

Kvapil, Josef

## En marge du système de versification dans les langues romanes

In: *Teorie verše. I, Sborník brněnské versologické konference*, 13.-16. května 1964. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1966, pp. 87-94

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119729>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

# EN MARGE DU SYSTÈME DE VERSIFICATION DANS LES LANGUES ROMANES

JOSEF KVAPIL (Olomouc)

L'explication des textes poétiques français, italiens, espagnols, roumains, de même que leur interprétation-traduction en langues slaves et germaniques, posent le problème des structures du vers et du système de versification dans les langues romanes.

Presque tous les livres des spécialistes, nombreux surtout en ce qui concerne le vers français au cours de son évolution historique, laissent à désirer un travail de synthèse qui rectifierait des indications souvent erronées ou succinctes des manuels.

D'une façon générale, on soutient que le système de versification caractéristique pour les langues romanes est le syllabisme, et on oublie un peu la structure, l'organisation acoustique interne du vers roman; cette organisation porte l'empreinte des *rhythmi* de la poésie latine médiévale où l'accent d'intensité a été substitué à l'accentuation quantitative des anciens. En outre, il faut se rendre compte que le vers prosodique ancien, organisé à l'aide des pieds syllabiques, était toujours présent à l'esprit des érudits et a abouti dans la poésie des nations germaniques et aussi, en partie, dans celle des nations slaves, à un système nouveau, au système syllabotonique.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'essor de la poésie allemande, le système syllabotonique a prévalu en Europe centrale, en tant que supérieur. Et puisque c'étaient les universités allemandes qui — les premières — ont poussé loin les études romanes, les romanistes allemands, tout imprégnés de leur système de versification, tâchaient, à l'étude du rythme dans la poésie des langues romanes, d'y entrevoir aussi un certain syllabotonisme (organisation du vers par pieds syllabiques, un système „pédestral“, si l'on peut l'indiquer ainsi).<sup>1</sup> A leur suite et sous la pression de la poétique classicisante allemande, pas un théoricien roman autochtone<sup>2</sup> aurait bien voulu découvrir dans la poésie italienne, espagnole, roumaine, les chaînes „pédestrales“ du système syllabotonique. Même, comme dans la versologie tchèque,<sup>3</sup> on a procédé jusqu'à reprocher des fautes contre l'accentuation aux poètes. Ainsi la question du système de versification dans les langues romanes s'est embrouillée et il a bien fallu déblayer le terrain.

A ce déblayage on a pris pour point de départ les analyses versologiques d'Antonio Scoppa<sup>4</sup> qui, par opposition à Malherbe et Boileau, a perçu dans le vers

<sup>1</sup> Franz Saran, *Der Rhythmus des französischen Verses*, Halle 1904.

<sup>2</sup> Rocco Murari, *Ritmica e metrica razionale italiana*, Milano 1909<sup>3</sup>, — Mihail Dragomirescu, *Teoria poeziei*, București 1972<sup>2</sup>, — *Noțiuni de teoria literaturii*, București 1961.

<sup>3</sup> F. Josef Král, *O prosodii české*, Praha 1923.

<sup>4</sup> Antonio Scoppa, *Traité de poésie italienne rapportée à la poésie française*, 1803, *Vrais*

syllabique roman le rythme plus complexe que celui engendré seulement par l'accentuation de la syllabe dans la rime et de la syllabe signalisant la césure — le rythme des groupes respiratoires plus courts, déterminés par les exigences stylistiques de la pensée, une sorte de *kôla*. En 1879, dans *Romania*, Gaston Paris s'insurge contre la versification française „pétrifiée, routinière,“ et réclame „un instrument nouveau accordé au ton populaire par une main hardie et savante . . . une versification vivante, harmonieuse et libre.“ J.-M. Guyau<sup>5</sup> et après lui, Robert de Souza<sup>6</sup> — pour l'art du vers français — abordent de nouveau la question du rythme, sondée en même temps au moyen d'appareils enregistreurs par l'abbé Jean-Pierre Rousselot et ses élèves, Georges Lote, Maurice Grammont, Paul Verrier.<sup>7</sup>

