

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED

ÚSTAV SLOVENSKEJ LITERATÚRY A SLOVENSKÁ LITERÁRNOVEDNÁ
SPOLOČNOSŤ PRI SAV

VEDECKÝ REDAKTOR

Dr. OSKÁR ČEPAN, DrSc.

RECENZENT

Dr. IVAN KUSÝ, DrSc.

RYTMUS A METRUM

Autori

VIKTOR KOCHOL, ANTON POPOVIČ, VILIAM TURČÁNY,
FRANTIŠEK ŠTRAUS — JÁN SABOL, GABRIEL ČERNÝ — FRANTIŠEK MIKO

1968

LITTERARIA XI — 1968

VYDAVATELSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA

Venované

Šiestemu medzinárodnému zjazdu slavistov
Praha 1968

Шестому международному съезду славистов
Прага 1968

An den sechsten internat. Kongress der Slavisten
Prag 1968

To the Sixth International Congress of Slavists
Prague 1968

VIKTOR KOCHOL

METRUM A RYTMUS V BÁSNICKOM PREKLADE

Základnou požiadavkou každého (umeleckého i neumeleckého) prekladu je rešpektovanie obsahu. To, čo autor povedal vo svojom jazyku, má prekladateľ tlmočiť v inom jazyku. Jazykový posun vyznačuje každé prekladanie, ba je aj jeho predpokladom.

Každá jazyková výpoveď uskutočňuje sa prostredníctvom určitých jazykových, tvárnych prostriedkov. Jazyková výpoveď má takto nielen predmet a obsah, ale aj spôsob a tvar. Tento tvarový, spôsobový zreteľ nadobúda zvláštnu dôležitosť v umeleckom preklade, pretože slovesné umenie je výpoveďou, kde forma (spôsob a tvar) má exponované, neraz centrálné postavenie. Ak prekladateľ neumeleckého (vedeckého, publicistického) textu, rešpektujúc predovšetkým obsah, môže tvarové, formové zložky originálu zanedbávať a nahrádzať ich pomerne voľne, no primerane obsahu inými zložkami, je umelecký prekladateľ viazaný tak formou, ako aj obsahom originálu.

Táto viazanosť, resp. zameranosť na formu sa mimoriadne nápadne prejavuje vo viazanej, veršovej reči. Verš je jazykový prejav viazaný určitými rytmickými faktormi: popri členitosti čisto jazykovej (napr. syntaktickej) uplatňuje sa tu aj segmentácia tvarová, rytmická. Je prirodzené, že verš možno najlepšie prekladať iba veršom. (Prípady, keď sa viazaná veršová reč prekladá neviazanou rečou prózy, sú okrajové a výnimočné a napospol ich podmieňuje nerytmickosť príslušného jazyka.)

Veršovosť, t. j. viazanosť reči na určité rytmické prvky a konštrukcie je však daná jazykovo. Umelý, „skonštruovaný“ veršový rytmus je iba využitím a umocnením prirodzeného jazykového rytmu. V európskych jazykoch najčastejším jazykovým podkladom veršového rytmu je prízvuk, kombinovaný so slabičnosťou. Jazykoveda rozoznáva veľku tri druhy prízvukov: prízvuk melodický, kvantitatívny a dynamický (prízvuk v užšom slova zmysle). Tieto prízvuky vyskytujú sa buď v čistej, buď v kombinovanej podobe (napr.

ruský prízvuk, zhruba povedané, je kombináciou kvantity a dynamiky, srbochorvátsky prízvuk je zas akousi kombináciou melódie a kvantity).

Dôslednú rytmickú adekvátnosť možno v preklade dosiahnuť iba vtedy, ak oba jazyky — jazyk originálu i prekladu — majú ten istý rytmický základ. V aplikácii na prízvuk, tento najrozšírenejší jazykový podklad rytmu, by to značilo, že prízvuková melodicnosť originálu dá sa v preklade adekvátne nahradiť iba prízvukovou melodicnosťou, rovnako ako kvantitatívnosť kvantitatívnosťou a dynamickosť dynamickosťou.

