

Hlavní zásady římské metriky

Referát

Ústav klasických studií FF MU v Brně
Latinský proseminář 2001/02

Sestavil:
Petr Březina

Úvod

V tomto referátu se budeme zabývat formou římského, resp. antického básnického umění. Římané totiž přejali umělecké zásady od Řeků, kteří svým smyslem pro omezení, příznačným pro veškerý život, tedy i pro uměleckou tvorbu, dali evropské kultuře jistá estetická kritéria, spočívající ve snaze o náležitý tvar uměleckého díla. Celkový ráz uměleckého díla je tak určován jednotou myšlenkového obsahu a formálního ztvárnění.

Všechna tři múzická umění — básnictví, hudba a tanec — se po formální stránce vyznačují řádem, který je poznáván v rozčlenění smysly vnímaného děje; tomuto řádu se říká **rytmus** (*rhythmus, numerus, ῥυθμός, ἀριθμός*). Látka, která je rozčleňována, se označuje substantivizovaným ptc. prez. τὸ ῥυθμιζόμενον. V básnictví je rhythmizomenon řeč, v hudbě tóny, v tanci tělesné pohyby. Nauka, která se zabývá rytmem ve zmíněných třech múzických uměních, nazývá se rytmika (ἡ ῥυθμική scil. τέχνη), kdežto **metrika** (*ars metrica, ἡ μετρική scil. τέχνη*) zkoumá rhythmizomenon řeči, a je tedy naukou o rytmických formách v básnictví.

Rytmu v řeči můžeme dosáhnout dvojím způsobem: střídáním dlouhých a krátkých slabik vzniká *rytmus časoměrný*, zatímco střídáním přízvučných a nepřízvučných slabik dostaneme *rytmus přízvučný*. Narozdíl od poezie moderních národů, která je přízvučná, antická poezie byla založena na rytmu časoměrném.

Někteří badatelé, tzv. rytmikové, tvrdí, že metrika je podřízena rytmice, neboť antické básnictví bylo (především u Řeků) těsně spojeno s hudbou a tancem. Jiní, tzv. metrikové, však zkoumají rytmické jevy v básnických výtvorech samých. Největším rytmikem ve starověku byl Aristotelův žák Aristoxenos z Tarentu. Na něho navázal český klasický filolog **Josef Král** (1853—1917), který vypsál výsledky svého rozsáhlého bádání v životním díle *Řecká a římská rhythmika a metrika*¹. Vedle studia řecké a římské rytmiky a metriky se Král také věnoval bádání o českých prozodických systémech; svými překlady antických dramatických básníků i teoretickými závěry, uvedenými ve spise *O prosodii české*², se postavil na stranu zastánců přízvučného překládání antické poezie.

¹KRÁL, J.: *Řecká a římská rhythmika a metrika. I. Řecká rhythmika*. B. p. v. Praha, Jednota. čes. filologů 1890. [172 s.] 2. vyd. Praha, Jednota čes. filologů 1915. [275 s.] *II. Řecká a římská metrika*. B. p. v. Praha, Jednota čes. filolů 1906—1913. 3 sv.

²KRÁL, J.: *O prosodii české. Část první: Historický vývoj české prosodie*. B. p. v. Praha, Česká akademie věd a umění 1923. [728 s.] *Část druhá: O přízvučném napodobení starověkých rozměrů časoměrných*. B. p. v. Praha, Česká akademie věd a umění 1938. [240 s.]

Základní principy

Doba potřebná k pronesení jedné krátké slabiky se nazývá **základní doba** (*mora*, χρόνος πρώτος) a je dále nedělitelná. Krátkou slabiku, která je vždy jednodobá, označujeme U. Dlouhá slabika bývá zpravidla dvoudobá a označuje se –; může však být i trojdobá (⊔), čtyřdobá (⊕) nebo pětiodobá (⊖).

Za *dlouhou* považujeme slabiku, obsahuje-li dlouhou samohlásku nebo dvojhlásku, např. *aetās* ––; v tom případě se jedná o délku přirozenou (*naturā*, φύσει).

