

Lumírovec: sémantika verše v Zeyerově epise

Miroslav Červenka

1. Spíše než technikou Zeyerova verše se tu chci zabývat jeho sémantikou. Veršové útvary přitom беру jako samostatné znaky, které do významové polyfónie básnického díla vnášejí svůj vlastní hlas. Sémantizace verše je možná jen v silovém poli nediindividuálně platných semiotických systémů, na jejich pozadí výběr veršovaných útvarů i pochopení jejich smyslu probíhá a které jsou opět těmito akty užití veršovaných útvarů formovány. Rozbor sémantiky verše se tak neustále pohybuje mezi individuálním a obecným; širšímu lumírovskému kontextu /Červenka - Sgallová 1988/ se nemůžeme vyhnout ani při úvaze o sémantice verše Zeyerova.

1.1. V dějinách českého verše znamená druhá půle 19. století absolutní a výlučnou vládu sylabotónické prozodie, kterou uvedl kdysi J. Dobrovský a která odolala iluzorním reformním pokusům o časomíru a daleko reálnějším návratům k sylabismu pod vlivem lidové písně. Z těchto bojů vychází přízvučný verš obohacen o prostředky diferenciacie v těch zvukových složkách, které leží mimo dosah metrické normy. Je to v první řadě intonace. S její pomocí vytvářejí májovci a lumírovci individuálně odstíněné struktury, aniž by byli za účelem diferenciacie rytmu nuceni porušovat obecně platné metrické předpisy o počtu a rozložení přízvučných a nepřízvučných slabik.

Tak byl na desetiletí sankcionován sylabitónismus jako základní, významově bezpříznakový systém. Výsledky a jednotlivé technické postupy májovské a lumírovské tvorby jsou dodnes ve-

stavěny do struktury českého verše, i když prostředky diferenciace se mění a hlavní z nich, intonace, je v různých obdobích traktován odlišně.

Zároveň však je konec století i koncem zlatého věku českého sylabotónismu. Symbolistické experimenty kladou proti metrickému verši nové možnosti, v první řadě verš volný. Také v něm hraje intonace - a v tom je moderna dědicem lumírovců - - rozhodující úlohu. Bezprostřední motivace odvratu od metrického verše byla zřejmě v tom, že samy prostředky diferenciace se standardizovaly, zejména v tvorbě Vrchlického epigonu. Ale intuice těch, kdo proti lumírovskému verši postavili nové rytmy, šly hlouběji.

Stabilizace prozodické základny v druhé půli století je totiž spjata i se standardizací postavení verše ve struktuře básnického díla. Osudové a jedinečné vazby mezi základem rytmu verše a estatkem díla se uvolňují. Pro obrozenského básníka bylo stylové a žánrové zaměření díla do jisté míry samo činitelem prozodickým, neboť spolurozhodovalo o volbě jazykového nositele rytmu. Tento nositel nebyl jednou provždy objeven a dán, hledal se od případu k případu a oprávněným se stával mj. i proto, že ostatní složky díla se ho dožadovaly. K ruskému ohlasu patřil tónický verš, k ohlasu české písně sylabismus; časomíra a sonet se vytřídaly v jednom díle podle rázu a funkce jeho oddílů. Protiklad sylabismu a sylabotónismu v Kytici dostává konkrétní stylistické úkoly: je to něco jako výběr lexikálních vrstev. Naproti tomu pro autora druhé poloviny století se veršová organizace jeví spíš jako soubor jistých definovaných pravidel, které on, básník, má aplikovat jako příznak a korelát poetičnosti svého výtvoru. Teprve v dalších vrstvách

zvukové struktury se mohla uplatnit tendence individualizační.

