu vois" i po "tendais". Sloveso je tu sice odděleno od

předmětu, ale ten je dále rozvíjen v celé následující polovině verše. Podobné trimetry najdeme ovšem i u dalších autorů z doby klasicismu: Molière, La Fontaine, aj. Zásahu o trimetr proto přenecháme básníkům romantismu, případně preromantismu. V 18. století André Chénier pochopil jako první, jaký efekt plyne z posunu césure. Avšak teprve romantici v čele s Victorem Hugem, jehož následovali další básníci, jej do francouzského verše opravdu zavedli:

J'ai disloqué / ce grand niais / d'alexandrin

/Victor Hugo/

Nous faisons basculer / la balance hémistiche

/Victor Hugo/

4.3 Desetislabičný verš

Desetislabičný verš /le décasyllabe/ byl častý zejména ve francouzské středověké poezii. Nejstarší památkou dekasylabu je hagiografická skladba La Vie de Saint Alexis z 11. století. Většina chansons de geste je psána dekasylabem, jemuž se proto říkalo také verš hrdinské epopoje /"le vers de l'épopée". Z epické poezie přešel dekasylab do poezie lyrické. Ve 13. století byl dekasylab vytlačen svým úspěšným konkurentem, alexandrinem. Avšak v 14. – 15. století dominoval znovu dekasylab v básních s pevným uspořádáním /"les poèmes à forme fixe"/ nad všemi ostatními veršovými rozměry. Pierre de Ronsard nazýval tento verš, jehož užil ve své epopoji La Franciade /1572/, běžným, obvyklým veršem /"le vers commun"/. V 16. století však dekasylab opět ustoupil do pozadí a v 17. století byl téměř beze zbytku znovu vytlačen vítězným alexandrinem. Výjimečně se objevuje až v 19. století /Théophile Gautier, Pierre-Jean de Béranger aj./.

Nejčastěji se desetislabičný verš dělí na dvě rytmické jednotky nestejných délek s césurou po čtvrté slabice:

Oliver sent //qu'il est a mort nasfret
De lui venger // je mais ne li iert sez.

/La Chanson de Roland/

Fâché d'ennui, // consolé d'espérance

/Clément Marot/

výjimečně se setkáváme i s dělením v poměru počtu slabik 6:4 a také se symetrickým dělením v poměru 5 : 5, o němž Voltaire a napsal:

Ainsi partagés, // boiteux et mal faits,
Ces vers languissants / ne plairont jamais.

V césuře po čtvrté slabice se v epické středověké poezii stávalo, že tam přebývala nepřízvučné samohláska, kterou nebylo možné elidovat a tím dát verši pravidelný tvar:

Blancandrins fut // des plus saives païens
De vasselage // fut assez chevalers.

/La Chanson de Roland/

Sur L'herbe verte // vit gésir son nevoid

/La Chanson de Roland/

Bons fut li siec les // al tens acfenor

/La Vie de Saint Alexis/

Ve středověku se toto němé "e" vyslovovalo a tvořilo nepřízvučnou, ženskou slabiku. Přesněji řečeno se původně zpívalo, a to na stejnou notu jako předcházející "dlouhá" přízvučné slabika, zpravidla za doprovodu jednoduchého strunného nástroje, zvaného niněra /la vielle/. Z prozodického hlediska jde nicméně o hlásku, která se nepočítá. Je tudíž "en surnombre", "sans valeur syllabique", což znamená, že se daný verš považuje z formálního hlediska nadále za desetislabičný. Vzniká tu prozodické apokopa, "e" se sice vyslovuje, ale netvoří součást metra, nepočítá se jako slabika ve verši. Jelikož se tato básnická licence vyskytovala především v epické poezii, říkalo se této césuře epická /la césure épique/. V lyrické poezii trubadúrů se s ní setkáváme velice zřídka. Už ve 14. a 15. století se však básníci - s výjimkou lidové poesie - snažili epické césurey nepoužívat. Tato licence pak mizí definitivně v klasicistickém verši, který ji nepřipouštěl. V lyrickém dekasylabu se zase stávalo, že se nepřízvučná, tzv. ženská slabika, dostala do pozice, kam podle zásad metra logicky patřila pouze slabika přízvučná, to jest jako čtvrtá slabika před césurou, a v tomto postavení se chovala jako slabika přízvučná, mužská. Taková slabika se ovšem do metra počítala, protože bez ní by počet slabik ve verši nebyl úplný:

La verrai-je // jamais récompensée

/Charles d'Orléans/

La plaisance // du coeur qui a émerveille

/Jean Froissart/

Et la terre // des hommes gouvernés

/Eustache Deschamps/

Sa personne // par moy fut inhumée

/François Villon/

Tato tzv. lyrická césura /la césure lyrique/, nazývána tak proto, že se objevovala právě v lyrické poezii, je častá u básníků 14. a 15. století. V některých případech se v lyrické césuře může dokonce vytvořit hiát, když první slovo druhého poloverše začíná na samohlásku:

De vos dame, //a cui amors me rent

/Le Châtelain de Coucy/

Chiere dame, // a qui j'ai tout donnée

/Jean Froissart/

Sur ung livre, // en me faisant promettre

/Charles d'Orléans/

Od počátku 16. století je lyrická césura na ústupu. V tradičním klasicistickém verši neexistovala.

4.4 Osmislabičný verš a ostatní verše se sudým počtem slabik

Osmislabičný verš /l'octosyllabe, m., le vers de huit syllabes/, který vlastně přenesl do francouzské poezie metrum latinských veršů křesťanských hymnů svatého Ambrože a svatého Augustina, patří k nejstarším francouzským veršům a setkáváme se s ním v náboženské poezii. V hrdinské epopeji /chansons de geste/ byl oktosylab vzácný. Ve 12. století se však stal narativním veršem, to jest veršem používaným v poezii určené k předčítání /bretonský

román, antický román, didaktická poezie a podobně/. Běžně se jej používalo ve 12. a 13. století též v lidové i literární lyrice. Později se vyskytoval v dílech měšťanské inspirace, jako jsou fablety /fabliaux/, Le Roman de Renart, Le Roman de la Rose, dále v dramatických žánrech, mystériích a fraškách aj. Posléze - od dob renesance - se objevuje i v lyrické poezii. Ve 14. století byl používán v baladách a rondelech /Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Eustache Deschamps aj./.

Oktyosylab, který se v latinském verši dělil na dvě stejné části po čtyřech slabikách / 4 : 4/, je ve francouzském verši zpravidla bez césury, to jest s jediným povinným stálým přízvukem na konci verše a s dvěma pohyblivými předěly mezi takty /coupes mobiles, coupes libres/:

Mais où sont / les nei / ges d 'antan?

/François Villon/

Migno / nne allons voir / si la rose

Qui / ce matin / avait déclosé

Sa ro / be de pour / pre au soleil

/Pierre de Ronsard/

Mes chers / amis, / quand je mourrai

Plantez / un seu / le au cimetière

/Alfred de Musset/

Význam ostatních veršových rozměrů se sudým počtem slabik zdaleka nedosahuje postavení, jaké ve francouzské poezii zaujímá alexandrín, desetislabičný verš nebo osmislabičný verš. Verš šestislabičný /l'hexasyllabe, m./ se v izometrických strofách, to jest takových, ve kterých mají všechny verše stejný počet slabik /viz kapitolu 8/, vyskytuje zřídka. Nacházíme jej nicméně i v této podobě ve středověké a renesanční francouzské lyrické poezii. Zpravidla se však objevuje v heterometrických strofách, to jest takových, které mají verše s nestejným počtem slabik. Šestislabičný verš se tam střídá s delším veršem. Může tak tvořit závěrečný verš v některých slokách, jako třeba v hrdinské epopeji /chansons de geste/, kde se seskupením veršů říká laisse, nebo klauzuli po sledu alexandrínů, jako v Le Lac:

Laissez-nous savourer // les rapides délices

Des plus beaux / de nos jours!

Šestislabičný verš nemá pravidelnou césuru, pouze jeden volný předěl /coupe libre, coupe mobile/. Čtyřslabičný verš /le tétrasyllabe/ je rovněž v izometrických strofách vzácný a objevuje se většinou v kombinaci s delšími verši. Najdeme jej například u Victora Huga /Les Djinns/ a u dalších básníků 19. století. Dvojslabičný verš /le disyllabe/ se také objevuje v izometrických strofách jen ojedinele, například v rondelech Christiny de Pisan nebo v Les Djinns Victora Huga. Většinou se rovněž střídá s delšími verši.

4.5 Verše s lichým počtem slabik

Jedenáctislabičný verš /l'hendécasyllabe, m., le vers de onze syllabes/ je dalším z veršů latinského původu. Vyskytoval se sporadicky ve středověké literární i lidové lyrice, například v provensálské poezii. Užíval jej také Pierre de Ronsard v době renesance a v 17. století barokní básník Agrippa d'Aubigné. V 19. století jej znovu objevila básnířka Marceline Desbordes-Valmorová, která inspirovala Paula Verlainea. Pro něho, a pro symbolisty vůbec, se jedenáctislabičný verš stal jedním z vyhledávaných veršů s lichým počtem slabik /vers impairs/, které uvedli do módy. Jedenáctislabičný verš se dělí na dva poloverše, nejčastěji podle schématu 5 : 6, podle zásady, že jsou-li poloverše různě dlouhé, má být druhý poloverš delší.

Les sylphes légers // s'en vont dans la nuit brune

Courir sur les flots // des ruisseaux querelleurs

/Théodore de Banville/

Jsou však i jiné, byť méně používané způsoby členění jedenáctislabičného verše, zejména varianta 6 : 5:

Maintenant, maintenant // les bergers sont loups

/Jean de La Fontaine/

U moderních básníků se toto členění může kombinovat ještě s ženskou césurou, tj. nepřízvučným slabikou na závěr prvního poloverše:

De froids ruisseaux coulent // sur un lit de pierre

Les doux hiboux nagent // vaguement dans l'air

/Paul Verlaine/

Devítislabičný verš /l'ennéasyllabe, m., le vers de neuf syllabes/ se objevoval již ve středověké lyrické poezii, ale velmi vzácně, většinou jen v refrénech. Samostatně jej v krátkých skladbách používali básníci 16. století. Jako další z vhodných veršů s lichým počtem slabik oživil v 19. století dekadenti a symbolisté i tento veršový rozměr. Maurice Grammont uvádí, že devítislabičný verš má nejčastěji dvě přerývky mezi takty, z nichž první bývá po třetí slabice a druhá je pohyblivá nebo vůbec odpadá /3 + 6/:

Oui: c'est Dieu / qui t'appe / lle et t'éclaire.

A tes yeux / a brillé / sa lumière

/Eugène Scribe/

L'air est plein / d'une halei / ne de rose,

Touš les vents / tiennent leurs branches closes

/François de Malherbe/

Sedmislabičný verš /l'heptasyllabe, le vers de sept syllabes/ se objevuje sporadicky v izometrických strofách již ve středověku, například v pastorelách a romancích. Zpravidla se však kombinuje s delšími verši do heterometrických strof. Nejčastěji se dělí na dvě části s jednou pohyblivou přerývkou mezi takt podle schématu dělení slabik v poměru 3 : 4 nebo 4 : 3:

Entre vous, / gens de village,

Qui aymés / le roi françois

/Olivier Basselin/

J'ai couché / mollement,

Et, contre mon / ordinaire

/Jean de La Fontaine/

Pětislabičný verš /l'pentasyllabe, le vers de cinq syllabes/ přešel z latinské liturgické poezie do středověké francouzské poezie /Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Charles d'Orléans a j./. Od 12. století se objevuje v lyrických skladbách, i když je mnohem méně populární než deksylab nebo oktosylab. Pentasylabem je psána také veršovaná část dodnes živého díla Aucassin a Nicolette ze začátku 13. století. Později se s ním setkáváme například v některých La Fontainových bajkách. Vrcholu obliby dosáhl v druhé polovině 16. století, kdy jej básníci Plejády užívali ve svých ódách. Nicméně společně se sedmislabičným veršem byl

pak řazen k veršovým rozměrům nevalné hodnoty, tzv. "vers boiteux". Odtud také pramení Voltairův odpor k dělení dekasylabu na dva poloverše o pěti slabikách. Pětislabičný verš má nejčastěji jednu pohyblivou přerývku mezi takty:

Gothi / que donjon,
Et flè / che gothique,
Dans un ciel / d'optique,
Là-bas, / c'est Dijon.

/Théodore de Banville/

Jako jeden z veršů s lichým počtem slabik se také pentasylab dočkal rehabilitace koncem 19. století. Tříslabičný verš /le trisyllabe, le vers de trois syllabes/ se většinou kombinuje v hetérometrických strofách s delšími veršovými rozměry. Samostatně jej používal Clément Marot ve svých básnických listech /épîtres/, později například Victor Hugo. Přízvuk bývá na třetí slabice, další někdy na první nebo na druhé.