Dlouhá může být také slabika, která sice obsahuje krátkou samohlásku, avšak je zavřená (končí tedy na souhlásku); pak mluvíme o délce pozicí (*positione*, θέσει). Tento jev zpravidla nastává, když za samohláskou té které slabiky následuje skupina dvou či více souhlásek, neboť hranice mezi slabikami probíhá právě uvnitř této skupiny. Příklad: *ārmā* –U, *āmplūs* –U. Poněvadž v metrice nezáleží na grafickém zápisu, nýbrž na fonetické hodnotě hlásek v souladu s jejich skutečnou antickou výslovností, je třeba mít na paměti toto: Písmeno *x* je grafický symbol za skupinu souhlásek [ks], a proto tvoří poziční délku, např. *māxīmūs* –UU. Zdvojené souhlásky byly vyslovovány zdvojeně,³ rovněž tedy tvoří poziční délku, např. *bēllūm* –U. Podobně písmeno *i* mezi dvěma samohláskami značí zdvojené [jj], a proto i zde dochází k poziční délce, např. *māiōr* –U. Naopak spojení písmen *qu*, které v naší výslovnosti odpovídá skupině souhlásek [kv], netvoří poziční délku, neboť v souladu s klasickou výslovností latiny se o skupinu souhlásek nejedná, nýbrž jde o labializovanou souhlásku [k^w], např. *ēquūs* UU. Písmeno *h* neodpovídalo žádné hláске, nýbrž bylo považováno za symbol pro ostrý přídech — [h], např. *Āchillēs* [a^hille:s] U––. Délka pozicí se uplatňuje uvnitř slova i mezi slovy, např. *dīvūm pātēr* ––UU.

Zvláštním případem je slabika obojetná (*syllaba anceps*), která může být měřena jako dlouhá i jako krátká. Jde o to, že hranice mezi slabikami se přesouvá zevnitř skupiny souhlásek před tuto skupinu, a tím se první slabika stává otevřenou. K tomuto jevu docházelo především, když se setkala *muta cum liquida*, tedy okluzíva ([p], [t], [k]⁴, [b], [d], [g], [p^h], [t^h], [k^h], [k^w]) se souhláskou plynou ([l], [l], [r]). Příklad: *rēclūdērē* ––UU, nebo U–UU anebo slovo *vōlūcrīs* v Ovidiově verši Met. XIII, 607, které jednou délku pozicí netvoří, jednou ano: *et primo similis volucris, mox vera volucris*. Pro slova řecká je taková volnost příznačná také před skupinou *muta cum nasali*, např. *cŷcnūs* –U, nebo UU.

Existují ještě jiné případy, kdy délka pozicí není uplatněna: koncové *-s* u starých římských básníků, např. *Tum lateralis dolor certissimus nuntius mortis*. –UU, –UU, ––, –UU, –UU, –U; [sk], [sk^w], [sp], [st] na začátku slova, např. *quā scilicēt illis* UU, –UU, –– (Hor. Sat. II, 2, 36); skupina písmen *sm* v řeckých slovech, např. ... *lūcētē smārāgdō* –, –UU, –– (Ovid. Met. II, 24).

Krátká je taková slabika, která obsahuje krátkou samohlásku, za níž nenásleduje skupina souhlásek, jež by ji dloužila, např. *tūbā* UU.

Rytmus nevzniká pouhým (a náhodným) střídáním dlouhých a krátkých slabik. Teprve když se v rhythmizomeny objeví řád, spočívající v posloupnosti úseků rhythmizomeny, jejichž délka má pravidelný počet základních dob, vzniká rytmus. Takovýto úsek se nazývá **stopa** (takt, *pes*, πούς) a nese jeden rytmický přízvuk — *iktus* (*ictus*), označovaný ´. Část stopy, která nese iktus, jmenuje se *teze* (klad, θέσις, *positio*), kdežto část stopy, na níž iktus neleží, nazývá se *arze* (dvih, ἄρσις, *elevatio*). Tezí bývá zpravidla první dlouhá slabika ve stopě.

³Cfr. italskou výslovnost zdvojených souhlásek.

⁴Při posuzování fonetických hodnot je rovněž třeba respektovat, že Římané vyslovovali každé písmeno *c* jako [k].

Pro četbu daktylského hexametru, elegického disticha a všech Catullovyých básní je třeba znát následující stopy: daktyl –UU, spondej – –, trochej –U, iamb U–, iónik vzestupný UU–, choriamb –UU–. Schémata ostatních stop jsou uvedena v příloze.

Rytmická řada (posloupnost stop) nemusí být vždy složena z přesného počtu určitých stop, ale za jistých podmínek lze užít různých prostředků k tomu, aby slovní materiál, přesně neodpovídající dané rytmičké struktuře, byl této struktuře přizpůsoben. Může se tak někdy využít toho, že dvě krátké slabiky odpovídají jedné dlouhé a nahradit jednu stopu jinou, která však má stejný počet základních dob. Jindy lze prodloužit dlouhou slabiku ze dvou až na pět dob nebo naopak některou dobu nevyplnit řečí. Řeč nevyplněná, tedy prázdná doba se nazývá **pauza** (*inane tempus*, λεῖμμα) a označuje se \wedge , je-li jednodobá; pro dvoudobou se užívá symbolu ∇ , pro trojdobou ∇ a pro čtyřdobou ∇ .