Z toho nevyplývá, že vztah mezi volbou metra /po vítězství sylabotónismu zbyla jen volba mezi metry / a významem básně byl pociťován jen vnějškově. Kamsi na okraj souboru pravidel určených k aplikaci náleží i pokyn, aby výběr některého z meter měl svůj důvod v žánrovém, tematickém, obsahovém zaměření básně. A i když byly podnikány mnohé úvahy o tom, který verš je vhodný k tomu či onomu typu básnické struktury /nejen Durdík, ale i Neruda, který o tom přednášel v Umělecké besedě, viz Koutník 1917/, nikdy nebyly tak systematické a tak autoritativní, aby i zde platily zásady pouhé správnosti /jako u pravidel prozodických/. Byl tu prostor pro individuální preference, individuální tvořivost.

1.2. Druhým základním procesem, který rozhodl o podobě lumírovského verše, bylo postupné vytlačení trocheje jambem. I to má svou sémantickou stránku, kterou není nesnadné rekonstruovat. Příklon k jambu začíná už nástupem májovské generace a konzervativní kritika ji za něj kritizuje obdobně jako za přesazování cizích a nemravných škodlivých směrů do české literatury; nebo aspoň se snaží technickými výhradami prokázat, že jamb se pro českou poezii nehodí. Rozdíl mezi jambem a trochejem byl v literárním povědomí naturalizován, motivován samým jádrem českosti. Argumentace se opírala o postavení přízvuku na první slabice slova a sestupný spád češtiny, který prý je v rozporu s vzestupným charakterem jambického verše. Co by se dnes pokládalo za speciální otázku, v mytickém myšlení 19. století nabývalo osudově determinujícího významu: v jazyce byla přece vepsána povaha národa i podoba vpravdě národní poezie.

Měla-li "přirozenost" trocheje znamenat i "nepřirozenost" druhého z dvoudobých rozměrů, vyvrátila to brzy mnohaletá existence masové jambické produkce lumírovců i jejich epigonů, která se neseťkávala s vážněji technickými potížemi. Český jazyk se jambu nijak vážněji nevzpíral. V trocheji rytmus pronikavě vystupuje do popředí a má drastický vliv na rytmický slovník /tj. výběr slov podle jejich použitelnosti v daném metru/. Tyto posuny se ovšem týkají těch částí rytmického slovníku, kde jsou snadno uskutečnitelné. U jambu naopak jde o ne tak nápadné, ale jemnější a obtížněji realizovatelné posuny zejména ve vnitřní struktuře přízvukových celků.

Nejvýrazněji z těchto posunů, který má pro protiklad jambu a trocheje dosah prostřednictvím syntaxe, objasnil Roman Jakobson /1938/. Poukázal na konektivnost /vnitřní propojenost/ jambických textů, která vyplývá z potřeby realizace v vzestupného počátku jambického verše nepřízvučnými jednoslabičnými slůvky: to jsou z velké části funkční gramatická slova prostředkující a precizující vztahy mezi syntaktickými celky. Potřeba přízvučného začátku verše v trocheji naopak vede k oslabení explicitního výrazu vztahů a k souřadné, co do mezivětných souvislostí neprecizované větne stavbě. Z těchto důvodů mohl být trochej právem sémantizován jako "přirozený", "spontánní", jamb jako "intelektuální", "myšlenkově komplikovaný".

Spolu s obrozenskou tradicí bbou rozměrů /schematicky ji můžeme naznačit protikladem Kollár - Mácha/ vedlo to vše k ustavení sémantických opozic, v nichž trochej vystupuje s příznaky "přirozený, domácí, tradiční, prostý, lidový, kolektivní, spontánní, zatím co jamb je "umělý, cizí /světový/, moderní,

literární, vzdělanecký, individuální, intelektuální". Tento významový rozdíl zůstává zachován i poté, co si oba rozměry vyměnily místo nepříznačkového členu opozice. Tento proces dovršili právě lumírovci. Hierarchie příznaků se změnila v poezii jako celku, nikoli pouze v oblasti verše: pro lumírovce se běžnou a bezpříznakovou stala světovost, individualita atd., něčím méně samozřejmým a příznakovým směřování k domácímu, kolektivnímu, oproštěnému. Např. u Sládka trochej vyznačuje speciální žánry a prostředí /dětská poezie, vesnice/, jamb je univerzálním rozměrem.