Ta muse, ami, toute française,
Tout à l'aise,
Me rend la soeur de la santé,
La gaieté.

/Alfred de Musset/

Ce bruit vague	Presque éteinte
Qui s 'endort,	S'une sainte
C'est la vague	Près d'un mort.
Sur le bord;	
C'est la plainte	

/Victor Hugo/

V básnické praxi existuje jako mezní případ i verš jednoslabičný /1e monosyllabe/. Omezuje se nicméně nejčastěji na refrény a echa, časté nejvíce ve středověké poesii. Používal jej však i Victor Hugo, u něhož nalezneme snad všechny veršové rozměry. Následující sonet, který má, titul Sur la mort d'une rose,

Fort Rose

Belle, Close,
Elle La
Dort. Brise

Sort L'a
Frère, Prise.
Quelle
Mort!

/Jules de Rességuier/

5. ZVUKOVÉ SHODY NA KONCI VERŠE

5.1 Původ, zvukových shod

Ve starověké řecké a latinské poezii se žádné opakování stejných slabik nebo hlásek na konci po sobě jdoucích veršů nevyskytovalo. Teprve v rané francouzské poezii se zřejmě v souvislosti s potřebou zdůraznit exponovanou poslední slabiku verše vytvářela stejně jako v dalších evropských veršových systémech zvuková shoda na konci veršů. Zpočátku to byla jenom shoda samohlásek /asonance/, později celých hláskových skupin /rým/. Na pozadí rýmu chápaného jako vyústění vývoje směřujícího k větší míře zvukové shody na konci verše se jeví asonance jako "nedokonalý rým". Není to však správný přístup k tomuto jevu, protože v rámci tehdejší struktury verše byla dostatečnou normou zvukové shody asonance. Pokud se v řetězu asonancí objevil náhodně rým, byl považován spíše za nežádoucí rušivý prvek.

5.2 Asonance

Asonance /l'assonance, f. / vzniká tehdy, když se ve verších po sobě jdoucích shodují poslední přízvukné samohlásky /l'homophonie de la dernière voyelle accentuée/. Tato samohláska nemusí přitom být poslední hláskou verše a mohou po ní následovat zcela odlišné souhlásky. Ve středověké francouzské poezii byla asonance běžné v hrdinské národní epopeji:

Çe sent Rolanz que la morz li est pres,
Par les oreilles fors s'en ist li cervels
De ses pers priet Damnedeu ques apelt,
E pois de lui a l'angle Gabriel.

/La Chanson de Roland/

Asonující slovo může být jednoslabičné /ost - or - mort - fols/, dvojslabičné /pale - face - masse - Carles/, trojslabičné /visage - message/ i víceslabičné /escarimant - esbanoant/. Navzájem mohou asonovat samohlásky ve slovech s různým počtem slabik /je - pale - visage/. Při určování asonancí ve středověké francouzské poezii musíme však dbát na tehdejší fonetickou realitu, která byla v mnohém odlišná od současné normy. Ve středověké francouzštině tvořila například skupina "ai" původně diftong, a proto mohla asonovat i s čistým "a" /mesfait – relat, lairmes – marbre/ Teprve od 12. století se výslovnost "ai" mění na "e". Rovněž samohlásková skupina "au" byla původně dvojháskou a asonovala jednak sama se sebou /"au"/, jednak s čistým "a" /cevaus - mas/. Jednoduchou hláskou se tento diftong

stává až v 16. století. Rovněž "òi" a "ói" tvořily diftongy, které mohly asonovat s otevřeným, případně zavřeným "o": poi - esforz, joindre - curone. "I" a "u" se změnilly v nosové samohlásky před koncovým "n" nebo "m" až v 16. století. Proto byla ve středověké poezii možná asonance ve slovech jako bruns - plus, vin – plaisir, aj. Asonující samohlásky musely mít stejnou výslovnost, včetně timbru a délky, což znamená, že nemohla tvořit asonanci zavřená samohláska s otevřenou nebo krátká s dlouhou.

Asonanci postupně nahradil rým, i když s ojedinělými případy asonance se můžeme setkat ještě dlouho potom, včetně básníků klasicismu a romantismu /Jean Racine, Victor Hugo/ : sépare - grâce, quatre - astre, je - de – opale, a podobně. Někdy se v antologiích a komentářích nepřesně označují u moderních básníků jako asonance chudé rýmy /feu - bleu/, o nichž pojednáváme v následující kapitole. Maurice Grammont označuje asonance u moderních básníků jako "špatné rýmy" /"rimes mauvaises"/, např. Ruth – mourut, Brutus - vertu atd.

Poznámka: Termínu asonance se ve francouzské terminologii užívá někdy i pro opakování samohlásek v rámci jednotlivého verše. Jde tedy o variantu aleterace, při níž je opakovanou hláskou samohláska. Aliteraci a podobným jevům je věnována kapitola 6. Konsonance, tj. shoda koncové souhlásky po nestejně samohlásce, tedy obdoba asonance založena na souhláskách místo na samohláskách, bývá nazývána ve francouzské terminologii "contre-asonance": sec – écheç, loge – bouge, perruque – boutique, a podobně.

5.3 Rým

5.3.1 Definice a původ rýmu

Rým /la rime, f. / je zvuková shoda nejen poslední přízvučné samohlásky ve verši, nýbrž i dalších hlásek, které po ní následují. Francouzský výraz "la rime" vznikl ve 12. století, pravděpodobně z latinského "rhythmas", což je výraz řeckého původu. Ve středověké latině se tímto slovesa označoval verš, později byl termín přenesen na rým. Ženský rod se u francouzského slova objevuje už v nejstarších textech, asi proto, že se tzv. "rythme phonétique" spojoval s aureolou půvabu a kouzla, tradičně spjatých s ženskostí /Morier a j./. Ve francouzské poezii se rým objevil na začátku 12. století a postupně začal v básnických skladbách vytlačovat asonanci /Wace, Benoit de Sainte-More, Chrestien de Troyes/. V 13. století se od asonance upouští a vyžaduje se rým, jenž se vedle sylabismu stane jedním ze základních prvků tradičního francouzského verše.

Rým je určen pro ucho a proto je u hlásek rozhodující jejich výslovnost /shoda fonetická/ a nikoli grafická podoba /shoda pravopisná/. Slovní dvojice jako enlace - embrasse,

apôtre - autre, parole - folie, humain - examen, sain - tient, moments - charmants se tudíž navzájem rýmují, přestože se odlišně píší. Pouhá grafická shoda, není-li provázena homofonií, k vytvoření rýmu nestačí: las - hélas, Cassius - plus, nus - Vénus a podobně /v citovaných příkladech jde nanejvýše o asonanci/. Rýmující se prvky musí být tedy dokonale homofonní. Proto se nemohou rýmovat krátké samohlásky s dlouhými /audace - grâce, infâme - épigramme, grâce - place, pâle - salle atd./, i když takové rýmy najdeme třeba i u básníků klasicismu. Stejně tak je nutné zachovat stejný tónbr a nemůže se rýmovat například otevřené "e" se zavřeným "e", třebaže i v tomto případě najdeme prohrašky proti pravidlům; quais - entrechoqués /Banville/, fricassé - sais /Verlaine/, traqué - quai /Hugo/ aj. Naproti tomu dvojhásky se mohou rýmovat a jednoduchou samohláskou, která odpovídá druhé hláске v diftongu: service - Suisse, livre - suivre, amis - nuits, biere - verre atd. Podobně se mohou dvě hlásky tvořící diftong, to jest jednu slabiku, spojit do rýmu s dvojslabičnými kombinacemi týchž dvou hlásek. Jinak řečeno, samohlásky v synerezi se mohou rýmovat se samohláskami v dierezi: aieux - odieux, bien - liens, nuit s'évanouit, oieux - harmonieux, grossier - crier atd. Diftong s "i" /polosouhláskou "yod"/ se může rýmovat se slovem, v němž se tato polosouhláska nevyskytuje: crier - coucher, priant - amant, inquiète - arrête atd. Není-li homofonie dokonalá, mluvíme o nedokonalém nebo přibližném rýmu /rime imparfaite, rime approximative/: grande - gronde, Rosemonde - Hollande aj. Nedokonalou shodou je také tzv. opačný /obrácený/ rým /rime inversée/, který zavedli na začátku 20. století unanimisté. Je to takový rým, který obsahuje touž samohlásku mezi dvěma souhláskami, jejichž pořadí je přehozené: Chine – niche, cor – roc a podobně.

Jestliže se rýmují slova se stejným počtem slabik, nazývají se takové rýmy izometrické /rimes isométriques/: bruit - nuit, regret – secret, a pod. Je-li počet slabik ve slovech, která se rýmují, rozdílný, mluvíme o rýmech heterometrických /rimes hétérométriques/: lion - rébellion, quai - abdiquai, Madagascar - car aj. Existují také rýmy formálně dokonalé, ale básnicky nevalné ceny, nevynalézavé a otřelé: rapide - intrépide, fureur - horreur, cachée - fachée, campagne - montagne, larmes - alarmes, ombre - sombre, époux - jaloux aj. Jelikož básník usiluje o originální, neotřelý a působivý rým, vyhýbá se podobným dvojicím, jež se považují za běžné až otřepané /rimes banales/, případně za rýmová klišé /les rimes clichées/. Ve středověké poezii byl nicméně oblíbený gramatický rým, s nímž se často setkáváme třeba v dvorských románech Chrétiena de Troyes /avez - savez, savons - avons atd./. Gramatický rým však nepřežil středověké období a novodobá poezie jej jednoznačně zavrhuje.

Postupně se vytvořila celá řada různých pravidel, jimiž se má dobrý a správný rým řídit. Tak třeba se nesmí rýmovat slova z téže slovní kategorie /superbement - magnifiquement, mien - tien, vous - nous, trouva - donna, partir - finir, lavaient - savaient atd./, jak jsme si právě všimli u gramatického rýmu. Není dovoleno rýmovat ani slova lexikálně spřízněná, jako například substantivum a sloveso téhož původu /arme - il s'arme/, složená slova stejným způsobem tvořená /bonheur - malheur/, slova pocházející z téhož kořene /ami - ennemi/ nebo vzniklé stejným sufixem /lenteur - froideur/, ledaže by se význam těchto dvojic slov původem spřízněných dalším vývojem zásadně odlišil /lustre - illustre/ a podobně. Rovněž nebylo dovoleno rýmovat jednoduché slovo a slovo složené od něho odvozené /jours - toujours/, ledaže by se opět jednalo o slova významově odlehlá /donne - pardonne, lance - s'élançe, vient - souvient, dit - maudit/. I přes významovou odlehlost se však rým nepřipouští tam, kde se jedná o tvorbu slova prefixem stále produktivním a vyjadřujícím takové změny významu, které tento prefix označuje /suit - poursuit, humain - inhumain, prendre - reprendre, content - mécontent/. Oprávněně se žádá, aby se slovo nerýmovalo samo se sebou /tzv. "rime de même au même"/. Je však přípustné rýmovat homonyma jako nue /adjektiva - nue /podst. jm., synonymum "nuage"/, pas /substantivum/ - pas /částice záporu/, /il a/ été - en été, la voie - /qu'il/ voie, la tombe - /qu'il/ tombe a podobně, jelikož se jedná o slova z raných slovních kategorií.

5.3.2 Rým chudý, dostačující a bohatý

Podle míry zvukové shody dělíme rýmy na chudé, dostačující a bohaté. Homofonie poslední přízvučné samohlásky je minimální podmínkou vzniku rýmu jako takového: nous - doux, nos - os/pl./, vu - tribu, mot - sanglot, d'écue - vue, nue - salue, la vie - rajeunie, inconnu - vu atd. Také nosová samohláska se považuje za jednu hlásku: non - horizon, enfants - temps. Rým, v němž se shoduje pouze jedna hlásky - již je nutně samohláska - se nazývá chudý rým /la rime pauvre/. V chudém rýmu však na rozdíl od asonance nesmí po této přízvučné samohlásce následovat odlišná vyslovená souhláska /například "nos" a "os" v plurálu, to jest bez vysloveného koncového "s" je chudý rým, "nos" a "os" v singuláru, kde se toto koncové "S" vyslovuje, je asonance/.