Prekladová prax sa však už z objektívnych jazykových dôvodov nespúšťa touto rytmickou adekvátnosťou. Tak starogrécky verš, jeden z najstarších a najpočetnejších prekladových fenoménov, v origináli rytmicky nesený melodicným prízvukom, prekladá sa do európskych jazykov, latinčinou počnúc, buď veršom kvantitatívnym (časomerným), buď veršom prízvukovým (dynamickým), a to z toho jednoduchého dôvodu, že prízvuková melodicnosť nie je týmto jazykom objektívne (fonologicky) daná. Podobne je to s desatercom, veršom srbských junáckych spevov, často prekladaných do európskych jazykov. Melodicnosť (stúpavosť a klesavosť), kombinovaná s kvantitatívnosťou (dĺžka a krátkosť), ktorá je rytmickým základom jeho srbochorváckeho originálu, nahrádza sa v prekladoch poväčšine dynamickou prízvukosťou.

Dôsledná rytmická adekvátnosť je v umeleckom preklade vlastne výnimočnou, okrajovou záležitosťou, ktorá sa vyskytuje iba pri rytmickej identite jazyka originálu s jazykom prekladu. Táto rytmická adekvátnosť môže, no ani nemusí byť dôsledkom celkovej jazykovej príbuznosti. Tak v češtine a v slovenčine jazykovým podkladom prízvukového veršovania je slovný prízvuk, viazaný na prvú slabiku slova, kým kvantita, hoci je fonologicky relevantná, zohráva tu iba sekundárnu, rytmicky diferencujúcu úlohu. Jazyková príbuznosť snúbi sa v češtine a v slovenčine s rytmickou identitou. Tie isté rytmické pomery ako v slovenčine a češtine vyskytujú sa však aj v jazykovo nepríbuznej maďarčine, pretože aj tu nositeľom prízvukového veršovania je prízvuk, viazaný poväčšine na medzislovný predel, kým fonologická kvantita odsúva sa na rytmicky podružné miesto.¹

Bez ohľadu na túto rytmickú príbuznosť alebo odlišnosť môže veršový preklad dosiahnuť tú istú metrickú konštrukciu ako originál. Tak najrozšírenejší antický metrický rozmer, hexameter, môže sa bez ujmy na svojej konštrukčivosti vyplňať buď melodicným prízvukom (v gréčtine), buď kvantitou (v latinčine a v časomerných európskych podobách), buď prízvukom (v novodobých prízvukových substitúciách antickej časomierky). Podobne je to s metrickými kópiami desaterca, ktoré v prekladoch do jazykov s dynamickým

¹ Informuje o tom najnovšie Petr Rákos v knihe *Rhythm and metre in hungarian verse*, Praha 1966.

prízvukom môžu mať, ako ďalej uvidíme, pokiaľ ide o rytmické konštanty (4 + 6-slabičná polveršová segmentácia, neprízvukovanosť štvrtej a desiatej slabiky verša) i rytmických tendencií (trochejskosť, 1 + 2 iktová organizovanosť segmentov)² tú istú podobu ako originál, hoci na rozdiel od neho neopierajú sa melodicnými a kvantitatívnymi prízvukovými alternáciami. Preklad zachováva veršovú konštrukciu aj vtedy, ak nosné piliere tejto konštrukcie sú jazykovo odlišné (majú iný „materiál“). Metrická kópia originálu uskutočňuje sa v preklade aj s využitím odlišného rytmického základu.

Avšak aj vtedy, keď originál i preklad majú ten istý rytmický základ a tú istú metrickú konštrukciu, nejde tu o fonickú a napokon ani o rytmickú totožnosť. Konkrétny veršový rytmus obsahuje totiž popri svojom základnom tvoriacom jeho metrickú konštrukciu, ešte rad rytmicky podružných, sekundárnych prvkov. Tak v češtine a v slovenčine takýmto rytmicky podružným jazykovým faktorom je v prízvukovom veršovaní kvantita. Popri nej dôležitú rytmicky diferencujúcu úlohu zohráva syntax, eufónia, prípadne iktová alternácia. Prekladová kópia metra (neseného rytmickým základom) neznačí zároveň aj kópiu rytmu (neseného okrem základu aj sekundárnymi rytmickými faktormi).