On a fini par prouver l'existence du rythme dans la poésie française depuis le moyen âge où, d'après Paul Verrier, l'accent tonique était plus accusé que dans le français moderne. Pour l'alexandrin, depuis la Renaissance le plus important vers français, Maurice Grammont et d'autres ont fait voir comment, à l'époque classique même (Pierre Corneille), mais surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, sa structure binaire était souvent alternée par la structure ternaire (Victor Hugo), quaternaire, ou encore plus riche (alexandrins-pentamètres, alexandrins-hexamètres), d'après les exigences de la pensée dynamique, la vivacité ou brusquerie des répliques, etc. Dans ces vers il ne s'agit plus de la symétrie malherbienne, mais d'une polymétrie.

Les groupes rythmiques, connus déjà de J. — B. Lully vers 1660, comme Georges Lote et Romain Rolland l'ont démontré, engendrent de même le rythme des formules plus courtes et plus populaires (paires ou impaires — le décasyllabe, l'octosyllabe, etc.). Ces formules peuvent alterner dans une même strophe ou laisse (strophes ou laisses aux vers hétérométriques).<sup>8</sup> Les théoriciens de l'art pour l'art, Théophile Gautier et Théodore de Banville ont pratiqué l'alternance de différentes mesures, de même que Paul Verlaine; celui-ci, dans son *Art poétique*, recommandait aux poètes des vers impairs, prédominants dans la poésie italienne et fréquents dans la poésie française populaire. Paul Verlaine a su combiner ma-

---

*principes de la versification, développés par un examen entre la langue italienne et la langue française*, 1811, 3 vol., *Les beautés poétiques de toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent et du rythme*, 1816.

<sup>5</sup> J.-M. Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris 1884, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris 1889.

<sup>6</sup> Robert de Souza, *Le Rythme poétique*, Paris 1892, *La Poésie populaire et le lyrisme sentimental*, Paris 1898, *Où nous en sommes*, Paris-1906, *Du rythme en français*, Paris 1912, *Défense de la poésie vivante*, s. d.

<sup>7</sup> Georges Lote, *L'alexandrin de Victor Hugo d'après la phonétique expérimentale*, 3 vol. 1911—1912, *La Rime et l'enjambement étudiés dans l'alexandrin français*, Paris 1913, *Origines du vers français*, Paris 1940, *Histoire du vers français* (13 vol. en cours de publication — paru: *Le Moen âge*, 3 vol., 1949—1955). — Maurice Grammont, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1904, 1947<sup>2</sup>, — Paul Verrier, *L'Isochronisme dans le vers français*, Paris 1912, *Le Vers français. Formes primitives. Développement. Diffusion: I. La Formation du poème; II. Les mètres; III. Adaptations germaniques*, Paris 1931—1932. — Cf. aussi E. Landry, *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris 1911. — André Spire, *Le Vers français d'après la phonétique*, Paris s. d. — H.—P. Thieme, *Essai sur l'histoire du vers français*, Paris 1916, *Rhythm*, 1930. — Paul Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français* 1924 (in: *Positions et Propositions*, Paris 1928). /

<sup>8</sup> Par. ex. dans la Chanson de Guillaume, dans la poésie des troubadours, dans la poésie populaire et ses imitations non seulement françaises, mais aussi italiennes et espagnoles, dans les oeuvres composées en „vers libre classique“, comme les Fables de La Fontaine, Amphitryon de Molière, Psyché de Molière, P. Corneille et Ph. Quinault, dans les chansons de Béranger, etc.

gistralement les vers qui ne représentaient qu'un seul groupe respiratoire, à l'intérieur d'une strophe extrêmement musicale. Pour aboutir au vers libre moderne, il ne restait plus qu'à supprimer l'isosyllabisme des mesures alternantes.