Jestliže se rýmují dvě hlásky, vzniká rým dostačující /la rime suffisante/. Typické kombinace hlásek, které tvoří dostačující rým, jsou tyto: a/ přízvučná samohláska + souhláska: mer - fer, soc - roc, rêve - achève, port - bord, amour - jour, coeur - malheur; b/ souhláska + přízvučná samohláska: va - trouva, incendie - hardie, cité - beauté; c/ samohláska + přízvučná samohláska v dierezi: inoui - rejoui d/ polosouhláska "yod" + přízvučná

samohláska v synerezi: Dieu - lieu, lieux - cieux. Rovněž pseudodiftongy ve slovech jako voix - bois, foi - roi, nuit - fuit a další se považují za dostačující rýmy, jelikož jde o spojení dvou fonému /polosouhláska + samohláska/. Podle zásady, že rým je určen pro ucho a nikoli pro oko, se nevyslovované fonémy zachované v pravopise neberou při stanovení míry shody v úvahu. V souladu s tím se například slova jako tort - /tu/ mords - /tu/ sors - or rýmují a tvoří rým pouze dostačující. Do míry shody se rovněž nepočítá němé "e" na konci verše, takže slova jako monde - profonde, nue - venue, génie - monotonie, visiage - dommage tvoří také pouze dostačující rým. Dostačující rým podle této běžně přijímané definice: může být jednoslabičný, ale míra i shody se v něm může rozšířit i na dvě slabiky /nuées - hués/.

Bohatý rým /la rime riche/ vzniká tehdy, když dochází k homofonii tří nebo více hlásek. Výraz "rime riche" se objevil ve francouzštině kolem roku 1500. Užíval jej mimo jiné i Thomas Sébillot ve svém Art poétique, kde mluvil o "rime léonine ou riche" a myslel tím rým, který zasahuje více než jednu slabiku, na způsob jouissance - licence, pensée - dispensée, félicité - férocité, utilité - tranquillité. Takový rým býval označován též jako dvojitý rým /rime double, rime redoublée/. Také pro bohatý rým jsou příznačné některé hláskové kombinace: a/ souhláska + přízvučná samohláska + souhláska: vers - divers, échine - machine, mère - amère, pyramides - humides, přičemž přízvučnou samohláskou může být ovšem i nosovka /violence - balance /; b/ souhláska + souhláska + přízvučná samohláska: ardu - perdu, prit - esprit, patrie - flétrie; c/ přízvučná samohláska + souhláska + souhláska: arc - parc, porte - sorte; d/ samohláska + souhláska + přízvučná samohláska: heureux - peureux, cités - agités, dorés - dévorés; e/ polosouhláska + samohláska + souhláska: gloire - dérisoire /v diftongu "oi" se realizují dva fonémy/; g/ souhláska + polosouhláska + samohláska: peuplier - sanglier. Ve středověké epice byl bohatý rým vzácný. S oblibou jej pěstovali velcí rétorikové v 15. a v 16. století, François de Malherbe a po něm autoři francouzského klasicismu viděli sice v rýmu nedílnou součást poezie, ale nehodlali mu obětovat výraz. Wilhelm Ténint, teoretik romantické versifikace, bohatý rým výslovně chválí, protože "favorise la pensée, loin de lui nuire". Naproti tomu Paul Verlaine ve svém Art poétique vyzvedá škody, které přehnaný rým poezii napáchal:

O qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

5.3.3 Rýmy mužské a ženské

Podle způsobu zakončení rýmujících se slov můžeme dělit francouzské rýmy do dvou velkých skupin. Do první skupiny patří rýmy, které končí přízvučnou samohláskou /beau - nouveau, cité - beauté, lieux - lieux/, včetně samohlásky nosové /serments - moments, charmants - prudents/, nebo souhláskou /port - bord, amour - jour/. Těmto rýmům s přízvukem na poslední slabice /rimes oxytoniques/ se říká rýmy mužské /rimes masculines/. Druhou skupinu tvoří rýmy, u nichž se po přízvučné souhlásce nebo ještě souhlásce, která po ní případně následuje, vyskytuje navíc němé "e", tedy samohláska neznělá: destinée - lignée, finie - bénie, rencontre - montre, censure - aventure, reste - céleste, monde - profonde aj. Těmto rýmům s přízvukem na předposlední slabice /rimes paroxytoniques/ se říká rýmy ženské /rimes féminines/. Toto v zásadě jasné rozlišování vedlo nicméně k ustálení určitých pravidel, jež je třeba znát. Tak například přípony slovesných tvarů v přítomném čase - ent /ils répondent/, -es /tu parles/, e- /il suscite/ atd., tvoří rýmy ženské, stejně jako přičestí minulé v ženském rodě /aimée, munie a podobné/, což odpovídá vyloženému pravidlu. Tvary 3. os. pl. konjunktivů sloves "avoir" a "être", tedy " qu'ils aient" a "qu'ils soient", rovněž jako zakončení imperfekta a kondicionálu přítomného -aient platily však za mužské rýmy, jelikož se považovaly za jednoslabičné.

Střídání mužských a ženských rýmů se objevilo už ve francouzské a provensálské poezii ve 12. a 13. století. Nepovažovalo se však za nějaké pravidlo. Cílevědomě se střídání mužských a ženských rýmů začalo prosazovat počínaje teprve 15. stoletím. Značně k tomu přispěl svou autoritou Pierre de Ronsard v době renesance. Důležitou úlohu přitom sehráli i další básníci Plejády. Podle pravidla požadujícího střídání mužských a ženských rýmů /la loi de l'alternance des rimes masculines et féminines/ nesmí po mužském /ženském/ rýmu následovat bezprostředně jiný mužský /ženský/ rým. Tomu je třeba rozumět tak, že při změně rýmu podle přijatého schématu uspořádání, to jest rýmu sdruženého, střídavého, obkročného atd., je-li rým "a" dejme tomu mužský, musí být rým "b" ženský a tak podobně:

Jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire,	/a/
Tu fuis, tu ne ris plus. Rien ne saurait te plaire.	/a/
La soie à tes travaux offre en vain des couleurs,	/b/
L'aiguille sous tes doigts n'anime plus des fleurs.	/b/

/André Chénier/

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre	/a/
Marchait et respirait dans un peuple de dieux;	/b/
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,	/a/
Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,	/a/
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux?	/b/

/Alfred de Musset/

Pokud jde o schémata uspořádání rýmů, viz kapitolu 5.3.5. V době klasicismu se pravidlo střídání mužských a ženských rýmů přísně dodržovalo. Teprve moderní básníci v čele se symbolisty je začali porušovat. Ukazovalo se totiž čím dále tím zřetelněji, že v důsledku fonetického vývoje ztrácí s ním spojená relevantní opozice svoje původní opodstatnění. Když Paul Verlaine tvořil koncem 19. století rýmové dvojice jako *coeur - s'écoeure* a *spleen - divine*, stejně jako později Louis Aragon se svými rýmy *peine - pollens*, oba básníci vycházeli ze skutečnosti, že ve výslovnosti poslední slabiky těchto slov není žádný rozdíl, který by vyplýval z existence němeého "e". Jestliže u slov jako *fanfare - hasard* nebo *dé - idée* nezjišťujeme žádný rozdíl, jaký důvod mají moderní básníci pro to, aby dbali na střídání mužských a ženských rýmů? Řekli jsme už přece, že rým je pro ucho a nikoli pro oko a že nedbá na homografii, nýbrž že se řídí homofonií. Louis Aragon má nepochybně pravdu, když v La Rime en 1940 konstatuje, že němé "e" v rýmu ženském oproti rýmu mužskému bez tohoto "e" je zbytečné rozlišování /"une différence byzantine"/ a že tradiční dělení na mužské a ženské rýmy pozbylo smyslu:

Sortiront de la terre et viendront dans les airs
 Pour boire de mon vin par deux fois millénaire.

/Guillaume Apollinaire/

Přesto se cítí uje vhodnost nějaké foneticky relevantní opozice, která by střídání rýmů umožnila i v moderní francouzské poezii. Touto opozicí už ovšem nemohou být tradiční kategorie mužských a ženských rýmů, jelikož zde rozdíly přestaly existovat, Místo toho se nabízejí například rýmy samohláskové /rimes vocaliques/ a rýmy souhláskové /rimes consonantiques/, které ovšem vytvářejí zcela nové opozice bez ohledu na obě dvě tradiční kategorie. Tak například je možné k vytvoření opozice vokalických a konsonantických rýmů použít pouze ženských rýmů:

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée,
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

/Paul Verlaine/

Všechny výše citované rýmy jsou ženské, ale zakončení "ée" tvoří rým vokalický, zatímco zakončení "elles" představuje ryze konsonantický. Stejně tak je možné vytvořit tuto opozici v kategorii rýmů výhradně mužských:

Lorsque vous reviendrez car il faut revenir
Il y aura des fleurs tant que vous voudrez
Il y aura des fleurs couleur de l'avenir
Il y aura, des fleurs lorsque vous reviendrez

/Louis Aragon/

5.3.4 Veršová pravidla klasicismu a básnické licence

Verš jako "řeč vázaná" přináší básníkovi řadu omezení, s nimiž se někdy dokáže vypořádat jen s obtížemi. I básníci, kteří tvořili v obdobích, kdy se tradiční verš přísně dodržoval, se občas uchylovali k různým způsobům, jež jim umožňovaly tato pravidla obejít. Jsou to tzv. básnické licence. Týkají se rýmů, sylabismu /tj. slabičnosti němého "e"/, hiátu a podobně. Ve shodě s tím nalézají svůj odraz v pravopise, slovníku i syntaxi. Klasicismus je obdobím, kdy proces tvorby tradičního pravidelného francouzského verše vrcholí a které tento verš kodifikuje. Už jsme si všimli, že všechna taková pravidla měla svoje důvody v době, kdy vznikala, ale pozdějším vývojem byla překonána. Tento vývoj se neobešel bez kompromisů v básnické praxi i teorii verše. O některých otázkách, které s touto problematikou souvisí, se zde zmíníme.

Podle zásad klasicistické poetiky se například smí rýmovat jen ty nevyslovované koncové souhlásky, které by byly zvukově shodné v případě, že by se uskutečnilo jejich vázání. Přes hranice veršů se ovšem nikdy neváže, tyto souhlásky proto zůstávají němé a vyvstává otázka, jaký má toto pravidlo smysl. Pravidlo takto vyjádřené totiž podává správný a zřetelně formulovaný pokyn, činí to však zcela mechanicky, takže nepochopíme jeho důvod. Skutečnost je takové, že se uvedená zásada ustavila v době, kdy se stále ještě mnoho koncových souhlásek před pauzou, zejména tak kvalifikovanou jako právě na konci verše,

slabě vyslovovala. Tím je možné zcela logickým způsobem vysvětlit požadavek, který na první pohled vypadá jako péče o "rým pro oko". Jak však vidíme, nešlo o formální záležitost, nýbrž o respektování fonetického stavu. Nestejně souhlásky vyslovené na konci verše prostě narušovaly rýmovou shodu. Tak je třeba chápat příčinu zákazu rýmových dvojic jako nous - loup, près - plaid, dépens - franc, bonté - chantez, talente - grand a jim podobných, a to přes jejich homofonii. Pokud se takové rýmy objeví, jsou to nesprávné rýmy /rimes incorrectes/. François de Malherbe nazýval rýmy, jež považoval za špatné, "rimes de Chartres", patrně proto, že odtud pocházel básník Philippe Desportes, jehož dílo kriticky komentoval. Dvojice výše uvedené však mohly být do rýmů zařazeny ve tvarech, jež zaručovaly, že by případné vázání vyznělo shodně, tedy: nous - loups, près - plaids, dépens -francs, bontés - chantez, talent - grand, talents - grands. Sami básníci klasicismu se však proti těmto pravidlům prohřešovali. Jean de La Fontaine užívá třeba ve svých bajkách nesprávné rýmy fort - encor, Jupiter - desert, soul - trou a jiná. U básníků 19. století, počínaje romantiky /Victor Hugo, Alfred de Musset/, dále přes symbolisty a další básnické generace už nejsou podobné odchylky žádnou výjimkou.

Požadavek rýmu pro oko /la rime peur l'oeil/, jak je zformuloval François de Malherbe, jenž tvrdil, že "prêtre" a "maître" se rýmují zrovna tak málo jako "four" a "moulin", byl však samoúčelný. Samozřejmě ani v tomto bodě nedodržovali autoři, včetně básníků období klasicismu, všechno, co Malherbe požadoval. Nedbali například na grafické rozlišování "an" a "en" /puissance - innocence/, "a" a "ai" /progrès - attraits/, "eu" a "oeu" /cheveux - voeux/, "au" a "eau" /travaux - nouveaux/ aj. V dalších případech si zase pomáhali tím, že upravovali pravopis podle potřeb rýmu, nebo používali archaických tvarů. Pravopis a ještě více výslovnost se během jazykového vývoje mění a básnická pravidla, se tak s nimi nejednou dostala do sporu. Rýmy "ain" - "in" /entraîn - vin/ považoval Malherbe také za nesprávné a nazýval je šampaňské /rimes champenoises/, patrně proto, že sloučení výslovnosti "ain" a "in" proběhlo nejdříve v kraji Champagne. Koncem 14. století zmizely dočasně z výslovnosti všechny koncové souhlásky, po nichž nebylo koncové "e": sept = set, fils = fi, ale také clair, la mer atd., včetně infinitivů sloves typu "chercher" a "finir", se vyslovovaly bez koncového "r" jako dnešní "parler". Od 16. století se úsilím gramatiků sice podařilo výslovnost koncových souhlásek obnovit, ale reakce na tuto úpravu nebyla jednoznačná a v některých oblastech - jako třeba v Normandii - stará výslovnost přetrvávala. U infinitivů sloves 1. třídy ostatně přetrvala ve francouzštině dodnes. Básníci z této situace samozřejmě těžili:

Quoi, Madame, est-ce ainsi qu'il faut dissimuler
Et faut-il perdre ainsi des menaces en l'air?