Zmíněných prostředků se užívá spíše na začátku rytmičkých řad než na jejich konci (výjimkou je pauza). Konce bývají totiž ustálené a nazývají se *klauzule*. Poslední slabika rytmičké řady bývá však metricky volná (*syllaba indifferens*), může být tedy dlouhá či krátká a označuje se \sqcup , resp. $\bar{\sqcup}$.

Nyní si uveďme několik teoretických pojmů, označujících rytmičkou řadu: *Kólon* je nejkratší možná řada, složená ze dvou či z více stop. Několik kól tvoří *periodu*; ještě větší skupina kól má název *system*. Pokud se týž systém opakuje, vzniká *strofa*. Jiným označením pro kólon nebo periodu je *metron*. *Verš* (στίχος) je metron napsané na jeden řádek.

Důležitým fenoménem, narušujícím rytmus, byl v antickém básnictví **hiát** (průzev, *hiatus*) — nelibozvuk, který Římané (i Řekové) pocítovali, když se v proudu řeči setkaly dvě samohlásky vedle sebe. Hiát vznikal mezi slovy také pokud první slovo končilo na *-am*, *-um*, *-em*, *-im*, *-om* nebo pokud druhé slovo začínalo na *h-*; hláska [m] se zde totiž vyslovovala velice slabě⁵ a *h* neoznačovalo souhlásku, nýbrž jen ostrý přídech (cfr. výše). Ve výjimečných případech básníci hiát připouštěli (např. na určitých místech verše před cézурou), většinou se ho však snažili odstranit.

Hiát mezi dvěma slovy byl nejčastěji odstraňován *elizí* (*elisio*), to znamená, že výslovnost první samohlásky byla potlačena,⁶ např. *corpor(e) in uno; peregrin(um) ut viseret orbem*. Někdy se eliduje koncová samohláska verše před samohláskovým začátkem verše následujícího. V latinském hexametru to bývá především při koncovém *-que* a *-ve*, např. *... ignari hominumque locorumque(e) / erramus...* (Verg. Aen. I, 332 n.).

Méně častým způsobem odstranění mezislovného hiátu byla *inverzní elize* (odsuvka, *elisio inversa*), kdy byla potlačena samohláska druhá. V latině se inverzní elize týká hlásky [ε] ve slovech *es*, *est*, *estis*, např. *aurea prima sata (e)st aetas*.

Vyskytl-li se hiát uvnitř slova, byl někdy odstraňován stažením obou samohlásek do jedné; přitom samohlásky [i] a [u] nabývaly souhláskové platnosti [j] a [w], a tvořily s předcházející souhláskou poziční délku; např. *aureō, eādem, ābiētē* [abjete] –UU, *gēnuā* [genwa] –U. Tento jev se nazývá *synizese* (συνίζησις, *contractio*) a je v básních častý ve slovech *dēinde, proinde, seorsum, prout*.

S hiátem ještě souvisí pravidlo „*vocalis ante vocalem corripitur*“, což znamená, že se hiát neodstraňuje, ale že se dlouhá samohláska před následující nestejnou samohláskou krátí, také dvojhásky před samohláskou je měřena jako krátká. V latině se tak krátí především slova jednoslabičná, např. *sī mě āmās* (Hor. Sat. I, 9, 38).

⁵Toto koncové [m] však tvoří poziční délku, např. *Itāliām fātō* –UU, – –, – (Verg. Aen. I, 2).

⁶Není jisté, zda ta samohláska úplně zanikla, nebo z ní něco zbývalo. Pravděpodobnější se zdá být možnost druhá; my však přesto při elizi tu samohlásku vůbec nevyslovíme. Totéž platí i o inverzní elizi.

Daktylský hexametr

Pro epické básnictví je typickým metrem daktylský hexametr, jehož základní stopou je daktyl a jenž sestává ze šesti stop. Podle svého užití bývá také označován jako *versus heroicus*. Tohoto metrického útvaru se užívalo také v poezii didaktické, bukolické a v satirách. Do římské literatury byl zaveden Q. Enniem. Největší dokonalosti v římském prostředí pak dosáhl v Augustově době.

Pokud jde o tvar hexametru, prvních pět stop tvoří daktyly, které mohou být v prvních čtyřech stopách nahrazeny spondejem; poslední, šestá stopa je vždy dvojslabičná a projevuje se v ní metrická volnost poslední slabiky — je zde tedy spondej, nebo trochej. Schéma daktylského hexametru je toto:

$$\acute{UU}, \acute{UU}, \acute{UU}, \acute{UU}, \acute{UU}, \acute{U}$$

Někdy se i v páté stopě objevuje spondej, mluvíme pak o spondejském verši (*versus spondiacus*); v tomto případě musí být ve čtvrté stopě daktyl; výjimkou z tohoto pravidla je např. Ovidiův verš Met. I, 117, který má ve čtvrté i páté stopě spondej: *perque hiemes aestusque et inaequalis autumnos* —UU, —, —UU, —, —, —. Spondejské verše nejsou však (především u římských básníků) příliš časté, a tak bývá hexametr zakončen tzv. *herojskou klauzulí*: —UU—U. Vezmeme-li v úvahu všechny uvedené možnosti obměny hexametru, docházíme k počtu 48 různých tvarů, které básníkovi umožňují nejen obsahově, nýbrž i po formální stránce vyjádřit rozmanité odstíny představovaných událostí, a tak přispívají k myšlenkové a formální jednotě díla. Velké množství daktylů vyjadřuje rychlý spád představovaného děje, např. Verg. Aen. VIII, 596, kde je takto vyjádřen dupot koní: *quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*⁷ —UU, —UU, —UU, —UU, —UU, —U. Naopak spondeji se naznačuje pomalost, např. Verg. Aen. I, 118, kde je naznačena pomalost, s níž se z vody vynořují stroskotanci: *apparent rari nantes in gurgite vasto*⁸ —, —, —, —, —, —UU, —.

Podívejme se nyní trochu blíže na hexametr; za příklad nám mohou posloužit známé verše 89—96 z první knihy Ovidiových *Metamorfóz*:

*Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,
sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
poena metusque aberant, nec verba minantia fixo
aere legebantur, nec supplex turba timebat
iudicis ora sui, sed erant sine iudice tuti.
nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem,
montibus in liquidas pinus descenderat undas,
nullaque mortales praeter sua litora norant;*

Na první pohled si všimneme, že ne vždy se rytmický iktus kryje se slovním přízvukem; po pečlivějším zkoumání tohoto vztahu je patrné, že se zde vyskytuje jakási „pravidelnost“, a to že ke shodě iktu a přízvuku dochází v herojské klauzuli; tato „pravidelnost“ neplatí však bez výjimky. V uvedené souvislosti se nabízí otázka přednesu antických veršů a řešení případné kolize obou dvou důrazů — slovního a rytmického. My při přednesu antických veršů skandujeme, tj. respektujeme rytmický iktus kladením většího akustického důrazu na příslušnou slabiku a slovní přízvuk zanedbáváme. Jakým způsobem četli verše Římané (a Řekové) není bohužel známo, a to tím méně, že v případě latiny ani nevíme, zda měl slovní přízvuk povahu muzikální, či exspiratorní. Existují náznaky, že snad Řekové a Římané též nějakým způsobem verše skandovali; rytmický iktus byl v tom případě méně výrazný než přízvuk slovní, a proto nedocházelo k jejich kolizi. Stejně dobře je však možná představa, že sluch Řeků a Římanů byl citlivý k rozlišování krátkých a dlouhých slabik, takže ono rozčlenění rhythmizomena na stopy nemuselo být doprovázeno objektivním akustickým důrazem (iktem).

⁷ „Čtverými kopyty dupou a tepají prašnou tu půdu“ (přel. O. Vaňorný).

⁸ „Semtam v proudech vod je vidět plující mužstvo“ (přel. O. Vaňorný).

Zůstaneme-li při srovnávání rytmického a slovního členění, můžeme zjistit, že jednotlivá slova většinou končí uvnitř stopy. O této skutečnosti, že konce slov neodpovídají koncům stop, je možné tvrdit, že přispívá ke kladnému estetickému dojmu; zmíněnou skutečnost nazýváme *vázanost*. Naše tvrzení může podpořit např. Enniův verš *Varia 17, V*, který takovou vázanost postrádá, a je proto nelibě nápadný: *sparsis hastis longis campus splendet et horret*. Na místě, kde slovo končí uvnitř stopy, vzniká **cézura** (přerývka, *caesura*, *τομή*). Při četbě hexametru se zdá, že některé konce slov uvnitř stopy jsou rytmicky výraznější než ostatní, zvláště když takový konec slova spadá do syntaktické pauzy, kterou vyznačujeme interpunkcí. V tom případě mluvíme o rytmické cézuru v pravém slova smyslu; ta se v metrických schématech označuje jednoduchou svislou čarou a zásadně stojí na takovém místě, aby dělila verš na dvě nestejně části. Každá z těchto částí je pak rytmicky uzavřená. Podle výkladu prof. Novotného má cézura (a podobně diaireze — viz níže) estetickou funkci, kdežto místo pro recitátorův oddech zajišťuje interpunkce. Daktylský hexametr má povinnou rytmickou cézuru na určitém místě.