Cependant ce rythme complexe, non régulier, présentait un danger assez sérieux: il ne rappelait que trop l'eurythmie de la prose. C'est pourquoi, dans la lignée baudelairienne, on a souligné la conception de la poésie comme illumination fulgurante de la réalité, comme suggestion exprimée par l'alchimie euphonique des symboles; tout ce qui peut être exprimé en prose — Paul Verlaine, de même que Stéphane Mallarmé et Paul Valéry, désignait comme „littérature“. Au point de vue sociologique l'effort de Stéphane Mallarmé pour la concentration extrême de la réalité des sens et de la réalité psychique dans un poème menait à un certain ésotérisme: les vers, souvent idéographiques, où le noir composait avec le blanc, dépourvus de ponctuation, admettaient non seulement la rythmisation individuelle, mais se prêtaient, en ce qui concerne le fond, à plusieurs interprétations.

Le vers libre symboliste proprement dit a été soumis à une analyse détaillée par Henri Morier.<sup>9</sup> Cette analyse a confirmé le principe accentuel dans la versification française. Ce principe fait aussi la base d'autres expériences poétiques: du verset claudélien, suscité par les textes bibliques et les littératures orientales, dans lequel les groupes rythmiques sont liés ensemble en de longues chaînes; des ballades françaises de Paul Fort qui a aboli la frontière entre le vers et la prose en supprimant le vers en tant que l'unité linéaire; du vers civil des abbayistes<sup>10</sup> qui voulaient pénétrer avec la poésie dans le peuple et pratiquaient les mesures largement accessibles de neuf jusqu'à quinze syllabes en remplaçant souvent la rime par d'autres effets acoustiques (Vildrac et Duhamel auraient voulu instaurer dans la poésie française une sorte de pieds syllabiques qu'ils appelaient constantes rythmiques);<sup>11</sup> du vers fantaisiste qui ouvre la voie au modernisme.<sup>12</sup>

Depuis 1917 apparaissent à Paris le ballet et la musique nègres; à leur suite, on commence de prendre un vif intérêt à la poésie des peuples primitifs et ses rythmes.<sup>13</sup> Les conclusions de Marcel Jousse ont contribué à tirer la question du rythme dans les langues romanes plus au clair. C'était à l'époque de nouvelles expériences: cubiste, futuriste, dadaïste, surréaliste. Pius Servien-Coculescu,<sup>14</sup> qui a repris l'investigation du rythme en France entre deux guerres, résume

<sup>9</sup> H. Morier, *Le Rythme du vers libre symboliste*: I. Verhaeren; II. Henri de Régnier; III. Vielé Griffin. Genève 1943—1944. — Zygmunt Czerny, *Le vers libre français et son art structural* — in: *Poetics*, Warszawa 1961.

<sup>10</sup> G. Duhamel—Ch. Vildrac, *Notes sur la technique poétique*, Paris 1910. — Jules Romains—G. Chénnevière, *Petit Traité de versification*, Paris, 1923.

<sup>11</sup> Cf. p. ex. les vers suivants de Jules Romains:

C'est une rue où l'on voudrait

Venir danser

Une gaité surnaturelle

Passé en cadence . . .

<sup>12</sup> Max Jacob, *L'Art poétique*, Paris 1925. — Jean Hytier, *Les techniques modernes du vers français*, Paris 1926.

<sup>13</sup> Cf. Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*, Paris 1921. — Marcel Jousse, *Etudes de psychologie linguistique. Le style oral, rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Paris 1925.

<sup>14</sup> Pius Servien-Coculescu, *Essai sur les rythmes toniques du français*, Paris 1925, *Lyrisme et structures sonores. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliqués à Atala de Chateaubriand* (Thèse en Sorbonne), Paris 1930, *Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique* (Thèse en Sorbonne), Paris 1930, *Principes d'esthétique. Problème d'Art et Langage des sciences*, Paris 1932—1935, *Science et Poésie*, Paris 1947.

en 1947, les résultats de ses recherches (Science et Poésie, p. 101): „Quoique les sons du français apparaissent à l'acousticien comme une sorte de variation continue au point de vue de la durée, de la hauteur, de l'intensité [et à ce titre ces trois éléments sont logés à peu près à la même enseigne]: il existe en français une rythmique des intensités, mais non des durées, ni des hauteurs. [Si ces deux dernières jouent quelque rôle, il est tout à fait accessoire, et absolument commandé par la précédente].“

La thèse de Pius Servien a été partiellement contestée en ce qui concerne l'accent d'intensité qui en français moderne peut être un facteur assez subjectif. Pius Servien par exemple découpait une phrase de J.—J. Rousseau en structures sonores comme il suit:

Le vorace épervier, le corbeau farouche et l'aigle terrible  
des Alpes faisaient seuls retentir de leurs cris ces cavernes.