/Pierre Corneille/

Znamená to snad, že Corneille, sám původem z Normandie, vyslovoval konec druhého verše bez koncového "r"? Pro normandskou výslovnost se ostatně tomuto rýmu říkalo normanský /rime normande/. Ještě u Victora Huga najdeme v rýmové dvojici slova "mer" a "blasphémer". Výslovnost koncového "r" v substantivu "mer" byla v té době ovšem běžná a básník tak prostě jen těží z fonetického archaismu. Podobně, je tomu u tzv. gaskoňského rýmu /rime gascogne/, jemuž se tak říkalo proto, že jej často používal protestantský barokní básník 17. století Guillaume de Salluste du Bartas, jenž byl rodákem z Gaskoňska. Jde o rýmy typu froideur - dur /"eu" vyslovené stejně jako "u"/. Pokud se však s takovým rýmem setkáme u La Fontaine:

Mars autrefois mit tout l'air en émeute

Certain sujet fit naître la dispute,

jde nejspíše rovněž o snahu archaizovat výslovnost v zájmu získání rýmu, jelikož v té době udávaná správná výslovnost u slov jako "émeute" nedovolovala rýmovat "émeute" s "dispute". Za archaizující návrat k tradičnímu pravopisu můžeme považovat u básníků 17. století vynechávání koncového "s" v 1. os. sg, indikativu přítomnosti, když z ohledu na homografii rýmových dvojic psali třeba je croi - moi, je voi - toi, insensé - je sai, de soi - je recoi, j'appartien - mien a pod. Archaizující prvek je v tom, že starofrancouzská slovesa měla v první osobě jednotného čísla koncové "s" jen u sloves inchoativních /je finis, je crois od slovesa "croître"/ Koncové "s" se začalo šířit do 1. os. sg. ostatních sloves od 13. století působením analogie, ale ještě v 16. století převažují etymologicky správné tvary:

Quand je te voy seule assise à par toy

/Pierre de Ronsard/

Mezi básnické licence patří také užívání archaických tvarů některých adverbii a předložek, jen aby se vyhovělo požadavkům isosylabismu nebo rýmu: certe - certes, encore - encor - enecres, jusques - jusque, avecque - avec, gueres - guère, même - mêmes. Někdy se v rámci licence dokonce setkáme se skutečnou odchylkou od pravopisné normy: Londre místo Londres, quatre-vingt místo quatre-vingts a podobně. Některé případy neshod grafické

podoby rýmů ve starších básnických textech a jejich dnešní výslovností se dají vysvětlit fonetickým vývojem jazyka. Například diftong "oi" /výslovnost "wé", teprve později "wa"/ a e pochopitelně předtím rýmoval s "ai" /výslovnost "è": possède - froide, être - croître, croître - maître aj. Takové rýmy najdeme u Ronsarda, Molièra, Corneille, dokonce i u Voltaira. Nicméně rýmy na způsob françois - soi, roides - froides používané v 19. století jsou už jen archaismy pro oko, jelikož už současné výslovnosti neodpovídaly. Také slovosled bylo dovoleno upravovat tak, aby se vyhovělo požadavkům metra nebo rýmu. Ve středověké poezii bylo ovšem běžné kladení předmětu před sloveso:

Rollant apelet, sun ami et sun per / = volá Rolanda, svého přítele/

/La Chanson de Roland/

Un chevalier apelet, si li dist en riant / = zavolá si rytíře a s úsměvem mu říká/

/La Pèlerinage de Charlemagne/

Za licenci však musíme takovou konstrukci považovat na začátku 17. století, kdy ji norma už nepřipouštěla. Jako příklad nám poslouží dva přední autoři doby klasicismu.

Aucun étonnement n'a leur gloire flétrie

/Pierre Corneille/

Depuis que j'ai mon village quitté

/Jean de La Fontaine/

Jindy zase básník jen rozšiřoval verš o prázdná, nic neříkající slova, aby naplnil metrum. V tomto případě mluvíme o výplni /la cheville/:

Vous trouverez, mon cher, mes rimes bien mauvaises;

Quant à ces choses-là, je suis un réformé.

Je n'ai plus de système, et j'aime mieux mes aises;

Mais j'ai toujours trouvé honteux de cheviller.

/Alfred de Musset/

5.3.5 Uspořádání rýmů

Jednotlivé verše zakončené rýmy jsou zároveň součástí vyšší struktury strofy nebo básně. Podle toho mohou být rýmy uspořádány různými způsoby. Hlavní schémata uspořádání rýmů /la disposition des rimes/ představují: a/ rým sdružený /rimes plates - ve francouzštině se běžně užívá na rozdíl od češtiny plurálu - podle schématu aa bb cc dd atd., b/ rým střídavý /rimes croisées/ podle schématu ab ab bc bc cd cd atd. c/ rým obkročný /rimes embrassées/ podle schématu abba bccb cddc atd. a d/ rým smíšený /rimes mêlées/ když se rýmy jen volně střídají bez určité symetrie. Smíšený rým dodržuje pouze střídání mužských a ženských rýmů /viz báseň Rolla od Alfreda de Musseta, z níž pochází úryvek citovaný v 5.3.3/. V rámci kategorie smíšeného rýmu mohou být některé rýmy zdvojeny /rimes redoublées/, např. ab aa b, nebo ztrojeny, např. a bbb a. Od středověku přežilo do dob moderní poezie také tzv. rýmové echo /la rime en echo/, v němž jedno rýmující se slovo je beze zbytku obsaženo v druhém:

Qui est l'auteur de ces maux advenus:

Vénus.

Comment en sont tous mes sens devenus?

Nuds.

/Joachim du Bellay/

Mon page, emplis mon escarcelle,

Selle

Mon cheval de Calatrava,

Va!

/Victor Hugo/

Francouzská poezie, a to nejenom moderní, které z valné části od rýmu ustoupila, zná také verše, které rým nemají. Už v 16. století, kdy se činily pokusy o zavedení časoměrného systému do francouzského verše po vzoru antiky, se někteří básníci pokoušeli o verše bez rýmů /les vers blancs/. Dělali to i bez souvislosti s kvantitativní versifikací, zřejmě pod vlivem italských vzorů /Gian Giorgio Trissino, Ludovico Ariosto aj./. Jedním z těchto básníků byl Bonaventure des Périers, jenž užil veršů bez rýmů ve svém překladu Horatiových Ód do francouzštiny. Ojedinělé experimenty v tomto směru najdeme rovněž u básníků Plejády, jako byli Pierre de Ronsard a Joachim du Bellay. Tyto verše bez rýmů však představovaly v pravidelném verši zvláštní pokusy, jež neodpovídaly tradicím a neměly valného ohlasu.

Naproti tomu v moderní poezii jsou od dob symbolismu běžné a souvisí s volným veršem /viz kapitolu 10/.

Uspořádání rýmů se řídí určitými pravidly danými strofickou organizací, případně žánrem. Kvalita básnické skladby nespočívá ovšem v umné struktuře rýmů ani ve vysoké míře jejich zvukové shody. Prostý, ale působivý původní rým je cennější než složité, vyumělkované a často samoúčelné kombinace zvukových shod na konci verše. Některé básnické směry však věnovaly těmto technickým aspektům tradičního básnictví mimořádně velkou péči. Zejména tzv. velcí rétorikové /les Grands Rhétoriciens/, jak se nazývala ve své době velice uznávaná básnická škola v 16. století, neobyčejně rozpracovali rýmová schémata a druhy rýmů. Není samozřejmě možné, ani účelné, abychom se zde pokusili podat přehled všech těchto rýmových typů a schémat. Spokojíme se proto s několika příznačnými ukázkami, které dostatečně osvětlí, jaké možnosti rýmy a jejich shody a usprádaní poezii dávají.

Homonymní rýmy /les rimes équivoques nebo équivoquées, z lat. "aequus" = stejný, "vox" = hlas/ označují rýmy slov stejně znějících, ale rozdílného významu, často i odlišné grafické podoby. Uvedl je do módy na začátku 13. století truvér Gautier de Coincy. Jean Molinet uvádí tento příklad homonymního rýmu:

Tel de bouche dit: Bonne nuit!
De qui la langue fort me nuit.

Soustředěný zájem o dokonalé souznění veršových klauzulí však pojme téměř všechno básníkovu úsilí:

Homme misérable et labile
Qui vas contrefaisant l'habile
Menant état désordonné
Crois qu'enfer est dès or donné
A qui ne vivra saintement
Ou l'Écriture sainte ment.

/Jean Meschinot/

Velcí rétorikové nicméně homonymní verš pěstovali s velkou oblibou a vysoce si jej cenili. Thomas Sébillet jej ve svém Art poétique považuje za nejvíce hodný obdivu a jako příklad uvádí L'Épître au roi, od Clémenta Marota z roku 1518, který je opravdu bravurní ukázkou,

jak ukazuje poslední ze tří slok tohoto básnického listu určeného králi Františku I.:

Si vous supply qu'à ce jeune rithmeur
Facies avoir un jour par sa rithme eur,
Affin qu'on die, en prose ou en rithmant:
"Ce rithmailleur qui s'alloit enrimant,
Tant rithmassa, rithma et rithmonna,
Qu'il a congne quel bien par rithme on a."

Autor, obracející se na krále s prosbou, naráží v homonymním rýmu na svoje umění veršovat, skládat rýmy /"rithmer"/. Manifest Plejády /1549/ homonymní rým pohrdavě odmítl. Jeho zastánci v předrenesančním věku nicméně dokázali míru shody ještě stupňovat. Jestliže se rým rozšířil na více než jedno slovo, vznikaly homonymní rýmy zdvojené /*équivoques redoublées, doubles équivoques*, nebo také *rimes couronnées*/:

La blanche colombelle belle
Souvent je vais priant criant:
Mais dessous la cordelle d'elle
Me guette un oeil friant riant.

/Thomas Sébillet/

Když se rýmující slabika opakuje třikrát, vznikne tzv. "rime emperière / = imperiale/:

Bénins lecteurs, très dilligents, gens, gens,
Prenez en gré mes imparfaits faits faits.

/Jean Molinet/

Qu'est-ce qu'une immonde, Monde, onde?

/Thomas Sébillet/

Z rýmu se postupně pod formou vytrácí myšlenka:

Que de remords, Mort, mord!
Ah! Oui, ris-t'en, Temps, tant!

Sotva lze nazvat něčím jiným než básnickou hříčkou rozšíření zvukové shody na celý verš /vers holorimes/:

Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime,
Galamment de l'arène à la tour Magne à Nîmes.

Za moderní variantu homonymního rýmu můžeme považovat tzv. komplexní rým /rime complexe/, jehož pod tímto názvem používá Louis Aragon. V Rime en 1940 jej definuje jako rým, který je "faite de plusieurs mots décomposant entre eux le son rimé":

Préférant á leur vie un seul moment d'ivresse
Un moment de folie un moment de bonheur
Que savent-ils du monde et peut-être vivre est-ce
Tout simplement Maman mourir de très bonne heure

/Louis Aragon/

Rýmové shody se nemusí omezovat jenom na konce veršů. V některých schématech se například rýmují slabiky v pozici před Césarou se slabikami na konci verše. S rýmováním obou poloveršů začal podle některých pramenů pařížský kanovník Leon de Saint-Victor. Uvedl do módy latinské verše, v nichž se rýmovaly nejen veršové klauzule, nýbrž i slabiky před Césarou, tzv. leoninský verš /vers léonin/:

Mais voirement, ami Clément,
Tout clairement, dis-moi comment,
Tant et pourquoi, tu te tiens coi
D'écrire à moi, qui suis à toi?