U lumírovců přežila spíše krátká trochejská metra a prakticky zcela vymizel trochej pětistopý, v obrození kvetoucí verš epické, patetické, myšlenkově náročnější poezie. Epika si žádá dlouhé verše, a je zajímavé, jak nesmírně málo možností se epickému básníkovi, jakým byl Zeyer, při výběru metra nabízelo. Byl to vlastně jen pětistopý jamb v rýmované a nerýmované variantě. Dlouhý, tj. pětistopý trochejský verš byl bez speciální motivace nemožný. V lumírovském ovzduší se patos a vysoký styl /tedy dlouhý verš/ bez stupňované umělecké kultivovanosti a jisté komplexnosti myšlenky a /nebo zobrazení /znakově spjaté s jambem/ staly nesnesitelnými. Velké epické téma bylo nutno vidět v souvislosti světové kultury: zpracováno pouze v "domácí" formě, která je nasnadě a poukazuje k národní uzavřenosti, působilo prkenně.

Zcela jinak to ovšem vypadá u autorů národní školy v čele se Sv. Čechem.

Přesto překvapuje nezájem o větší diferenciaci meter v rámci dlouhé verše. Lumírovci se opětovně setkávali s alexandrinem ve francouzské poezii, ale znamenal pro ně stejně málo, jako znamenal pro májovce týž rozměr, který jim nabízela už

zčeštěný tvorba Máchova. Ani pro dva dlouhé rozměry se ne-
našlo funkční využití, i když se psalo tolik epiky jako nikdy
předtím. /Ve třetí části příspěvku, až se budu zabývat Zeyero-
vou metrikou, se k tomu vrátím./

2.1. Diferenciaci verše hledali lumírovci v něčem jiném než
v metrické pestrosti. Její zdroj našli v bohatě rozvinutém
využití větné intonace. Jak přesvědčivě dovedl Mukařovský
/1935/, je lumírovská poezie nesena patosem, který má svůj ko-
relát v soudobém politickém řečnictví. Neznamená to, že by pa-
tos patřil jen k aktuálně politickým textům, je to strukturní
vlastnost lumírovské tvorby vůbec. Jeho zvukovou realizací je
právě mohutné uplatnění větné intonace /Mukařovský 1934/, kte-
rá - v textech potlačujících zvukově i sémanticky samostatnost
jednotlivého slova ve prospěch splývavé melodické linie větných
celků - vytváří pestře mnohotvárné kadence. V rámci takové
struktury je postavení metra podřízené. Metrum jako norma pří-
zvukového rytmu je tu realizováno s přesností až umrtvující,
takže pozornost vnímatele se obrací k větné intonaci. Ostře
vyznačené hranice veršů vytvářejí kostru, na níž vystupují roz-
manité intonační kadence. Tak může fungovat kterýkoli metrický
útvár, není důvod k hledání rozmanitých možností: dominující
intonace stejně překrývá jejich rozdíly. /Ve strofické poezii
lyrické se dominance intonace projevuje jinak, ale to by nás
od Zeyera zavedlo příliš daleko./

Větná intonace překonává svou souběžnost s metrickým čle-
něním, věta se odděluje od verše. S K. Sgallovou jsme tomu vě-
novali podrobný rozbor /1984/, který zahrnul řadu básníků druhé
poloviny a přelomu století. V řadě ukazatelů neshody větného
a veršovaného členění /frekvence veršů nezakončených větným pře-
dělem, frekvence předělů uvnitř verše, frekvence přesahů/ zaují-

má Zeyer zpravidla krajní pozici. Je-li slabičný rozsah větných celků v největším počtu případů násobkem slabičného rozsahu verše /u většiny autorů se pohybuje mezi 85% - 100% všech souvětí/, pak Zeyer nejenergičtěji láme toto pouto: rozsah 40 % souvětí je na rozsahu verše nezávislý.