Cependant, J. Marouzeau le faisait observer que lui-même énoncerait la même phrase d'une façon différente:

Le vorace épervier, le corbeau farouche et l'aigle terrible des  
Alpes faisaient seuls retentir de leurs cris ces cavernes.

C'est pour de la prose. En ce qui concerne la poésie régulière la situation est plus claire, comme par exemple dans les vers célèbres de Lamartine:

O temps, suspends ton vol, et vous, heures propices  
Suspendez votre cours  
Laissez-nous savourer les rapides délices  
Des plus beaux de nos jours.

Les contingences individuelles réapparaissent quand on aborde les vers libres, par exemple quelque poème de Jacques Prévert. Les éléments actualisés du folklore, fantaisistes, bizarres font que même les Français tombent difficilement d'accord pour débiter ces vers.

Theophil Spoerri, Yves Le Hir, P. Fraisse<sup>15</sup> ont examiné de plus près la nature de l'accent qui en français conditionne les structures rythmiques. Malgré sa complexité on doit conclure que c'est toujours encore l'accent d'intensité qui prévaut et qui est relevant, appuyé par l'accent quantitatif et l'accent tonique qui tombent le plus souvent sur la même syllabe. Dorénavant, il faudra préciser encore le rôle de l'intonation dans la genèse du rythme.

En somme, on peut dire que jusqu'à l'apparition du vers libre moderne le facteur dominant de la versification française a été le syllabisme, le principe accentuel n'étant que secondaire (le système syllabique accentuel); après l'apparition du vers libre moderne, c'est le facteur accentuel qui est entré au premier plan.

Quelle est la situation dans la poésie italienne et espagnole où les études versologiques sont de beaucoup moins développées qu'en France?<sup>16</sup> L'examen d'une

<sup>15</sup> Theophil Spoerri, *Französische Metrik*, München 1929. — Yves Le Hir, *Esthétique et structure du vers français d'après les rhétoriciens, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris 1956. — P. Fraisse, *Les Structures rythmiques*, Paris 1956.

<sup>16</sup> Francesco d'Ovidio, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano Hoepli 1910, *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 2. vol. Napoli 1932. — F. Zambaldi,

quantité considérable de textes met en évidence que le système de versification y est le même qu'en français, qu'il s'agit du vers syllabique accentuel; le nombre de structures sonores dans la mesure donnée peut être variable. Comme dans le vers libre classique français, à l'intérieur d'une strophe ou d'un petit genre poétique, les mesures de longueur différente peuvent alterner; en principe, on rallie par la rime soit les vers pairs, soit les vers impairs. Il peut arriver que dans le contexte syllabique accentuel quelques vers peuvent aboutir à une structure syllabotonique, p. ex. le fameux vers dantesque:

Lasciate ogni speranza, voi qu'entrate!

iambique — ou le vers d'une romance espagnole:

A cazar va Don Rodrigo

trochaïque. Mais c'est une simple coïncidence, donnée par le caractère phonique inhérent à la langue, et qui n'a rien à faire avec l'intention créatrice du poète. Le hasard a fait rencontrer ici le système syllabique et syllabotonique. Ces vers, assez isolés, ne peuvent point présenter une preuve suffisante pour la coexistence de deux systèmes de versification dans la poésie italienne et espagnole.

Néanmoins, dans la poésie italienne, nous avons trouvé deux poèmes syllabotoniques (amphibraques): Giacomo Zanella, *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio*, et Giosuè Carducci, *Jaufré Rudel* (ce dernier incorporé dans les *Rime e ritmi*).<sup>17</sup> Chez G. Zanella, par exemple dans *La veglia*,<sup>18</sup> on peut voir un essai d'appliquer les mètres iambiques. Les deux poèmes cités de Zanella datent de 1864, le poème de Carducci de 1867. A ce qu'il semble l'exemple du syllabotonicisme allemand, au temps de l'affaiblissement de la prépondérance culturelle de la France, commençait à prendre en Italie. Il faudrait mentionner aussi les *Odi barbare* de Carducci auxquelles Francesco d'Ovidio a consacré dans le premier volume de sa *Versificazione romanza* le dernier chapitre et dont le titre même atteste que le poète considérait le système „pedestral" comme étranger au système syllabique accentuel roman.