/Lyon Jamet/

Leoninský verš není totéž co leoninský rým /rime léonine/. V leoninském verši jde o rýmové schéma, v leoninském rýmu o míru shody /viz kapitolu 5.3.2/. Jestliže se veršová klauzule rýmuje nejenom s další veršovou klauzulí, nýbrž i se zakončením následujícího poloverše, vzniká tzv. rime batelée /bateler = provozovat kejkle/. Jeho původ najdeme v provensálské lyrické poezii a do módy jej uvedli velcí rétorikové:

Que n'avons-nous Juvénal et Horace?
Que n'est or à ce un second Perse en vie
Ou ung Lucain? Qu'est-ce, mais que sera-ce
Armes, cuyraces, et lacce suyvant race
De gens sans grâce, homme en jeu ne l'envy
France est rayve. l'âme ne la convye,
De prendre envye. /... /

/Guillaume Crétin/

Klasicismus rime batelée zavrhoval proto, že zdůrazňováním poloverše uváděl v pochybnost status verše jako uzavřeného celku. Z téhož důvodu se klasicismus stavěl i proti tzv. "rime brisée", který vzniká tehdy, když se navzájem rýmují v řadě nejen klauzule verše, nýbrž i klauzule poloverše, tedy slabiky na konci verše a slabiky před césurou:

D'honneur sentier, / confort seur et parfait
Rubi cheris safir, / très précieux
Cuer doux et chier, / support bon en tout fait

/Jean Meschinot/

Znázorníme-li s pomocí citovaného úryvku rime brisée, schematicky, vidíme, že se v něm vytvářejí dvě souběžné řady rýmů ve vertikální linii podle schématu střídavého rýmu:

..... a A
..... b B
..... a A

Rýmy navzájem, propojené, spjaté, zřetězené nebo sbratřené, zvané podle toho ve francouzské terminologii různě, "rimea entrelacées", "rimes concaténées", "rimes enchainées", "rimes annexées", "rimes fratrisées", "rimes fraternisées" nebo také zpětný homonymní rým /équivoque rétrograde/, vznikají tehdy, když se realizuje zvuková shoda mezi veršovou klauzulí a začátkem následujícího verše opakováním závěrečného slova nebo jeho části, případně užitím slov vycházejících z téhož kořene jako závěrečné slovo:

Playsir n'ay plus, mais vy en desconfort
Fortune m'a remis en grand douleur;
L'heur que j'avoie, est tourné en malheur,
Malheureus est qui n'ha aucun confort.

/Clément Marot/

Pěkným příkladem je zároveň definice tohoto rýmu, jak ji podává Pierre Fabry:

Ainsi se faict rithme annexée,
Annexant vers à l'autre vers
Versifiée et composée
Composant telz mot ou divers
Diversement mis et repris
Reprenant la syllabe entière

V příkladech, které jsme uváděli, se vesměs jedná o prohlubování zvukové shody na konci verše, kterou zahájil homonymní rým. Velcí rétorikové i další básníci si však někdy ukládali ještě jiná omezení formálního charakteru ve svých verších. Tak je tomu například v tzv. "rime senée", kdy všechna slova ve verši začínají stejnou hláskou:

Triste, transi, tout terni, tout tremblant,
Sombre, songeant, sans seure soutenance,
Dur d'esprit, desnue d'esperance,
Melancolic, morne, marry, musant,
Pasle, perplex, paireux, pensif, pesant
/.../

/Clément Marot/

V těchto verších nacházíme soubory adjektiv odpovídajících významovému omezení /podávají výčet vlastností/ i formálnímu požadavku /musí začínat na totéž písmeno/. Jinou variantou "rime senée" je skladba, jejíž všechny verše počínají stejnou hláskou. Případně se mohou obě varianty spojit tak, jak je tomu v Oraison dont les mots se commencent par R což znamená, že všechna slova básně začínají na stejné písmeno:

Royal raincel, révérente royne,

Rose rendant riche resjofssance,
Rédifie réparable ruyne,
Romps rancune, ramaine récréance

/Jean Molinet/

V některých básnických skladbách se zase narušují gramatické vztahy v horizontální linii tak, že se vytváří systém jakýchsi vztahů vertikálních, které kombinují prvky z veršů po sobě jdoucích. Dva verše tvoří pak dohromady básnické sdělení podle návodu, který dává grafická úprava. Jako příklad nám může posloužit krátký epigram od Étienne Jodella, který jeho autor věnoval Clémentu Marotovi:

Quercy, la cour, le Piémont, l'univers
Me fit, me tint, m'enterre, me connut.

Abychom Jodellův epigram přečetli správně, to jest tak, aby dával smysl, musíme sloučit podměty, seskupené v prvním verši, s přísudky zařazenými do druhého verše. Když tento úkon řádně provedeme, dostaneme tento text:

Quercy me fit, la cour me tint, le Piémont m'enterra, l'univers me connut.

Jelikož je v těchto verších místo normálního a gramatického pořádku ustaven speciální řád vztahů, podle něhož se slova navzájem přiřazují /tzv. "ordre rapporté"/, říká se těmto veršům "vers rapportés". Na tomto principu je možné vkládat do básnických skladeb i druhé, utajené významy, často zcela v rozporu s prvním, klamným čtením:

Soit du Pape maudit qui hait les jésuites!
Celui qui en eux croit soit mis en paradis!
A tous les diables soit qui brûle leurs écrits!
Qui leur science suit acquiert de grands mérites.

/Étienne Tabourot/

Tento jezuitům zdánlivě přátelsky nakloněný text je vlastně pamfletem proti řádu. Vertikálním řazením poloveršů odhalíme pravý smysl básně: Qui hait les jésuites soit mis en paradis! Qui brûla leurs écrits acquiert de grands mérites! Soit du Pape maudit celui qui en

eux croit! A tous les diables soit qui leur science suit. Jednoduchý klíč nabízí básnická skladba, v níž je možné číst jednotlivá slova v obráceném pořadí, přičemž výpověď má nadále smysl a dokonce je zachován i rým:

Tour forte, noble fortresse,
Largece en honneste sejour,
Deesse, estoille, cler jour,
Oeil, mirouer aimable,
Acueil bel et agreable.

/Christine de Pisan/

Čteme-li jednotlivé verše tohoto úryvku od konce, dostaneme úplně jinou básen, třebaže podobného významu:

Fortresse noble, forte tour,
Sejour honneste en largece,
Jour cler, estoille, deesse,
Aimable mirouer, oeil,
Agreable et bel acueil.

Velcí rétorikové se nijak nedomnívali, že taková dobrovolně ukládaná formální omezení mohou jejich umění snad škodit. Viděli v nich naopak podnět, který je nutí k dokonalejšímu básnickému výrazu. Uvedme ještě příklad básně s různým čtením /"à lecture multiple"/, jež se daly různě zašifrovat. Jean Marot je například autorem rondelu napsaného jako rébus /"le rondeau en rébus"/, který začíná takto:

fleur flé
Ung grant de sa gueulle a
Vent trouvé
perflu dont c'est pris
dain flé
Car tout son venin bour

Tyto první tři verše Marotova rondelu se čtou opravdu jako rébus:

Ung grant sousfleur de sa gueulle a soufflé
Vent superflu dont s'est trouvé surpris
Car tout sousdain son venin boursousflé

Poezie těchto formalistů, nepochybně v první řadě virtuózních veršotepců, má přitom některé zajímavé moderní rysy, jak na to právem určití badatelé poukazují. Velcí rétorikové nejsou vlastně žádní tradicionalisté, nýbrž naopak tím, že rozkládají tradiční "discours poétique", provádějí v básnickém umění skutečnou revoltu, aniž o ní hlasitě hovoří. Nejmodernější z těchto básníků, Jean Lemaire des Belges, napsal v jednom dopise z roku 1513, že "la rhétorique et la musique sont même chose". Výraz "rhétorique" je třeba chápat jako básnictví.

6. ZVUKOVÉ ASPEKTY VÝSTAVBY VERŠE

Jelikož verš je určen především k poslechu, zvuková stránka v něm nutně hraje zvlášť důležitou úlohu. Nejcharakterističtějším prvkem zvukové výstavby verše je samozřejmě rým, jemuž byla věnována kapitola 5. Rým však zdaleka nepředstavuje jediný prvek veršové struktury, v němž se zvukové stránka uplatňuje. Mnohé zvukové shody, s nimiž se ve verši setkáváme, mají nicméně charakter spíše řečnických /básnických/figur, a proto tvoří předmět básnické syntaxe, kterou se zde nezabýváme. Příznačnou syntaktickou figurou lyrického básnictví je například anafora, která znamená opakování téhož slova na začátku veršů. Opakem anafory je epifora, při níž se opakují slova na konci veršů. Spojením obou je epanastrofa, které vzniká tehdy, když se opakuje slovo na konci jednoho verše a na začátku verše následujícího.

Významné místo ve zvukové výstavbě verše zaujímá aliterace /l'allitération, f./. Aliterace je opakování stejných hlásek, k němuž dochází ve slovech téhož verše. V české terminologii, kde se předpokládá, že jde o opakování hlásek na začátku slov, se užívá též výrazu "náslovný rým". Francouzská versifikace nevyžaduje, aby v soustavě hlásek, jež tvoří aliteraci, byly jen počáteční hlásky slov. Proto ve verši

Mignonne, allons voir si la rose

/Pierre de Ronsard/

podobně jako ve verši

Tout m'afflige et me nuit et conspire a me nuire

/Jean Racine/

nacházíme aliteraci, a to v prvním případě samohlásky "o", v druhém případě samohlásky "i". Ve francouzské terminologii se někdy užívá pro aliteraci samohlásek také výrazu "assonance" /viz kapitolu 5.2/, třebaže existuje i výraz "l'allitération des voyelles", který jen upřesňuje, podobně jako termín "l'allitération des consonnes". Je tedy možné říci, že v užším slova smyslu je aliterace ve francouzském verši konsonantická:

Le flot sur le flot se replie

/Victor Hugo/

S'en va frapper le mur et revient en roulant

/Nicolas Boileau/

Vokalická a konsonantická aliterace se může ve verši spojit, jako je tomu u hlásek "l", "m", "r", "a", "an" v níže uvedeném příkladě:

La mer qui se lamente en pleurant les sirènes

/José Maria de Hérédia/

Podobně aliterují tři hlásky /"t", "r", "an"/ v tomto verši:

Trouvant les tremblements de terre trop fréquents

/Victor Hugo/

Aliterace může využít možnosti tzv. "harmonie imitative", jak o ní hovoří Maurice Grammont. V tom případě se aliterace stává také nositelkou zvukomalebné funkce:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

/Jean Racine/

Aliterující sykavka "s" připomíná v tomto Racinově verši syčení hadů, o němž je právě řeč. Samohláska "i", jakožto ostrá samohláska, jak ji charakterizuje Maurice Grammont /voyelle aiguë/ a která se v tomto verši také opakuje, může být spojována s pocitem úzkosti a zoufalství, jež uvedený verš tlumočí. Je samozřejmě pravda, že názory o pocitech a citech, které jednotlivé hlásky a hláskové skupiny ve verši navozují, jsou do značné míry subjektivní a není možné na nich jednoznačně stavět. Přesto se podle Maurice Grammonta tzv. jasné samohlásky /voyelles claires/, to jest "e" a "u", zpravidla pojí s lehkostí, úsměvnou náladou a idyličností, nosovky jsou zase vhodné pro vyjádření délky, měkkosti, nonšalance, a podobně. Užití zvukomalebných slov /les onomatopées, f. / patří sice do básnického lexika, ale počítá se zvukovým efektem. Zvukomalby ovšem využívá i próza. Specifickým rytmickým činitelem a prostředkem k dosažení libozvučnosti /eufonie/ a zvukových efektů ve verši je tzv. hlásková instrumentace.

Básník se především snaží o to, aby zvukové složky básně vyzněly libozvučně, a proto se vyhýbá takovým seskupením hlásek, jež zní nepříjemně, nelibozvučně /kakofonii/. Ani toto úsilí není výhradní doménou poezie. Zvukových a rytmických kvalit dovedl mistrně využívat

v prozaickém textu François-Auguste-René de Chateaubriand /např. Atala/. V básnickém textu je však možné působivou organizací hlásek a využitím rytmů i dosáhnout specifického účinku, jak se to podařilo Paulu Verlainovi v jeho Chanson d'automne evokující podzimní náladu.