Uvádíme-li to do souvislosti s rétirismem, nepočítáme přitom s dnešním pejorativním odstínem tohoto termínu. U Zeyera je to rétorika zjemnělá, stylově odstíněná a přetvořená. Prolíná se s mluvností, s rozmanitostí stylových poloh příznačnou pro epického vypravěče.

2.2. O další stránce fungování intonace v Zeyerově verši tu mohu informovat jen letmo. Počátkem našeho století E. Sievers /1912/ postavil versologii před otázku jedinečné zvukové formy verše, charakteristické pro básnickou individualitu. Mukařovský pokračoval v těchto výzkumech a usiloval dát jim objektivní jazykovědný podklad /1929/. Přízvučné slabiky jednotlivých slov ve větě jsou s různou intenzitou intonačně zvýrazněny, v závislosti na své sémantické závažnosti, na aktuálním členění výpovědi, na slovosledu a na řadě činitelů jiných. Intonačně přízvukové vrcholy na rozloze verše /řádky/ vytvářejí rozmanité konfigurace, každý jednotlivý básník favorizuje jednu z nich, a ta pak zabarvuje jeho veršované texty jakýmsi příznačným nápěvkem. Zabýval jsem se podrobně přínosy i úskalími této teorie /1982/, závěry jsou kontroverzní a nemohu je zde tlumočit ani v náznak. Jen pár slov k Zeyerovi, kde výsledky byly pozoruhodné. Mukařovský soudí, že charakteristická Zeyerova intonační figura záleží v takovém uspořádání přízvukově-intonačních vrcholů, při němž první vrchol stojí na samém počátku verše a druhý na jeho konci. /Naproti tomu třeba Vrchlického verš vykazuje po-

dle Mukařovského plynule vzestupnou fonickou linií od slabého počátku k zdůrazněnému konci/. Probral jsem z toho hlediska přes půl druhého tisíce veršů Vyšehradu a s překvapením zjistil, že Mukařovského schéma se potvrzuje skoro v polovině všech řádek. To je velice mnoho, u Sládka nebo Vrchlického byla shoda konstruktů s realitou podstatně horší. Ukázalo se dokonce, že ve Sládkově básni Anna Půtocká, jež je Zeyerovi věnována a při jejímž prvním přečtení každý řekne, že verš je "zeyerovský", frekvence uvedené Zeyerovy figury výrazně stoupá. Pokusím se teď na úryvku z Vyšehradu předvést, co vlastně mám na mysli. Body na pravém okraji reprezentují slovní přízvuky, jejich postavení výš nebo níž vyznačuje - velice schematicky - vzájemné relace těchto přízvuků z hlediska jejich intonačního zvýraznění; šikmé čárky stojí na místě vnitroveršových větných předělů.

Tak na skalínách pěly sudice
 a slunce vrhlo na zem zlatý pluh
 a zlaté jarmo, dary převzácné,
 a Přemysl hned jarmo položil
 na silné šíje turů pasoucích
 se na luzích a zapřáhl je v pluh.

Ryl brázdu hlubokou, a jeho máč
 hned z vlhkých nader žito vydala,
 jež ihned v slunci v zlato uzrálo.

A údolí mé brzo změnilo
 se v ráj, kde zlatá pole poklady
 svých klasů vlní jako jezera.