---

*Il ritmo dei versi italiani*, Torino 1874. — A. Solerti, *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino 1886. — G. Fraccaroli, *Di una teoria razionale di Metrica Italiana*, Torino 1887. — Karl Vossler, *Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi* (in: *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf*, Bergamo 1903; cf. le compte rendu par B. Croce, *Problemi di estetica*, Bari 1940, p. 166). — G. Pietro Lucini, *Il verso libero* (Proposta), Milano 1908. — G. Bertoni, *Lingua e poesia*, Firenze 1937. — B. Croce, *La Poesia*, Bari 1943 (le chapitre IV, *La poesia e le altre arti*, p. 183—184, le passage sur le rythme), *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933. — Cesare de Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza. — Walter Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni. — Andrés Bello, *Ortologia, Arte métrica*, Obras completas vol. I, 1890. — Milá y Fontanals, *Arte métrica*, Obras completas, vol. IV. — J. Coll y Vehí, *Elementos de arte métrica latina y castellana*, Barcelona 1845. — Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Rev. de fil. esp., Madrid 1920. — A. A. Camús, *Principios de métrica española*, Madrid 1945. — Antonio Montoro Sanchis, *Poética española*, Barcelona 1949. — Dorothy Clotelle Clarke, *A Chronological Sketch of Castilian Versification*, Berkeley and Los Angeles 1952. — J. Vicuña Cienfuentes, *Estudios de metrica española*, Santiago de Chile s. d.

<sup>17</sup> Cf. A. Galletti—E. Chiorboli, *Antologia della Letteratura italiana* Vol. III. T. 2, p. 35, 113.

<sup>18</sup> *ib.*, p. 38.

De beaucoup plus sérieuse a été cette influence en Roumanie. Dans la poésie roumaine, jusqu'à la fin des années 70 du XIX<sup>e</sup> siècle, c'était le système syllabique dans lequel les groupes toniques se faisaient bien valoir, qui était en vogue. Quelques-uns prenaient ces groupes toniques pour pieds syllabiques — trochées, dactyles, amphibraques. Mais ces groupes rythmiques, modulés de différentes manières et rangés d'après la fluctuation et valeur sémantiques, sont loin d'être fixes. On les rencontre dans les ballades et chansons populaires, ils représentent le spécifique, le caractère national du vers roumain. Aussi tous les poètes roumains les ont pratiqués et pratiquent de nouveau.

Cependant, il y a eu une étape dans l'évolution de la poésie roumaine où ce système syllabique accentuel de versification semblait périmé, sinon basement populaire, et où l'on a voulu instaurer le système syllabotonique — après l'avènement des Hohenzollern, à l'époque de la pénétration de la culture allemande en Roumanie. Mihail Eminescu qui a passé par les universités allemandes à Vienne et à Berlin, après une période créatrice „populaire“, commence en 1877, par un sonnet *Ai noștri tineri* [A notre jeunesse], iambique, à entamer la versification syllabotonique. Il élaborait, dans les années qui suivaient, les chaînes iambiques avec un grand succès, et avec moins de succès, les trochées et les dactyles. Malgré ses expériences réussies, il revenait de temps en temps „à la forme populaire“ [déjà en 1879, dans la poésie *Revedere*].

D'autres poètes représentatifs roumains que le critique et ministre de formation philosophique allemande Titu Maiorescu tâchait de réunir dans le groupe *Junimea* [Jeunesse] et autour de la revue *Convorbiri literare* [Causeries littéraires], suivaient seulement de loin l'exemple de Mihail Eminescu.<sup>19</sup> La tradition du vers syllabique accentuel a repris le dessus déjà dans la génération suivante, celle du *Contemporanul*, de même que chez les „modernistes“, en tant qu'ils ne composaient pas leurs poésies en vers libres. Le vers libre roumain, ainsi que le vers libre français, présuppose des groupes rythmiques accentuels.