Les sanglots longs

Du violon

De l'automne

Blessent mon coeur

D'une longueur

Monotone

7. PŘESAHA A PROTIPŘESAHA

Přesah /l'ecjambement, m., le rejet/, případně protipřesah /le contre-rejet/ vzniká v důsledku rozporu mezi rytmickým a syntaktickým členěním básnické promluvy. Vychází se přitom z požadavku shody obou způsobů členění. Rytmická jednotka /verš/ sice končí, ale syntaktická jednotka /věta/ pokračuje v dalším verši, případně nová syntaktická jednotka začíná dříve, než rytmická jednotka skončí. V nejstarších francouzských verších, desetislabičných a dvanáctislabičných, přesah - patrně pod vlivem hudby - téměř neexistoval. Konec verše odpovídal ukončené syntaktické jednotce. V oktosylabu, který je kratší, a proto je v něm obtížnější rozčlenit výpověď do takových významových jednotek, jež by odpovídaly rytmickým jednotkám, se přesahy vyskytovaly. Svědčí o tom například veršované dvorské romány Chrétiena de Troyes. Nelze však tvrdit, že tu šlo o autorem vyhledávaný efekt. V 15. století, kdy význam hudebního doprovodu veršů mizí, si básníci začínají uvědomovat dramatický účín přesahu, jak ukazuje následující úryvek z epigramu, jenž připomíná popravu ministra financí krále Františka I., v roce 1527 /Jacques de Semblançay byl obětí dvorských intrik/:

Lorsque Maillart, juge d'Enfer, menait
A Montfaucon Semblayçan, l'âme à rendre,
A votre avis, lequel des deux tenait
Meilleur maintien? /.../

/Clément Marot/

Básníci Plejády praktikovali přesah, u něhož přebývající část syntaktického celku sahala až do césury následujícího verše. Ve své předmluvě k La Franciade napsal Pierre de Ronsard, že se v mládí domníval, že verše s přesahem nejsou dobré, ale později díky četbě řeckých a latinských autorů pochopil, že tomu tak není. François de Malherbe však Ronsardovy názory na přesah nesdílel a ve svých komentářích veršů, jejichž autorem byl Philippe Desportes, kritizoval přesahy jako "vers suspendus", "suspension", místy jako "les vers qui enjambent". Slovesa "enjamber" v souvislosti s přesahem použil v druhé předmluvě k La Franciade už Pierre de Ronsard, ale substantivum "enjambement" bylo vytvořeno až v 17. století. Důvodem Malherbova odmítavého postoje vůči přesahu bylo přesvědčení, že přesah narušuje jednotu verše. Také teoretici klasicismu považovali verš za jednotu prvku syntaktického a rytmického, navzájem úzce spjatých, takže rozpor mezi nimi nebyl žádoucí. Odmítavé stanovisko vůči přesahu, které vyslovil François de Malherbe a formuloval v době

klasicismu Nicolas Boileau, platilo až do konce 18. století, lépe řečeno do nástupu romantismu.

V poezii klasicismu se souvětí /věta/ zpravidla shodovala s veršem, eventuálně s dvojjící veršů nebo se zdvojenou dvojjící veršů:

Agamemnon gémit. Ne désespérons point:
Et si le sort contre elle à ma haine se joint,
Je saurai profiter de cette intelligence
Pour ne pas pleurer seule et mourir sans vengeance.

/Jean Racine/

Přesah se v zásadě nepřipouštěl, ale básníci 17. i 18. století jej používali tehdy, když zbytek věty zabral celý následující verš, takže jednota verše se nepovažovala aa narušenou:

Mon père ne vit plus. Ma juste défiance
Présageait les raisons de sa trop longue absence.

/Jean Racine/

Z Molièrových her lze soudit, že se připouštěl v komediích, které reprodukovaly každodenní mluvu. Podobné důvody mohou vysvětlit i poměrně četné přesahy v La Fontainových bajkách. Jinak však Malherbův vliv vedl k tomu, že přesah z klasického alexandrinu zmizel. Nicolas Boileau o tom píše v Art poétique:

Les stances avec grâce apprenent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

André Chénier byl koncem 18. století prvním básníkem, který se odvážil používat přesahu bez ohledu na omezení stanovená klasicismem. Možná se jako obdivovatel antiky dal zlákat stejně jako před ním Ronsard příkladem starověkých básníků. Avšak prvním autorem, který využíval možnosti přesahu zcela vědomě a bez jakýchkoli výhrad, byl Victor Hugo. Následovali ho další básníci romantického období, Alphonse de Lamartine, Théophile Gautier, Alfred de Musset a mnozí další. Dekadenti a symbolisté používali přesahu již zcela běžně, dokonce neváhali rozdělit od sebe slova velmi těsně spojená:

Du temps que son habit vert pomme était dans un
État difficile à décrire

/Théodore de Banville/

Ve francouzské terminologii existují pro český výraz přesah /překročení veršů větou/ tři různé termíny. Kromě známého výrazu "enjambement" se v tomto smyslu setkáváme také s termíny "rejet" a "contre-rejet" /výraz protipřesah u nás nijak nezdůvodněl/. Všechny tyto pojmy označují jevy, jež plynou z rozporu mezi rytmickým a syntaktickým členěním. Jak správně upozorňuje Jean Mazaleyrat, není používání těchto termínů ve francouzštině jednotné, a proto může snadno mást. V autoritativním encyklopedickém slovníku Le Grand Dictionnaire Universel Larousse z druhé poloviny 19. století se například výslovně uvádí toto: "On confond avec raison l'enjambement et le rejet; ces deux termes sont synonymes". S tímto směřováním obou pojmů však nesouhlasí jeden z významných teoretiků v oblasti francouzského verše z první poloviny našeho století, Maurice Grammont, který oba výrazy rozlišuje: "Quand une proposition commencée dans un vers se termine dans le suivant sans le remplir tout entier, on dit qu'il y a enjambement, et la fin de la proposition qui figure dans le second vers constitue le rejet." Grammont tedy chápe v rámci "enjambement" jako jevu tzv. "rejet" jako tu část sdělení, která je odsunuta /"rejetée"/ do dalšího verše:

J'ai perdu, dans la fleur de leur jeune saison
Six frères... Quel espoir d'une illustre maison.

/Jean Racine/

Enfin me voilà vieille; il me laisse en un coin
Sans herbe; s'il voulait encore me laisser pâtre

/Jean de La Fontaine/

Z toho plyne, že rejet bývá krátký, často jen jedno slovo:

Et le char vapoureux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

/Alphonse de Lamartine/

Et la machine ailée en l'azur solitaire

Fuvait, et pour la voir vint de dessous la terre

/Victor Hugo/

Protipřesah /contre-rejet/ je dán anticipací věty vzhledem k metru:

Je veux dire la brigue et l'éloquence. Car

D'un côté le crédit du défunt m'épouvante

/Jean Racine/

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne

faisait voler la grive à travers l'air atone.

/Paul Verlaine/

Dobry *contrere-rejet* by stejne jako *rejet* nemel byt v žadném případe delší než jeden takt /*mesure*/. Poměr částí, které přitom vznikají, je tedy asymetrický.

V moderní francouzské terminologii se projevují snahy odlišit *rejet* a *contre-rejet* od *enjambementu*, jako rozdílné jevy /viz v bibliografii např. Jean Mazaleyrat, Bernard Dupriez/. Na rozdíl od *rejet* a *contre-rejet*, je při *enjambement* rozloženo syntagma na hranici verše rovnoměrně, symetricky, tedy tak, že žádné jeho část kvantitativně nevyniká. Přitom rytmický přízvuk na poslední slabice verše nejen že není zdůrazněn, nýbrž naopak oslaben; což znamená, že zatímco *rejet* a *contre-rejet* metrum respektují, *enjambement*, je narušuje:

Et le lourd tintement des cloches suspendues

Au cou des chevreux dans le bois. /... /

/Alphonse de Lamartine/

V těchto verších děláme při recitaci pauzu po slovech "cloches" a "chevreux", na jejichž poslední slabiky také klademe přízvuk, avšak žádná pauza není po slově "suspendues", jímž verš končí. Podobně vzniká *enjambement* v těchto verších, které uvádíme jako příklad:

Et quand il s'en allait sans rien voir, à travers

Les champs sans distinguer les étés des hivers

/Charles Baudelaire/

Un dimanche - notez qu'à cette heure la rue
Vivienne est tout à faite déserte /.../

/Alfred de Musset/

Skupiny slov "a travers les champs" a "la rue Vivienne", jež navzájem úzce souvisí, jsou tu hranicí veršů rozděleny tak, že zasahují rovnoměrně, přesahují /"enjambent"/ do obou veršů a přitom narušují rytmus. Pocit syntaktického napětí, který tak vzniká, je tím větší, čím jsou přesahující větné členy kratší a čím hůře jsou od sebe oddělitelné. Navzdory vši teorii se s přesahem typu "enjambement" i "rejet" setkáváme i u předního autora doby klasicismu:

Je répondrai, Madame, avec la liberté
D'un soldat, qui sait mal farder la vérité

/Jean Racine/

Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre.
Un... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.

/Jean Racine/

Všechny tři jevy, enjambement, rejet i contre-rejet, se nemusí realizovat pouze na hranici veršů, může k nim dojít i na hranici poloveršů. I tato hranice znamená předěl, třebaže méně kvalifikovaný. Budeme proto rozlišovat běžný "enjambement de vers à vers", tedy přesah mezi verši, zvaný také "enjambement externe", o němž jsme mluvili doposud, od přesahu mezi poloverši, "enjambement d'hémistiche à hémistiche", zvaného též "enjambement interne":

Personne ne lit plus // le sort dans les tarots

/Louis Aragon/

Podobně může vzniknout na hranici poloverše rejet, zvaný "rejet interne" na rozdíl od běžného "rejet externe", o němž byla řeč výše:

Grenade et Aragon // tremblent quand ce fer brille

/Pierre Corneille/

Les vents et les oiseaux // s'unissent - le ciel change

/Paul Éluard/

Může se samozřejmě stát, že budeme mít rejet na hranici verše i poloverše zároveň /rejet externe + rejet interne/:

Les chants voilés de corps lointains où la tendresse

Des sens étreint l'effroi // de l'âme en des accords

/Paul Verleine/

V tomto případě je možné mluvit o "rejets redoublés". Také contre-rejet může vzniknout na hranici poloveršů, tedy jako "contre-rejet interne" na rozdíl od běžného "contre-rejet externe" mezi verši:

Je meurs plus tard: voilà // tout le fruit de ma feinte

/Jean Racine/

I contre-rejet se ovšem může objevit současně na konci verše i poloverše:

Sur la terre bénie // au fond des cieux, maudite

Au fond des temps noirs par le fakir sanglant.

/Victor Hugo/

U volného verše se zdá, že přesah jako nesoulad mezi syntaktickým a rytmickým členěním ztrácí jakýkoli význam, jelikož volné metrum básníkovi nebrání, aby uvedl syntax a rytmus v soulad. Ve skutečnosti však i moderní básníci dokáží s užitkem těžít ve volném verši z efektu napětí mezi dvojím druhem členění básnické promluvy:

Le match est truqué

Et quand il apparaîtra sur le ring

Environné d'éclairs de magnésium

/... /

Ils te jeteront à la figure

L'éponge, sacrée

/Jacques Prévert/

La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple, comme les hangars de Port Avion ...

/Guillaume Apollinaire/

Je ovšem problematické vnášet tradiční kategorie do moderního verše, který upouští nejen od sylabismu a rýmu, nýbrž ruší i interpunkci.

Nakonec je třeba ještě uvést, že také Henri Morier rozlišuje ve svém Dictionnaire de poétique et de rhétorique, který se těší velké autoritě, "rejet" od "enjambement", a to tak, že "enjambement" chápe jako přesah mezi verši, zatímco "rejet" jako přesah mezi poloverši /tedy pouze jako "rejet interne" podle výše uvedené definice/.

8. SPOJOVANÍ VERŠŮ DO VYŠŠÍCH CELKŮ /STROF/

Verše, které tvoří báseň, se nemusí seskupovat do žádných celků. Existují básně, v nichž verše následují jeden za druhým, bez strofického členění /básně stichické/. Významový a intonační veršový celek, který se v básni opakuje, se nazývá strofa. Strofa /z řec. "strofé" = obrat/ se skládá z určitého počtu veršů, vyznačujících se určitým uspořádáním meter a rýmů. Básník zpravidla zvolí schéma první strofy a toto schéma pak v následujících strofách své skladby opakuje. Strofické uspořádání básně může být dáno také tradičním pevným uspořádáním básnického útvaru, pro který se básník případně rozhodl. Původ strofy je velmi starý. Strofické členění souviselo původně se zpěvem a tancem.

Se strofickým členěním se sice můžeme setkat v latinských liturgických textech, ale středověké francouzské verše se ještě do strof neskládaly. Stará francouzská epická poezie, jak nám ukazují chansons de geste, se členila na tzv. "laises". Výraz "laisse" je francouzského původu a označuje významově uzavřený celek veršů spojených stejnou melodií a zakončených touž asonancí /laises assonancées/ nebo později rýmem /laises monorimes/. Délka těchto veršových souborů je různá, nejčastěji se pohybuje od 4 do 30 veršů, ale může být větší. V lyrické poezii se říkalo skupinám veršů kuplety /les couplets, m./, což je výraz pocházející z provensálského "cobla" a znamená právě skupinu veršů /"couple de vers"/. Pod vlivem italské poezie francouzští básníci převzali z italštiny také výraz "la stance", stance /it. "stanza"/, jehož se běžně používalo k označování veršových celků v době baroka a klasicismu a kdy vlastně nahrazoval termín strofa. Dnes se výrazu kuplet používá k označení jednotlivých slok písně, zpravidla oddělených refrémem.