Však v srdci syna Slunce, Přemysla, . . . / .
 plá bez přestání touha nesmírná
 po oné děvě, o níž sudice
 mu pěly, budoucnost mu věštíce, . / .
 po onom lidu, který spasit má / .
 A ty jsi přišla, děvo vznešená, . / .
 ty vyvolená samým osudem, . . .
 ty luzná spáso reka Přemysla!
 Ó, hleď ten bílý oblak, který sem . . . / .
 se nese k nám, ten kryje Přemysla." . / .
 Tak končí Veles, stáda ehránící, . / .
 a Libuša se kolem rozhlíží . . . / .
 na vonná pole vánkem zvlněná, . . . / .
 na stromy, které sázel Přemysl, . / . .
 na stáda, hlasu jeho poslušná, . / . .
 na celý bohy žehnaný ten kraj, . / . / .
 kde štěstí přebývá a svatý mír - . . . / .
 a takto z hloubi duše rozjímá:

Figure s vrcholem na začátku a na konci řádky tu odpovídá 16 řádek z 30.

Láká otázka, zda tuto fonickou linii, značně vzdálenou od vyslovování prozaických vět, s vrcholy oddělenými mnoha slabikami a proto monotónně zvýrazněnými, je možno spojit se sémantickými příznaky starobylosti, pohledu nořícího se do mýtického dávna, velebným tónem vypravěče epických bájí nebo s jiným aspektem Zeyerovy mýtizující epiky. Myslím, že ano, nikoli však na základě "přirozené" /zde by to byla spíš nadpřirozená/ sourodosti mezi zvukovou figurou a žánrovým, emocionálním, ideovým ovzduším Zeyerovy poezie: toto spojení vytvořil

až sám Zeyer, ustavilo se v důsledku jeho svrchovaného tvůrčího aktu, a pro nás, jeho čtenáře, se od první zkušenosti se Zeyerovou poezií "naturalizovalo". Je to dodatečná, navozená, imputovaná motivace ve vztahu označujícího a označovaného, s jakou se ostatně v případě uměleckých znaků setkáváme na každém kroku.

3. Vracím se k sémantice metra, již byla věnována první část tohoto příspěvku. Jak známo, s nečetnými výjimkami je takřka celé Zeyerovo dílo psáno blankversem. Zeyerova snaha obnovit obrazy časově anebo prostorově vzdálených kultur s pomocí příznačných rysů tehdejší mentality i hmotných reálií jen výjimečně ovlivnila i volbu metra. U Vrchlického je to podobné /zde má absolutní převahu pětistopý jamb s rýmy/, ale monotónie není tak značná, například se sem tam užívá kulturně příznačných útvarů strofických /báseň o Dantovi psána terciami apod./.

3.1. Komentovat tento rys z hlediska sémantiky /jeho strukturní souvislosti jsme uvedli výše/ budeme ve dvou etapách. Napřed k tomu, proč se metrum neproměňuje v rámci jedné básně, jak to dělá např. Mácha v Máji, Hálek v Alfrédu nebo Čech v Hanumanu; viz Červenka, strojopis/. Polymetrie, jak se to nazývá, v Zeyerově době kvetla v dílech národní školy; představuje tam orientaci na čtenářsky působivé /barvitě, kompozičně zvýrazňující atd./ využití veršového tvaru. V protikladu k nim se monometrie - podobně jako užití jambu - stává příznakem vysokého stylu, a kromě toho i nadčasové autostylizace básníka, řadícího se po bok mýtickým epikům homérského typu. Tradice monometrické evropské velké epiky od Danta přes Miliona k Byronovi a k francouzským romantikům se pro lumírovce ukázala silnější než podněty nabízené sice experimentem Máchovým, ale v pozdější polymetrické epice snad už zbanalizované. Neproměnnost jednou zvoleného

metra více odpovídala i jejich parnasistnímu programu, který v epice potlačoval vnější projevy subjektivizace; byla jim příznakem epického klidu a objektivitu. Obecně evropský charakter takového postoje ilustruje komentář dobově působivého básníka Roberta Hamerlinga k 2. vydání jeho eposu *Ahasver in Rom /1867/*. V polemice se svými kritiky odmítá rakouský básník "buntweehselnde Versmasse in Lenaus Art" ve jménu "die schöne Gleichform des Tons, die würdervolle Getragenheit des Epos."