On peut conclure que dans toutes les langues romanes le système de versification syllabique accentuel, comme le système fondamental, même à côté du vers libre, persiste jusqu'à nos jours. Sans doute, à l'examen phonétique expérimental, on finira par constater des différences dans la nature de l'accent et du rôle de l'intonation en italien, en espagnol, en roumain. Mais au fond le système est le même.

Ce qui continue à intéresser les romanistes du monde entier, c'est le substrat des techniques du vers préromanes (celte, germanique, arabe) qui auraient pu contribuer à la naissance du système syllabique accentuel roman,<sup>20</sup> ou retarder son avènement (p. ex. le *Cantar del mio Cid* où semblent persister les techniques du vers germanique).

Depuis la Résistance, pour faire de la poésie un instrument efficace des luttes politiques et sociales, Louis Aragon et quelques autres poètes français reprennent les mesures syllabiques, jadis largement populaires, anciennes françaises et occi-

---

<sup>19</sup> Cf. Vasile Alexandri, *Cîntecul gîntei latine* (Chant de la race latine), ode iambique couronnée en 1878 à Montpellier. — Alexandru Vlăhuță, *Lui Eminescu* (A Eminescu), poésie iambique. — Gheorghe Coșbuc, *Nunta Zamfirei* (Noce de Zamfira, 1889), *Legenda trandafirilor* (Légende des roses, 1891), *Noi vrem pămînt* (Nous réclamons la terre, 1894) — ballades iambiques.

<sup>20</sup> Cf. p. ex. Michel Burger, *Recherches sur les structures et l'origine des vers romans*, Genève—Paris, Droz, 1957.

tanés. Cette poésie, de même que la plus ancienne poésie en Espagne et en Italie, était syncrétique — entrait en structures musico-verbales. Or, pour les érudits une question se présente: jusqu'à quelle mesure le rythme accentuel roman était conditionné ou modifié par les exigences des structures musicales. Cela présente des difficultés énormes, quand même les musicologues et les versologues, avec succès, percent les ténèbres, aussi à cet égard.

Dans le présent rapport, nous n'avons pu que passer en revue l'état présent des études versologiques romanes; nous avons ajouté quelques remarques à la suite de l'examen personnel — il est à la versologie comparée de les confirmer, modifier ou réfuter.<sup>21</sup>

## K VERŠOVÉMU SYSTÉMU V ROMÁNSKÝCH JAZYCÍCH

V diskusním příspěvku K veršovému systému v románských jazycích J. Š. Kvapil specifikuje, v čem záleží slabičný systém, do něhož někteří vykladači se pokoušeli vnášet při rozboru veršů pravidelný rytmus stopový. To vedlo při překládání k substitucím sylabotonickým. Organizace verše v románských jazycích, navazující na „rhythmi“ středověké latinské poezie, však není stopová, rytmické jednotky tu nejsou konstantní, tvoří je výdechové skupiny spjaté přízvukem a intonací. Tónický přízvuk pak tu není dán přízvukem slovním, nýbrž potřebou zdůraznění v plánu významovém; proto tu mohou být individuální rozdíly v přednesu veršů, a pokud jde o eurytmickou prózu, i v přednesu prózy. A proto také v románských jazycích se mohlo po uvolnění pevného počtu slabik ve verši poměrně lehce přejít k verši volnému.

Autor ukazuje, jak úzké klasicistické pojetí sylabického systému, zejména ve Francii, muselo být korigováno během XIX. st., a to i experimentální fonetikou, než byla jasně prokázána existence rytmu v něm. Pro přízvukový slabičný systém svědčí diachronický průřez poezií francouzskou, italskou, španělskou a rumunskou, k němuž autor dospěl na podkladě průzkumu značného počtu básní. Verše, které by bylo možno považovat za sylabotonické (stopové), nejsou výslednicí tvůrčího záměru, nýbrž jsou podmiňeny přirozeným rytmem jazyka. V celkovém kontextu díla tvoří vždy menšinu.