Strofy se skládají buď z veršů o stejném počtu slabik /strophes isométriques/, nebo z veršů o různém počtu slabik /strophes hétérométriques/. Od klasicismu platilo pravidlo, že se v jedné a téže strofě nemá užívat více než dvou meter, ale básníci se jím vždy tak přesně neřídili. Ostatně ve středověké poezii žádné takové pravidlo neexistovalo a najdeme v ní strofy i s větším počtem meter než dvě. V isomerické strofě může být počet veršů stejný jako počet slabik ve verši. Takové strofě se ve francouzské terminologii říká čtvercová strofa /strophe carrée/. Strofy tohoto typu hrály důležitou roli v básních s pevným uspořádáním /viz kapitolu 9/. Jestliže je počet veršů ve strofě vyšší než počet slabik ve verši /třeba osm dvojslabičných veršů, dvanáct čtyřslabičných a podobně/, je to tzv. strofa vertikální /strophe verticale/. Je-li počet slabik ve verši menší než počet veršů ve strofě /například šest alexandrínů/, jde o tzv. strofu horizontální /strophe horizontale/. Strofa představuje také podobně jako verš i celek rytmicky vyvážený. Stejně jako verš má i strofa melodický předěl, vyvrcholení nebo pokles zvukové linie, označovaný jako strofická césura /césure strophique/.

U básníků klasicismu byla například v pětiveršových strofách taková strofická přerývka po druhém verši, v šestiveršové strofě po třetím, v osmiveršové po čtvrtém, v devítiveršové a v desetiveršové po čtvrtém a sedmém, v jedenáctiveršové po čtvrtém a osmém a tak dále. Tato pravidla, která se vztahovala na přerývky v rámci strofy /"les règles de repos intérieurs"/, stanovil už François de Malherbe. Vnitřní spojování veršů ve strofě zajišťovala zpočátku melodie, později asonance a rýmové schéma. Strofu můžeme proto definovat také jako seskupení určitého počtu veršů na základě rýmového schématu a metra. Strofa totiž vytváří mimo jiné systém vztahů mezi metry /počtem slabik v jednotlivých verších/ a homofoniemi veršových klauzulí. V moderní poezii může být strofa postavena pouze na uspořádání meter bez rýmů /například skupiny veršů s 12 - 6 - 12 - 6 slabikami působí dojmem strofického členění, i když se dané verše nerýmují/. Strofa představuje v struktuře básně také tematický a syntaktický celek. Měl by proto, podobně jako verš, přinášet ucelené sdělení, to jest tvořit tematickou jednotu. Strofa je také - podobně jako verš - součástí širšího nadřazeného celku, a proto může být někdy součástí periody, která zabírá několik strof, tak jako verš je součástí věty, která se rozprostírá do několika veršů.

Strofy klasifikujeme a nazýváme podle počtu veršů, které je tvoří: jednoversňová strofa /le monostique/, dvojverší /le distique/, trojverší /le tercet/, čtyřverší /le quatrain/, pětiveršová strofa /le 'oinquain, le quintil/, šestiveršová strofa /le sixain, le sizain/, sedmiveršová strofa /le septain/, osmiveršová strofa /le huitain/, devítiveršová strofa /le neuvain/, desetiveršová strofa /le dizain/, jedenáctiveršová strofa /le onzain/, dvanáctiveršová strofa /le douzain/. Už v Arts de seconde rhétorique, poetice z 15. století, najdeme taxativní výčet strof podle počtu veršů. Básníci Plejády se pokusili o více než sto různých kombinací strof. François de Malherbe některé z nich vybral a doporučil, ostatní postupně upadly v zapomenutí. V romantismu byly některé ze zapomenutých strof oživeny a navíc byly přebírány některé typy strof z cizích literatur.

Nemluvě o krajním případě jednoversňové strofy, která zaujímá zvláštní místo, se ani každé dva nebo tři verše, které se rýmují, nepovažují vždy za strofu. Strofu v přísném slova smyslu netvoří podle některých názorů ani čtyřverší s rýmem sdruženým /a a b b/, nýbrž jen s rýmem střídavým /a b a b/ nebo obkročným /a b b a/. Pokud jde o rýmové schéma, zpravidla se vyžadovalo, aby se poslední rým už předtím ve strofě objevil, aby tak byl "volán" /"appelée"/. Jinak čtyřverší patřilo ke strofám velmi rozšířeným a používalo se ho ve všech dobách v nejrůznějších básnických útvarech i žánrech. Pětiverší se vyskytovalo méně často než čtyřverší a zpravidla mělo uspořádání rýmů podle schématu a a b a b nebo a b a b a.

Šestiveršová strofa patří k nejobvyklejším strofám ve francouzské poezii a zpravidla se skládá ze dvou tercetů na tři rýmy podle schématu a a b c c b. Může se také skládat ze dvou veršů s rýmem sdruženým a čtyř veršů s rýmem střídavým nebo obkročným /podle schématu a a b c b c nebo a a b c c b/. Jednu z nejčastěji používaných strof ve francouzské poezii představuje také "dizain", který byl velmi rozšířen u lyrických básníků, zejména v izometrické podobě, často má strukturu čtyřverší /a b a b/ s šestiverším ve tvaru dvou tercetů /e c d + e e d/, ale existují i jiné typy uspořádání. Básníci Plejády například používali uspořádání rýmů a bab c d c d e e, to jest dvě čtyřverší se závěrečným dvojverším. Jako básnický útvar se tzv. dizain /z lat. "decima"/, populární v první polovině 16. století, skládal ze dvou pětiverší, z nichž každé bylo na dva rýmy.

Francouzská básnická praxe zná neobyčejné množství strof. V druhé polovině 19. století napsal o tom parnasistní básník Théodore de Banville: "Il faudrait être un Homère pour les énumérer, même en ne choisissant que celles qui sont solides et belles." Nejvýznamnějšími kombinacemi a variantami strofických staveb a veršových struktur v nich se zabývá jednak historická metrika, která zkoumá verš z vývojového hlediska, jednak typologické analýzy.

9. BÁSNICKÉ ÚTVARY S PEVNÍM USPOŘÁDÁNÍM

V tradiční poezii se postupně vyhranily nejen strofické útvary, nýbrž i některé pevné básnické formy, jež se rozšířily a dosáhly všeobecné obliby. Jejich struktura se řídila určitými formálními pravidly, jež se týkala celkového počtu strof v básnické skladbě, počtu veršů v jednotlivých strofách, počtu slabik v jednotlivých verších a uspořádání rýmu. Takových pevných básnických forem zná francouzská poezie mnoho, zejména když se vezmou v úvahu i různé varianty jedné a téže základní struktury. Pokusíme se proto věnovat pozornost pouze nejdůležitějším a nejpoužívanějším z nich.

Tradice básnických skladeb s pevným uspořádáním sahají ve Francii až k provensálským básníkům 12. a 13. století. Tito básníci vymýšleli jak kombinace rýmu, tak rozličná strofická uspořádání. Ve 14. století sehrál důležitou úlohu v popularizaci pevných básnických forem /"les poèmes à forme fixe"/ básník a hudebník Guillaume de Machaut. Ve středověku se tak objevily ve francouzské poezii básnické útvary označované jako lejch /le lai/, lejch s refrénem /le virelai/, rondel /le rondel/, rondo /le rondeau/, balada /la ballade/, královský zpěv /le chant royal/ a další. Pevnou básnickou formou je také sonet /le sonnet/, který přišel do Francie až později z Itálie.

Lejch /fr. "le lai"/ je původně krátká báseň keltského původu, jež se objevila ve 12. století. Tzv. "lais narratifs" jsou zkrácené dvorské romány v oktosylabech, které nejčastěji čerpaly tematicky z artušovských a bretonských legend /např. Le Lai de chèvrefeuille od Marie de France na motivy Románu o Tristanu o Izoldě/. Pevné uspořádání ve vlastním slova smyslu měly však až tzv. "lais lyriques" /z keltského "llaid" = píseň/, které opěvovaly lásku a milostné city. Tento lyrický lejch se skládal z neurčeného /od 4 do 23/ počtu strof /couplets/ nestejně délky na dva rýmy, z nichž jeden převládal. V době velkých rétoriků, v druhé polovině 15. století a v první čtvrtině 16. století, se definice "lai" mění podle poetiky, což se ostatně týká většiny ostatních "poèmes à forme fixe", které mají - jak jsme si již řekli - celou řadu variant. U lejchu se například rozlišovaly formy "le petit lai", "le grand lai" a "le simple lai". V 16. století ustupuje lejch do pozadí.

Jak naznačuje název této pevné básnické formy, le virelai, jedná se o útvar spojený s lejchem /le lai/. Také tento lejch s refrénem se vyskytoval v několika podobách. Zpravidla se skládal ze tří stejně uspořádaných strof osmislabičných veršů na dva rýmy. U jedné rozšířené varianty se první verše první strofy znovu objevovaly na konci dalších strof jako refrén - tyto verše tedy "revirent" odtud název "virelai". Dobou rozkvětu virelai bylo 14. a 15. století, potom obliba této básnické formy začíná upadat.

Rondel /le rondel/ a rondo /le rondeau/ jsou výrazy odvozené od "ronde" a znamenaly

původně doprovod ke kolovému tanci, při němž se tanečníci a tanečnice drží za ruce a tancují v kruhu. Rondel /"rondeau ancien"/ můžeme považovat za starší termín a za starší formu rondo jako pevné básnické formy. V době velkých rétoriků byl tvar "rondel" singulárem k "rondeaux" a docházelo k běžné záměně obou pojmů. Také rondel /rondo/ měl několik variant a jeho forma se vyvíjela. Eustache Deschamps rozeznával například ve 14. století tři druhy rondo. Nejběžnějším tvarem rondo byla krátká báseň o třech strofách na dva rýmy s náznakem refrénu:

Dedans Paris, ville jolie,
Un jour passant mélancolie,
Je pris alliance nouvelle
A la plus gaie demoiselle
Qui soit d'ici en Italie.

D'honnêteté elle est saisie,
Et crois, selon ma fantaisie,
Qu'il n'en est guere de plus belle
Dedans Paris.

Je ne vous la nommerez mie,
Sinon qu'elle est ma grand amie,
Car l'alliance se fit telle,
Par un doux baiser que j'eus d'elle,
Sans penser aucune infamie,
Dedans Paris.

/Clément Marot/

Rondo bylo v oblibě ve 14. a v 15. století, na počátku 16. století jeho popularita výrazně poklesla. Zájem o tuto formu oživil zase až básníci v době romantismu /Alfred de Musset/.

Také balada /z provensálského "ballar" = danser/ je původně skladba určená jako doprovod k tanci. Nejstarší francouzské balady, tzv. "balettes" ze 13. století, se skládaly ze tří strof bez přesné struktury a měly refrén o několika verších. V druhé polovině 13. století se začínaly označovat jako balady pouze básnické útvary, které se skládaly z tří strof s refrémem

jako posledním veršem a ukončené tzv. "dopěvem" nebo "posláním" /l'envoi, m./. Podle pravidla, které pro baladu stanovil Jean Molinet, má mít každá strofa tolik veršů, kolik má každý verš slabik /tj. "strophe carrée"/. Nejčastěji tyto strofy čítají 8 nebo 10 veršů a mají stejné uspořádání rýmu. V závěrečném "poslání" se často setkáváme s oslovením "Prince" nebo "Princesse" a podobně, určeným buď skutečnému šlechtickému mecenáši nebo předsedovi básnické poroty /tzv. "puys"/. Významné místo mezi tvůrci balad zaujímal François Villon. Jeho Balada-epitaf /La Ballade des pendus/ může posloužit jako názorná ukázka pravidelné balady jako pevné básnické formy podle výše uvedené definice. Tato pravidla však nebyla vždy přesně dodržována. Balada, kterou rozšířil Guillaume de Machaut a jeho škola v 14. století, se pěstovala až do Plejády, které se postavila proti baladě stejně jako proti ostatním středověkým "poèmes à forme fixe" a snažila se zavést místo nich antické poetické žánry.

Královský zpěv /le chant royal/ je možné považovat za jakousi "velkou" baladu. Má totiž podobnou strukturu jako balada, ale skládá se z pěti strof místo tří a z poslání. Tato forma se pěstovala ve 14. - 15. století.