I

Tento rozdiel medzi metrickou a rytmickou kópiou ilustrujme si na jednom z rytmicky najpresnejších prekladov vôbec, na Kostrovom preklade Máchovho *Mája*.³ Kostrov sa tu v obsahu i vo forme pridŕžal až s výnimočnou úzkostlivosťou originálu, a to preto, že mu to umožňovala jazyková blízkosť češtiny a slovenčiny. Nemenej však aj preto, že intímna znalosť českej originálnej podoby básne v slovenskom prostredí ho zaväzovala k mimoriadnej presnosti. Jedným z dôsledkov tejto prekladateľskej presnosti je takmer dôsledná Kostrova kópia Máchovho metra. V najrozšírenejšom veršovom rozmere *Mája*, vo štvorstopovom jambe, Kostrov slovenský preklad sa prízvukovo takmer neodlišuje od originálu:

² Spomedzi množstva metrickej literatúry o desaterci najstručnejšie o tom informuje Kiril Taranovski, *Principi srpsko-hrvatske versifikacije*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, kniha dvadeseta, sveska 1–2, Beograd 1954, 14–28; tiež V. Kochol, *Štúrovský desatslabičník a srbský desaterac*, Slovenská literatúra XIV, 1967, č. 1, 44–54.

³ O Kostrovom preklade Máchovho *Mája* písal som v štúdiu *Prekladová substitúcia klasického diela*. Na okraj slovenského prekladu Máchovho *Mája*, pojednej do knihy *Slovo a básnický tvar*, Bratislava 1966, 194–230. Tu sa metrické a rytmické pozorovania prehliajú a rozširujú.

Štvorstopový jamb mužský

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
% prízvukov na nej u Máchu:	89	49	14	78	21	87	4	79 ⁴
u Kostru:	82	38	6	76	16	90	4	68

Štvorstopový jamb ženský

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
% prízvukov na nej u Máchu:	84	46	9	72	27	79	10	85	0
u Kostru:	68	44	8	82	4	96	6	76	0

Ako vidíme, rozdiely v rozložení slovných prízvukov medzi Máchovým českým originálom a Kostrovým slovenským prekladom sú minimálne. V oboch prípadoch okrem prvej „trochejskej“ stopy (v medzislovnej organizácii verša ide skôr o trojslabičné, „daktylské“ začiatky) uskutočňuje sa výrazné jambické frázovanie. U Kostru je jambické metrum dokonca ešte vyhranenejšie ako u Máchu, t. j. ťažké doby sú v preklade napospol silnejšie a ľahké doby zasa slabšie ako v origináli (z celkových sedemnástich slabičných polôh týchto dvoch veršov má Kostra desať polôh metrickejších a iba päť polôh nevýraznejších; zvyšné dve polohy sú prízvukovo identické). Metrizačia Kostrovho prekladu oproti Máchovmu originálu prejavuje sa najmä v oslabení „trochejského“ (resp. „daktylského“) začiatku štvorstopového ženského jambu (z 84 % prízvukov na 64 % prízvukov v prvej, neiktickej slabike tohto verša) i vo výraznom poklese ľahkej doby tretej stopy (piatej slabiky) tohto verša (z 27 % prízvukov na púhe 4 %). S tým úzko súvisí sprízučnenie nasledujúcej ťažkej doby (šiestej veršovej slabiky) tejto stopy (zo 79 % prízvukov na 96 %), čo spôsobuje, že Kostrov štvorstopový ženský jamb (deväťslabičný) na rozdiel od Máchovho originálu člení sa takmer závažnou medzislovnou pauzou po piatej slabike verša na dve sylabicky asymetrické (5 + 4-slabičné) polovice a utvára popri stopovosti aj akúsi nadstopovú polveršovú segmentáciu.