U římských básníků se nejčastěji setkáme s rytmickou cézuru po tezi ve třetí stopě, zvanou *πενθήμερής*, a s cézuru po tezi ve čtvrté stopě, zvanou *ἑφθήμερής*; oba řecké názvy vyjadřují, po kolikáté polovině stopy následuje příslušná cézura. Za příklad *penthémimerés* může sloužit cézura ve třetím z výše uvedených veršů, příkladem *hefthémimerés* je cézura v prvním verši. Dalším možným místem povinné cézury v hexametu je konec slova po části *arze* ve třetí stopě, ta cézura se pak nazývá *κατὰ τρίτον τροχῶιον* podle toho, že se počítá po kolikáté „trochejské části“ daktylů následuje (—U, U—U, U—U | U—UU—UU—U). Někdy se též uznává cézura po tezi ve druhé stopě (*τριήμερής*). V bukolské poezii bývá cézura často nahrazována tzv. bukolskou diairezí po čtvrté stopě, kde bývá zpravidla daktyl (o diairezi je vyloženo v následující sekci).

Elegické distichon

Spojením daktylského hexametru s daktylským pentametrem vzniká strofa, nazývaná elegické distichon (*distichon elegiacum*) a užívaná pro elegie různého obsahu, pro epigramy a pro *epyllia*. Elegické distichon bylo do římské literatury přeneseno rovněž Q. Enniem.

Podívejme se na stavbu elegického disticha na příkladu Ovid. *Trist. IV, 10, 1—2*:

*Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum,
quem legis, ut noris, accipe posteritas.*

Prvý verš je tvořen daktylským hexametrem. Za ním následuje verš nazývaný **daktylský pentametr**. Metrické schéma uvedeného pentametru (—UU, —, — $\bar{\wedge}$ || —UU, —UU, — $\bar{\wedge}$) jakoby sestávalo ze dvou částí daktylského hexametru, které předcházejí cézuru *penthémimerés*. Není náhoda, že na předělu obou částí je také rozhraní dvou slov; dochází zde k opačnému jevu, než je cézura, a ten se nazývá **diaireze** (rozluka, *διάρεσις*), označovaná dvěma svislými čarami. Diaireze tedy vzniká, když slovo končí na konci stopy, a rozděluje verš na dvě stejné či podobné části. V pentametru je uvedena diaireze povinná a v části před ní může básník využít týchž obměn jako v hexametu — může být tedy každý z obou celých daktylů nahrazen spondejem, kdežto část za diairezí je považována za klauzuli, a proto zde musí daktyly zůstat, poslední slabika je však metricky volná. Za povšimnutí stojí, že ani jedna polovina pentametru nemá poslední stopu vyplněnu *rhythmizomenem* zcela, nýbrž v obou případech je *rhythmizomenon* zčásti nahrazeno pauzou; tato skutečnost bývá vyjádřena slovem „*katalektický*“, které můžeme do češtiny převést jako „ukončený dříve, než by měl být ukončen“. Logicky pak rytmickou řadu, která není ukončena pauzou, označujeme jako „*akatalektickou*“, resp. „*dříve neukončenou*“. Schéma elegického disticha je následující:

$\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ U
 $\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ $\bar{\wedge}$ || $\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ UU, $\bar{\wedge}$ $\bar{\wedge}$

Metrické útvary Catullových básní

Daktylský hexametr (básně 62 a 64):

$\text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\text{UU}, \text{—}\underline{\text{U}}$

Např. začátek básně 62:⁹

*Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo
expectata diu vix tandem lumina tollit.
surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas,
iam veniet virgo, iam dicitur¹⁰ hymenaeus.
Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!*

Vyšla večerní hvězda! Teď vzhůru, hoši! Ta hvězda,
na niž jsme čekali dlouho, tam konečně na nebi září!
Čas je již od stolu vstát a zanechat hostiny skvělé,
nevěsta přijde již hned, již zazní svatební píseň.
Hyméne, zavítej k nám, ó Hyméne, Hyméne, vítejte!

Elegické distichon (básně 65—116):

$\text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\text{UU}, \text{—}\underline{\text{U}}$
 $\text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\overline{\text{UU}}, \text{—}\text{—} \parallel \text{—}\text{UU}, \text{—}\text{UU}, \underline{\text{U}}\text{—}$

Např. báseň 85:

*Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris?
nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Nenávidím a miluji. Ptáš se: Proč to tak? Nevím,
cítím však obojí vřít, trpím a mučím se jen.

Trimetr iambický (básně 4, 29, 52): Základem iambických řad je tzv. *iambické metrum*, složené ze dvou iambů, přičemž první arze může být krátká nebo dlouhá: $\overline{\text{U}}-\text{U}-$. Spojením tří iambických meter vzniká trimetr iambický, jehož schéma je:

$\overline{\text{U}}-\text{U}-, \text{U}-, \overline{\text{U}}-\text{U}-, \text{U}-, \overline{\text{U}}-\text{U}-, \text{U}\underline{\text{U}}$

Např. začátek 4. básně:

*Phaselus ille, quem videtis, hospites,
ait fuisse navium celerrimus,
neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeterire, sive palmulis
opus foret volare sive linteo.*

Ten člun, jež spatřujete, poutníci, zde stát,
se honosí, že nejrychlejší z lodí byl
a nebylo prý plavidla, jež předstihnout
by v běhu nebyl dovedl, ač letěti
již bylo třeba s plachtou nebo o veslech.