Básnickou formou s pevným uspořádáním je také sonet /le sonnet/, který ve Francii aklimatizovali básníci Plejády, zejména Pontus de Tyard a Joachim du Bellay. Pěstoval jej také Pierre de Ronsard. První francouzský sonet složil však patrně už Clément Marot. Pokud jde o výraz /"le sonnet"/, ten užil Jean Boucher v jednom ze svých básnických listů už v roce 1524. Sonet se skládá celkem ze čtrnácti veršů rozdělených na dvě čtyřverší a na dvě trojverší. Čtyřverší jsou na dva stejné obkročné rýmy /a b b a, a b b a/ a trojverší mají uspořádání buď c c d e d /italský sonet, nejstarší francouzské sonety, jako třeba Ronsardův Sonnet pour Hélène/, nebo c c d e d e /tzv. francouzský sonet/. V období klasicismu a po něm ustupuje sonet do pozadí. Začátkem 19. století a v jeho průběhu se však dostává znovu do módy /Charles-Augustin Sainte-Beuve, později parnasisté jako José-Maria de Hérédia, nebo symbolisté jako Stéphane Mallarmé/. Za jednoho z velkých tvůrců sonetu je ve francouzské poezii považován i Charles Baudelaire, který je rovněž autorem řady tzv. "faux sonnets", tj. sonetů s nepravidelným uspořádáním. Také Paul Verlaine psal nepravidelné sonety, tzv. "sonnets renversés", tj. nejdříve dvě trojverší i a po nich dvě čtyřverší.

Jak ukazuje postoj Plejády k "poèmes à forme fixe", renesance většinu středověkých poetických žánrů odmítla. Mezi antické lyrické formy, které jsou od renesance zaváděny do francouzské poezie a jež pak budou kodifikovány klasicismem, patří óda /l'ode, f. /, pěstovaná Ronsardem, hymnus /l'hymne, m./, elegie /l'élégie, f. /, idyla /l'idylle, f. /, básnický list nebo epištola /l'épître, f. /, satira /la satire/, epigram /l'épigramme, f. /aj.: K tomuto žánrovému

fondy sahali francouzští básníci pozdějších období, včetně autorů 19. století. Jelikož patří k všeobecnému evropskému kulturnímu dědictví, jejich definice zde nepodáváme. Z italské poezie převzala francouzská poezie také stance /stances/ jako básnický žánr. V tomto slova smyslu jsou stance básnickou skladbou, která se skládá ze strof navzájem si podobných, z nichž každá obsahuje ucelené sdělení. Stance mohou mít verše různě uspořádané a mohou vyjadřovat různé city /srv. např. La Consolation à M. Périer - básnickou útěchu, kterou složil pro otce zarmouceného předčasnou smrtí dcery François de Malherbe/. Do Francie uvedl stance Philippe Desportes. Jamb /iambe, m./ jako básnický žánr je druh satirické básně, která se skládá ze sledu heterometrických dvojverší /srv. Les Iambes od André Chéniera/.

10. TRADIČNÍ FRANCOUZSKÁ PROZÓDIE A VOLNÝ VERŠ

Jelikož pravidelný francouzský verš je sylabický, založený na stejném počtu slabik v jednotlivých verších, je možné považovat už každou odchylku od tohoto pravidla za jakési uvolnění verše. Opravdu se mluvilo o "volných" verších už v rámci tradičního klasicistického verše, a to právě v souvislosti se střídáním různých meter, to jest verši nestejně délky. Za "vers libres" se tedy označovaly nemetrické verše, často ve spojení se smíšeným rýmem /rimes mêlées/, jak se s nimi setkáváme v některých La Fontainových Contes a v celé řadě jeho bajek. Takové volné verše se nacházejí i jiných autorů klasicismu, Corneille, Molière nebo Racine, dále pak později u Voltaira a dalších. Jestliže však Molière střídal v Amphitryonu alexandríny s oktosylaby, nebo má-li Alphonse de Lamartine jako závěrečné verše čtyřverší, které tvoří La Lac hexasylogy po sledu alexandrínů, nejde v podstatě o nic jiného než o nepravidelná izometrická schémata /vers irréguliers/. V souladu s tímto přístupem se v této kapitole nebudeme snažit o zevrubný výklad volného verše jako jevu příznačného pro francouzskou moderní poezii. Omezíme se na hlavní rozdíly mezi touto moderní formou francouzské versifikace a tradičním veršem.

Skutečný volný verš znamená nový prozodický systém s menším množstvím konstantních prvků. Jak poznamenává jeden z významných ruských formalistů z počátku našeho století, Boris Tomaševskij, ve svém díle Verš a rytmus, "volný" zde znamená záporný příznak naznačující nepřítomnost tradiční metrické vázanosti. S rozpadem pravidelného metra zaniká i další pilíř tradičního verše, a to rým. Nadřazenost rytmu nad metrem a syntaxí je zdůrazněna zrušením interpunkce, které není v moderní poezii žádnou zvláštností. Tento volný verš v pravém, současném slova smyslu, jakož moderní formu francouzského verše, přinesl teprve symbolismus koncem 19. století. Pravidelné opakování veršů se stejným počtem slabik a zakončených rýmem přestává být závaznou normou. Proto mohou vznikat volné básnické útvary bez rytmických omezení a rýmů. Zpravidla připomíná tradiční verš pouze grafická úprava, to jest uspořádání veršů do jednotlivých řádků. Tato úprava signalizuje rytmické členění textu, jež se nemusí shodovat s členěním syntaktickým /logickým/.

Symbolistický, to jest moderní francouzský volný verš, se zrodil v roce 1886, pokud budeme souhlasit s jeho teoretiky, jimž stojí v čele Gustave Kahn. Snahou jeho tvůrců bylo sestrojít takové rytmy, které by byly samy o sobě nositeli významu. První básnickou skladbu napsanou ve volném verši představují Les Palais nomades Gustava Kahna. V předmluvě k novému vydání z roku 1897 vysvětlil Gustave Kahn základy volného verše. Délka verše, stejně jako jeho vnitřní rytmus, musí být v souladu s vyjádřenou myšlenkou, což je možné

vyložit jako odmítnutí přesahu. Poslední samohláska v podobě neznělého "e" se může před souhláskou apokopovat na konci taktu právě tak, jak se to dělá na konci verše. V symbolistickém volném verši tak vládne čistý rytmus, který podle potřeby diktuje synkopy a apokopy. Rým, i když mizí ve funkci "coup de cymbale à la fin du vers trop prévu", nadále zůstává. Uplatňuje se však podle potřeb dynamického rytmu, nepravidelně a volně, nikoli dle zásad mechanické symetrie. Verš musí existovat sám o sobě, díky vlastním zvukovým korespondencím, především samohláskové a souhláskové aliteraci. Strofa jako předem dané schéma je nadále nemyslitelná. Není přece možné vtěsnat do nějakého pevného a uzavřeného rámce různé myšlenky a pocity nebo představy, které řídí jednotlivé úseky básnické skladby. Proto jsou přípustné jakékoli strofy. V podstatě to znamená, že si autor ve své básni pokaždé a zcela originálním způsobem vytváří její rytmus. V takových rytmicky volných básnických útvarech převládá tudíž tzv. dynamický rytmus /le rythme dynamique/ nad pravidelným metrickým rytmem /le rythme métrique/, příznačným pro tradiční verš.

Třebaže ve volném verši není žádné pevné prozodické schéma, zpravidla se neubráníme a hledáme v něm alespoň náznak nějaké vnitřní normy. Je však velmi obtížné, ne-li mnohdy nemožné, takovou normu postihnout. Pokusíme se uvést jeden příklad, o němž mluví sami teoretikové volného verše. Jedná se o tzv. rytmickou konstantu /la constante rythmique, někdy se označuje jako "l'accent d'impulsion"/, jednoduchou /jeden takt/ nebo složenou /dva takty/ rytmickou jednotku, která charakterizuje sled po sobě jdoucích veršů a může se přitom kombinovat ještě s dalšími konstitutivními prvky verše. Jak vyplývá z ukázky, rytmickou konstantu tvoří stálý počet slabik, které vytváří totožné rytmické skupiny a vtiskují tak verši specifický ráz:

Troublant cette paix/ d'adoration
Une chasse harle / à travers le vallon

/François Viéle-Griffin/

Un visage / à la fin du jour
Un berceau / dans les feuilles mortes du jour
Un bouquet / de pluie nue
Tout soleil / caché
Toute source / des sources au fond de l'eau
Tout miroir /des miroirs brisés

/Paul Éluard/

Rytmická struktura výše citovaných veršů není sice jednoduchá, ale v obou případech nacházíme stejnou rytmickou jednotku na začátku verše jako "constante d'attaque". U Viélé-Griffina jsou to takty pětislabičné, u Éluarda tříslabičné /"toute source" a apokopou v poslední slabice taktu/. Ve volném verši mohou tedy nadále existovat veršové struktury, ovšem v mnohem jemnější, latentní podobě. Při jejich hledání je dobré zapomenout na prvky vnější shody /les éléments de correspondance externe/, to jest rýmová schémata, strofické členění, isosylabismus a podobně, jež svazují dohromady jednotlivé verše a jsou příznačné pro tradiční prozódii. Ve volném verši, který směřuje k autonomnímu, samostatnému výrazu a k specifickému rytmu musíme hledat prvky vnitřní shody /les éléments de correspondance interne/, přesněji řečeno vztahy mezi rytmickými jednotkami, slovy a hláskami tvořícími verš. Podle Gustava Kahna má například jeho verš:

Des mirages / de leurs visages / garde / le lac / de mes yeux

právě díky těmto vlastnostem svou vlastní a vnitřní existenci /"l'existence propre et intérieure"/. Volný verš, jenž směřuje k strukturální organizaci spíše v rovině horizontální než vertikální, usiluje o integraci vnitřních zvukových a rytmických shod, jakožto prvku spojujících verš v jednotu. Tímto způsobem se vytváří jednotu harmonie a rytmu /"l'unité rythmo-harmonique"/ jako autonomní kombinace hláskových a rytmických prvků:

Dans les étables / lamentables

Des lucarnes /rapécées

Ballotent / leurs floques falotes

/Émile Verhaeren/

Na závěr této kapitoly je třeba připomenout k tomu, co zde bylo řečeno o volném verši ve spojitosti s moderní poezií, že poznámky vztahující se k prozódii nevyjadřují podstatu poezie. Moderní poezie nejenom nově a volně využívá zvukových kvalit verše, nýbrž je postavena i na volném řazení a spojování básnických obrazů, na volné hře básnické fantazie a invence. O těchto otázkách výstižně a instruktivně pojednává Vítězslav Nezval ve své knížce Moderní básnické směry /první vydání z roku 1937/, kde najdeme mimo jiné zajímavé informace právě o moderní poezii francouzské, spolu s přeloženými ukázkami z děl jejich předních představitelů.

11. BIBLIOGRAFIE

V této výběrové bibliografii podáváme přehled děl, jež je možné doporučit zájemcům o hlubší poznání jednotlivých problémových okruhů francouzské versifikace. Tituly jsou uspořádány podle jmen autorů uvedených v abecedním pořádku.

DELOFFRE Frédéric, Le vers français, SEDES, Paris 1973

- jedno ze základních současných děl o francouzské versifikaci
- stručný, velmi dobrý a jasný přehled, se zřetelem na historický vývoj
- při rozboru základních pojmů a problémů je věnován dostatečný prostor i otázkám moderní poezie

DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique de sciences du langage, Seuil, Paris 1972

- příslušný oddíl slovníku přináší systematický a stručný výklad základních pojmů
- některé termíny autory uváděné se liší od definic přijatých v tomto učebním textu /např. enjambement, pied aj./

DUPRIEZ Bernard, Les procédés littéraires /Dictionnaire/, UGS, Paris 1984

- slovník obsahující základní pojmy vztahující se k versifikaci
- podává rovněž informace o tradičních figurách, literárněvědných pojmech vůbec

ELWERT Theodor. W., Fracözische Metrik, Max Hüber, München 1961, fr. překlad Traité de versification française, Klincksieck, Paris 1965

- analytické uspořádání a pojetí, jedno ze základních současných děl o otázkách francouzské versifikace

GRAMMONT Maurice, Petit Traité de versification française. A. Colin, Paris 1942 /poslední upravené vydání/

- výtah z širšího díla o francouzském verši, základní klasická práce
- otázky moderní poezie zůstávají mimo rámec autorovy pozornosti

KASTNER L. E., A History of French versification, Oxford 1903

- zasvěcené a systematické dílo s velmi bohatými příklady
- stálý zřetel na historický aspekt

MAZALEYRAT Jean, Éléments de métrique française. A. Colin, Paris 1974

- jedno ze základních současných děl o francouzském verši
- důkladný a jasný výklad, navazuje na Grammonta, věnuje však místo i moderní poezii

MORIER Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, PUF, Paris 1961

- teoreticky náročné dílo, má velkou autoritu
- slovníkové uspořádání, některá hesla nabývají charakteru malé monografické studie

NOV/K Otakar, Précis de versification française, Brno 1975 /skripta /
- stručný přehled základních pojmů ve francouzském jazyce