3.2. Týž citát má pokračování, jež může být vhodným úvodem k druhé, závažnější etapě našeho sémantického komentáře k lumírovské monometrii. Proč se metrum nemění od básně k básni? Odkud ta věrnost pětistopému jambu, ať už s rýmy, ať bez nich? Je to orientace na rozměr co nejméně zatížený jinými významovými příznaky, než je epičnost, vážnost, evropská západní tradice. Hamerling se na uvedeném místě ptá, jaké metrum má vůbec k dispozici moderní německý epik, a postupně eliminuje hexametru jako příliš antický, stanci jako příliš románskou, nibelunžský verš jako příliš "altväterisch"... Tedy uvědomělé odmítání historicky a národně určených meter, jejichž příliš konkrétní sémantické příznaky ve významové výstavbě díla nejsou vítány. Pak se ovšem uplatní blankvers jako, sit venia verbo, opravdu "bílý" verš ve smyslu stylistickém, transparentní, jako "nulový stupeň" metrické sémantiky.

Metrum bylo lumírovcům znakem jednoty humanistické tradice básnické, nikoli připomínkou partikulárního charakteru jednotlivých jejích konkrétizací. Přímou s ní, s touto humanistickou tradicí, se kontrontovala básnická osobnost, reprezentovaná ve struktuře verše, jak jsme viděli, odstíněnou, proměnlivou, do fanfár a kadencí diferencovanou, individuálně příznačnou intonací.

3.3. Závěrem uvedeme výjimečné příklady, kdy přece jen Zeyer od těchto principů ustupuje a volí pestřejší metrickou sémantiku, vždy ve vztahu k tematice daného díla. Musíme je vidět opravdu jen jako výjimky, na pozadí monumentálních skladeb psaných v blankversu, ať šlo o karolínské, španělské, orientální, české /mýtické i současné/ náměty.

Ve španělské povídce Raimondo Lullo autor přece jen sahá k nerýmovanému čtyřstopému trocheji, podobně jako Vrchlický v *Satanele*, tedy k rozměru, který podle španělských romancí učinili indicií této kultury němečtí romantikové, Heine a u nás Neruda. Antický příběh *Helena* je historicky zařazen velice uvolněnou analogií hexametru /často jen o pěti stopách a bez césury - přísného hexametru se tehdy užívalo jen v antických překladech, a to stále ještě v časoměrné verzi/. Dvě zpracování ruských látek, *Zpěv o pomstě za Igora*, navazující na *Slovo o pluku Igorově*, a *Píseň o hoři dobrého juna Ivana Vasiljeviče* s tématem z bylin jsou psána nerýmovaným pětistopým trochejem, k čemuž je nutno dodat, že tento rozměr reprezentoval nejen tradici českého obrození, ale podle verše jihoslovenské hrdinské epiky a zejména podle dobových příruček poetiky předpokládány původní praslovenský verš. S představami o rytmické podobě lidového básnictví zobrazované země je snad spjato střídání trochejských, daktylotrochejských a volně rytmovaných řad ve skladbě *Ve staré Litvě*. Daktylotrochejský je i rámeček /úvedení a závěr/ jmenované *Písně o hoři dobrého mládce*, do téhož metra epizodicky přechází i trochej *Pomsty za Igora*. Mimořádně zajímavé a neobvyklé užití polymetrie /a daktylotrocheje/ nacházíme v rozsáhlé básni *Čechův příchod*, druhé Zeyerově výpravě do bájného českého pravěku. Nerýmovaný čtyřstopý daktylotrochej /čtyřřiktový verš/ s převahou daktylů, ale bez pevného roz-

vržení stop, tedy jakási obdoba tónického verše, se tu střídá s obligátním Zeyerovým blankversem, a to takovým způsobem, že po rozsáhlé pasáži v jednom rozměru nastupuje pasáž v rozměru druhém, a to bez zřetelné motivace, někdy dokonce uprostřed věty.