Trimetr iambický má zpravidla cézuru po první nebo druhé arzi ve druhém metru.

Poněvadž, jak praví Aristotelés,¹¹ iambické rozměry nejlépe odpovídají běžné mluvené řeči, užívalo se iambického trimetru hojně v dialozích řeckých dramát a po drobné úpravě se tohoto metrického útvaru jakožto senáru užívalo také v dialozích římských dramát. S útočným charakterem iambického trimetru, který tomuto verši vtiskl již Archilochos, setkáváme se v básních Horatiových.

Choliamb (básně 8, 22, 31, 37, 39, 44, 59, 60), tedy „kulhavý iamb“, se od normálního trimetru iambického liší tím, že v poslední stopě nemá iamb, nýbrž spondej, resp. trochej ($-\underline{\text{U}}$), a tak jakoby „kulhá“:¹²

$\overline{\text{U}}-\text{U}-, \text{U}-, \overline{\text{U}}-\text{U}-, \text{U}-, \text{U}-, -\underline{\text{U}}$

Např. začátek 8. básně:

*Miser Catulle, desinas ineptire,
et quod vides perisse perditum ducas.*

Nech bláhovostí, Catulle, ty nebohý,
co vidíš, že to tam, to za ztraceno můj!

Iambický septenár (báseň 25), zvaný též iambický tetrametr katalektický, je tvořen čtyřmi iambickými metry, přičemž poslední metrum je ukončeno pauzou. Iambický septenár je mezi druhým a třetím metrem rozdělen diairezí na dvě části (místo diaireze v něm někdy bývá cézura ve druhém nebo třetím metru):

⁹U každé ukázký z Catullových básní uvádíme překlad O. Smrčky.

¹⁰Slabika *-tur* je tezí, a proto ji je třeba považovat za dlouhou, ačkoli obsahuje krátkou samohlásku, za niž nenásleduje skupina souhlásek. Podobně je tomu ještě v 64, 20 a 66, 11 taktéž před slovem *hymenaeus*.

¹¹Např. Poetika 1449a: „[. . .] Jamb je přece ze všech veršových rozměrů mluvené řeči nejbližší. Svědčí o tom i skutečnost, že při vzájemném rozhovoru mluvíme velmi často v jambech, ale v hexametrech zřídka, [. . .]“ (přel. M. Mráz).

¹²O iktování choliambu cfr. J. Král: *Řecká a římská metrika*, I. sv., s. 378 nn.

$\bar{U}^-, U^-, \bar{U}^-, U^- \parallel \bar{U}^-, U^-, U^-, \bar{U}^-$

Např. začátek 25. básně:

Cinaede Thalle, mollior cuniculi capillo

Ty změkčilče, jenž měkčí jsi než králíci chloupky,

Galliamb (báseň 63): Jak prozrazuje sám název tohoto metrického útvaru, odvozený od slov Γάλλοι a ἰαμβικός, užívalo se ho v básních vztahujících se ke kultu maloasijské Kybely — Velké matky bohů ídské, jejíž kult se dostal do Říma již za druhé punské války a jejíž kněží — Γάλλοι (lat. *Galli*) se v extatickém tanci sami zbavovali mužství ostrým nekovovým předmětem; druhá složka názvu vypovídá o formální podobnosti toho metra s útvary iambickými. Jeho základem je totiž stopa zvaná iónik vzestupný (UU--), která je uspořádána do iónského tetrametru katalektického, jehož základní schéma je:

$UU^-- , UU^-- \parallel UU^-- , UU^-\bar{\pi}$

V galliambu bývá často nahrazována dlouhá slabika dvěma krátkými a naopak. Pokud se rozvede druhá dlouhá slabika jednoho ióniku na dvě krátké (UU-UU) a takto vzniklá poslední krátká se stáhne s prvou krátkou následující stopy v jednu dlouhou, vzniká útvar UU-U-U--; popsanému jevu se říká *anaklaze* (ἀνάκλασις). V Catullově jediné básni složené v galliambu — v epylliu o Attidovi se setkáme s anaklazí u každého verše, a to v jeho první části před diairezí; vypadá tedy schéma Catullova galliambu následovně:

$UU^--U-U^-- \parallel UU^-- , UU^-\bar{\pi}$

Např. začátek 63. básně (epyllion o Attidovi):

Super alta vectus Attis celeri rate maria,

Hnán touhou plul Attis na rychlé lodi přes moře

Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit

Když k Frygii přistal, do háje vstoupil, v dychtivém
nesmírné v dál.
spěchu pak vnik'

adiitque opaca silvis redimta loca deae,

až do šera míst, kde Bohyně skryla stánek svůj
ve hvozdů klín.

stimulatus ibi furenti rabie, vagus animis,

Tam v šíleném honu běsnění schvácen, ztratit již nad
smysly moc,

devolsit ili acuto sibi pondera silice,

sám třísel svých břímě zuřivou ranou ostrého křemene stál.