Přesto ve druhé polovině XIX. stol. sylabotonický systém, který převládl ve střední Evropě se vzrůstajícím vlivem německé kultury, zvláště německých universit, zasáhl i do poezie románských národů. Podařilo se zatím zjistit v italské poezii dvě básně u G. Zanelly, o to amfibrachické, a jednu u G. Carducciho, jambickou, daleko větší počet pak v poezii rumunské, kde kritik Titu Maiorescu v básnické skupině Junimea propagoval sylabotonicismus jako princip vyšší a umělecky vyspělejší. Na čas M. Eminescu tvořil potom sylabotonicky a s ním i někteří jeho přátelé. Na konci století už i v rumunské poezii došlo k návratu k systému přízvukového verše slabičného. Je to však názorný příklad, jak zavádění veršových systémů může mít i příčiny mimoliterární, společenské.

V závěru autor klade otázku, zdali je nutné hledat za románská veršová schemata při překládání schemata stopová.

## К СТИХОТВОРНОЙ СИСТЕМЕ В РОМАНСКИХ ЯЗЫКАХ

И. Ш. Квапил в дискуссионном выступлении рассматривает вопрос о том, в чем состоит силлабическая система, в которую некоторые толкователи пытались внести при интерпретации стихов регулярный ритм стоп. Это при переводах вело к силлабо-тоническим субститу-

<sup>21</sup> En guise de conclusion — une petite observation sur le problème de l'interprétation-traduction du vers syllabique accentuel roman dans les langues qui ont un système de versification différent: tous les systèmes de versification sont relatifs sur le plan temporel, de même que spatial. Donc, inutile de chercher des équivalents sylabotonicques quand une langue slave ou germanique supporterait très bien le système syllabique accentuel (cf. l'enracinement du vers libre, degré supérieur du système syllabique accentuel, dans ces langues).

циям. Организация стиха в романских языках, продолжающая традицию „rhythmi“ средневековой латинской поэзии, не имеет однако характера стоп, ритмические единицы ее не являются константными, но создают респираторные прутья, объединенные ударением и интонацией. Тоническое ударение дается здесь не словесным ударением, а потребностью подчеркивания в семантическом плане; поэтому здесь могут существовать индивидуальные различия в декламации стихов, а поскольку дело касается эвритмической прозы — также в чтении прозы. Поэтому в романских языках, после того, как поэты перестали строго придерживаться определенного числа слогов, стало возможным сравнительно легко перейти к свободному стиху.

Автор показывает, как узко-классицистическое понимание силлабической системы особенно во Франции должно было измениться в течение XIX века, прежде всего под влиянием экспериментальной фонетики, пока не было ясно доказано существование в ней ритма. За ударную слоговую систему говорит диахронический профиль поэзии французской, итальянской, испанской и румынской, к которому автор пришел путем исследования значительного количества стихотворений. Стихи, которые можно было бы считать силлабо-тоническими (со стопами), не являются результатом творческого замысла, но они обусловлены естественным ритмом языка. В общем контексте произведения такие стихи всегда составляют меньшую часть. Несмотря на это во второй половине XIX века силлабо-тоническая система, которая преобладала в средней Европе, с возрастающим влиянием немецкой культуры, особенно же немецких университетов проникла также в поэзию романских народов. До сих пор удалось обнаружить в итальянской поэзии два стихотворения Г. Цанелли а именно амфибрахические и одно стихотворение у Г. Кардуччи — ямбическое. Гораздо большее количество стихов было найдено в румынской поэзии, в которой критик Титу Майореску пропагандировал среди группы поэтов Юшмеа силлабо-тонику, как принцип более высокий и в художественном отношении более зрелый. Одно время М. Эминеску а с ним и некоторые его друзья писали силлабо-тонически стихи. Но в конце века уже и румынская поэзия вернулась к системе ударного слогового стиха. Это является наглядным примером того, как введение стихотворных систем может иметь причины внелитературные, общественные.

В заключение автор ставит вопрос, следует ли искать при переводах вместо романских стиховых схем схемы, базирующиеся на стопах.

*Перевела Вера Новотная*