A sinooká Charpa nachytala
po lesích drozdů, slavíků a kosů,
by sladké písně s nimi putovaly.

Tak tedy šli, a mnohý z druhů dávných
se k Bohomyslu přidal z lásky věrné
a byla četa jejich takto valná
a dlouhá cesta veselá jim byla.

A dorazili do lipových hájů,
do strdí tekoucích, do vonných, květných,
kde zpěvy, hudba a bez konce plesy
od bílého rána do hvězdnaté noci
se střídaly věčně. -

Tam dala se změna
sic tichá, však hluboká ve srdcích mužů
těch prostých a vážných, již v severních lesích
jak na skalách duby vznik byli vzali.

Stesk němý a těžký jak zmije jim v srdcích

Jak vidět, předěl mezi uvedenými dvěma rozměry se nekryje ani s předěly mezi větami, ani s předěly mezi tematickými odstavci. Spíše než poloha metrického švu /v citovaném příkladu je dokonce zamaskován, ve dvou verších probíhá jakási modulace od jednoho rozměru k druhému! / je tu důležitý sám fakt střídání rozměrů.

Jeden z nich, blankvers, poukazuje, jak jsme viděli, k obecně evropské tradici a zařazuje tak básníkův fantastický konstrukt formování českého národa po bok jakýchkoli historických a mýtických látek. Druhý rozměr, s "volnějším" daktylotrochejským rytmem, je fiktivním znakem předávného bardského básnictví, "přírodního", rustikálního, formálně nevytříbeného, prostoupeného spontánní epickou tvořivostí; můžeme se dohadovat, že pro Zeyera se tento verš znakově připínal k jeho oblíbeným a v Evropě tehdy již doznívajícím představám o záhadné kultuře keltské, s níž se Slované v básníkově vizi při příchodu do nové země setkali.

Mnoho překážek, mnoho ztrát v kolektivní kulturní paměti brání dnešnímu vnímání sémantizovat si starší veršové útvary. Ty pak ztrácejí pro něho svou původní znakovou povahu, stávají se ornamentem, druhořadou akcesorií. Šumějí v pozadí dojmu z díla jako slova neznámého jazyka. Jedním z úkolů vědy o umění, o jakémkoli umění je pokusit se sepsat k tvarům slovník a gramatiku a přispět k tomu, aby alespoň někoho oslovily svou původní řečí.

Citace

- Červenka M. strojopis Polymetrie v epice. Příspěvek k sé-
mantice verše od Máje po Zlomenou duši
1982 "Foničeskaja linija" Mukaržovskogo i
intincionnyj analiz sticha, Russian
Literature 12, 227-266
- Červenka M.- 1984 Český verš in Słowiańska metryka
Sgallová K. je náč případ porównawcza II. Organizacja skład-
niowa, Wrocław: Ossolineum, 11-61
- 1988 Český verš, Sémantika metra v poezii
lumírovců in tamt. III. Semantyka form
wierszowych, 55-104
- Hemerling R. 1867 Epilog an die Kritiker in Hamerlings
Werke 1, Hamburg s.a., 204-225
- Jakobson R. 1938 K popisu Máchova verše in Torzo a
tajemství Máchova díla, Praha:
Borový, 207-278
- Koutník B. 1917 Nerudovy názory o prozodii a metricce,
LF, 412-427
- Mukařovský J. 1929 Souvislost fonické linie se slovosle-
dem v českých verších. Kapitoly z české
poetiky 1, 1948, Praha: Svoboda, 186-205
- 1934 Obecné zásady a vývoj novočeského verše,
tamtéž, 2, 9-90
- 1935 Poznámky k sociologii básnického jazyka,
tamt. 1, 224-234
- Sievers E. 1912 Rhythmisch-melodische Studien,
Heidelberg