Falaický hendekasyllabos (básně 1—3, 5—7, 9, 10, 12—16, 21, 23, 24, 26—28, 32, 33, 35, 36, 38, 40—43, 45—50, 53—58): Zvláštním druhem rytmických řad jsou tzv. *řady logaédické*, což jsou takové řady, v nichž jsou mezi trocheje vloženy daktyly, resp. mezi iamby jsou vloženy anapésty. Při popisu těchto řad vyjadřujeme, zda se jedná o řadu sestupnou (základem jsou trocheje), nebo vzestupnou (základem jsou iamby), zda je ta řada katalektická, či akatalektická, uvedeme počet tezí a polohu dvojslabičné arze; počet tezí můžeme nahradit označením pro počet stop (dipodie, tripodie, tetrapodie, pentapodie). Falaický hendekasyllabos je sestupná logaédická řada akatalektická o pěti tezích s dvojslabičnou arzí na druhém místě; cézura bývá po třetí tezi nebo po dvojslabičné arzi:

$\bar{U}\bar{U}, ^-UU, ^-U, ^-U, ^-\bar{U}$

Např. 49. báseň:

*Disertissime Romuli nepotum,
quot sunt quotque fuere, Marce Tulli,
quotque post alios erunt in annis,
gratias tibi maximas Catullus
agit pessimus omnium poeta,
tanto pessimus omnium poeta,
quanto tu optimus omnium patronus.*

Marku Tullie, mistře výmluvnosti
největší z těch, kdož z rodu Romulova
žijí, žili a ještě žítí budou
v letech pozdějších, tobě vroucí díky
vzdává Catullus, nejspatnější básník,
básník právě tak ze všech nejspatnější,
jak tys obháje ze všech nejskvělejší!

Sapfická strofa (básně 11, 51) je složena ze tří veršů (hendekasyllabů) sapfických, za nimiž následuje verš adónský. *Sapfický hendekasyllabos* je sestupná logaédická řada akatalektická o pěti tezích s dvojslabičnou arzí ve třetí stopě. *Verš adónský* odpovídá svojí metrickou strukturou (-UU-U) zvolání ὦ τὸν Ἄδωνιν, které se pronášelo při dvoudenní

slavnosti, konané na počest Adónidovu. Někdy se stává, že jedno slovo z třetího verše saphického přechází do následujícího verše adónského, jako je tomu v 11. a 12. verši Catullovy 11. básně: *ulti- / mosque Britannos*. Schéma saphické strofy je:

$$\begin{array}{c} \acute{U}, \acute{U}, \acute{UU}, \acute{U}, \acute{U} \\ \acute{U}, \acute{U}, \acute{UU}, \acute{U}, \acute{U} \\ \acute{U}, \acute{U}, \acute{UU}, \acute{U}, \acute{U} \\ \acute{UU}, \acute{U} \end{array}$$

Např. první strofa 51. básně (jedná se o Catullův překlad básně Sapphy):

*Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit*

Bohu roven zdá se mi být ten šťastný,
ba i bohy, možno-li, převyšovat,
tobě tváří v tvář kdo se zas a zase
dívá a slyší

Glykónej a ferekratej (básně 34, 61): 34. báseň má čtyřveršové strofy, které jsou složeny ze tří glykónejů a jednoho ferekrateje, kdežto 61. báseň má pětiveršové strofy o čtyřech glykónejích a jednom ferekrateji.

Glykónej, nazvaný podle helénistického básníka Glykóna, je logaédická řada sestupná katalektická o čtyřech tezích s dvojslabičnou arzí zpravidla na druhém (glykónej II.) nebo třetím (glykónej III.) místě. První dvě slabiky jsou volné; glykónej má tedy schéma:

$$\acute{U}\bar{U}, \acute{UU}, \acute{U}, \acute{U}\wedge \quad (\text{II.})$$

resp.

$$\acute{U}\bar{U}, \acute{U}, \acute{UU}, \acute{U}\wedge \quad (\text{III.})$$

Římští básníci užívali glykóneje II.

Ferekratej, nazvaný podle básníka komedií Ferekrata, je logaédická řada sestupná akatalektická o třech tezích s dvojslabičnou arzí na prvním (ferekratej I.) nebo druhém (ferekratej II.) místě. Ferekratej II. má první dvě slabiky volné. Schéma ferekrateje je tedy:

$$\acute{UU}, \acute{U}, \acute{U} \quad (\text{I.})$$

resp.

$$\acute{U}\bar{U}, \acute{UU}, \acute{U} \quad (\text{II.})$$

Např. druhá strofa 34. básně:

*o Latonia, maximi
magna progenies Iovis,
quam mater prope Deliam
deposivit olivam,*

Tebe, mocná, jež všemocným
otcem Iovem se honosíš,
tebe Latonin zrodil klín
v stínu olivy délské,

Versus priapeus (báseň 17) je verš, složený z glykóneje II. a z ferekrateje II.:

$$\acute{U}\bar{U}, \acute{UU}, \acute{U}, \acute{U}\wedge \parallel \acute{U}\bar{U}, \acute{UU}, \acute{U}$$

Např. začátek 17. básně:

O Colonia, quae cupis ponte ludere longo,

Milá obci, jež slavit hry toužíš na řádném mostě

Asklépiadský verš větší (báseň 30), nazvaný podle alexandrijského básníka Asklépiada, je tvořen katalektickým ferekratejem II. a I., přičemž se mezi obě části vkládá choriamb, před nímž i za nímž může být diaireze:

$$\acute{U}\bar{U}, \acute{UU}, \acute{U}\wedge, \acute{UU}\bar{U}, \acute{UU}, \acute{U}, \acute{U}\wedge$$

Např. začátek 30. básně:

*Alfene immemor atque unanimis false sodalibus,
iam te nil miseret, dure, tui dulcis amiculibus?*

Kde tvá, Alfene, věrnost, nechceš-li dál svých nejlepších
přátel znát?
Což tak soucitu všeho můžeš být prost, když trpí tvůj
milý druh?

Příloha — Přehled stop

1. Stopy trojdobé (*pedes trium temporum*, πόδες τρίσημοι)

<i>trochaeus</i>	τροχαῖος	–U	ǎrmǎ
<i>iambus</i>	ἴαμβος	U–	cǎnō
<i>tribrachys</i>	τρίβραχυς	UUU	ǎnīmūs

2. Stopy čtyřdobé (*pedes quattuor temporum*, πόδες τετράσημοι)

<i>dactylus</i>	δάκτυλος	–UU	lītōřǎ
<i>anapaestus</i>	ἀνάπαιστος	UU–	pěřěō
<i>spondeus</i>	σπονδεῖος	--	cōgō
<i>proceleusmaticus</i>	προκελευσματικός	UUUU	cǎlěfǎcīt

3. Stopy pětiodobé (*pedes quinque temporum*, πόδες πεντάσημοι)

<i>paeon primus</i>	παίων πρῶτος	–UUU	mǎlītīǎ
<i>paeon secundus</i>	παίων δεύτερος	U–UU	Hōřātīūs
<i>paeon tertius</i>	παίων τρίτος	UU–U	mětūěntīs
<i>paeon quartus</i>	παίων τέταρτος	UUU–	mǎlěvōlī
<i>creticus</i>	κρητικός	–U–	ěxěunt
<i>baccheus</i>	βακχεῖος	U--	rǎpǎcēs
<i>palimbaccheus</i>	παλιμβακχεῖος	--U	Rōmānūs

4. Stopy šestiodobé (*pedes sex temporum*, πόδες ἑξάσημοι)

<i>ioncus a maiore</i> (iónik sestupný)	ἰωνικός ἀπὸ μείζονος	--UU	cōncēděřě
<i>ionicus a minore</i> (iónik vzestupný)	ἰωνικός ἀπὸ ἐλάττονος	UU--	rěgīōnēs
<i>choriambus</i>	χορίαμβος	–UU–	pěřcřpīēs
<i>molossus</i>	μολοσσός	---	vřřtūtēs

Literatura

NOVOTNÝ, F.: *Latinská mluvnice pro střední školy. Díl třetí. Doplnky. Svazek první. Hláskosloví a nauka o slově*. B. p. v. Praha, Jednota českých filologů 1946. [227 s.]

NOVOTNÝ, F.: *Řecká a římská metrika*. 1. vyd. Praha, SPN 1955. 132 s. (Učební texty vysokých škol.)

NOVOTNÝ, F. et al.: *Základní latinská mluvnice*. 1. vyd. Praha, SPN 1957. S. 11—20 (Hláskosloví).

OKÁL, M.: *Antická metrika a prekladanie gréckej a latinskej poézie do slovenčiny*. 1. vyd. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1990. 224 s.

SVATOŠ, M.: *Česká klasická filologie na pražské univerzitě 1848—1917. (Působení Jana Kvíčaly a Josefa Krále.)* 1. vyd. Praha, Karolinum 1995. [226 s.]