Metricke oslabenie Kostrovho prekladu oproti Máchovmu originálu badať v ženskom i v mužskom verši vlastne iba v záverečnej stope. Nie je to však výrazné oslabenie (v mužskom verši o 11 % a v ženskom o 9 %) a je v súlade s rytmickou inštrumentáciou metra. V ženskom štvorstopovom jambi sa Kostra o niečo viac ako Mácha vyhýba dvojslabičným slovným záverom a smelšie pripúšťa štvorslabičný slovný záver, na čo by poukazovala už spomenutá jeho závažná medzislovná pauza pred šiestou slabikou (uprostred tretej stopy) ver-

⁴ Podľa údajov Romana Jakobsona zo štúdie *K popisu Máchova verše*, Torso a tajemství Máchova díla, Praha 1938, 230.

ša. V mužskom štvorstopovom jambi je síce Kostrovo iktové vyznenie o niečo slabšie ako Máchovo (68 % prízvukov oproti 79 %), je však aj tak skoro na hranici slovenských jazykových možností.

Máchove mužské (nielen štvorstopové) jamby vyznačujú sa totiž silnou tendenciou umiestňovať do záverečnej iktovej pozície jednoslabičné slová poväčšine s dlhou samohláskou (typu „máj“, „háj“, „tvár“, „zář“, „stín“, „klín“, „blíž“, „níž“). V slovenčine je jednoslabičných slov, tobôž podfarbených kvantitou, predsa len menej ako v češtine, no jednako Kostra vedel v záverečných veršových monosylaboch, ináč iste najväčšom prekladateľskom kameni úrazu, udržať rytmický krok s Máchom. Že v Kostrovom preklade *Mája* ide skutočne o maximálne využitie jambických možností slovenčiny, svedčí najlepšie pôvodný slovenský jamb, ktorý i vo svojej vyhranenej metricke (Hviezdoslavovej) má oxytonických (monosylabických) zakončení o dobrú polovicu menej. (Hviezdoslavova *Hájnikova žena*, písaná podobne ako väčšina *Mája* mužským a ženským štvorstopovým jambom, má, ako sa ďalej podrobnejšie ukáže, oxytonické zakončenie iba asi v tretine mužských veršov.) Rozdiely medzi Kostrom a Máchom sú v záverečných oxytonických monosylaboch skutočne minimálne. Tak v sedemdesiatich mužských jamboch prvého spevu *Mája* je pomer jednoslabičných záverečných slovných celkov medzi Máchom a Kostrom 50 : 43.

Máchov jamb, najmä v záverečných polohách, vyznačuje sa kvantitatívnym podfarbením iktu i stopy. No aj v tejto kvantitatívnej inštrumentácii prízvukového metra nezaostáva Kostrov preklad za Máchovým originálom. To demonštruje konfrontácia kvantitatívnych pomerov medzi originálom a prekladom v štvorstopových jamboch prvého spevu. (Podklad pre štatistiku tvorilo prvých päťdesiat veršov mužských a ženských v prvom speve *Mája*.)

Štvorstopový jamb mužský

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
% kvantít na nej u Máchu:	14	32	30	34	28	34	46	52
u Kostru:	10	18	28	28	16	26	34	42

Štvorstopový jamb ženský

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
% kvantít na nej u Máchu:	14	22	34	22	26	22	14	38	62
u Kostru:	12	14	26	22	30	16	14	30	44

Celkový počet kvantít (dlhých slabík) je u Kostru už z jazykových dôvodov nižší ako u Máchu. Skúmaný stoveršový text predstavuje 850 slabík, z to-

ho dlhých slabík je u Máchu 262 (30,8 %) a u Kostru 205 (24,1 %). V Máchovom jambe je takmer každá tretia slabika dlhá, kým v Kostrovom jambe iba asi každá štvrtá. Kvantita teda, ako vidno, nepostačuje ani v origináli, a tým menej už v preklade na utvorenie podvojného jambického metra. Kvantita však — a dokazuje to jej percentuálny výskyt v jednotlivých slabikách — posilňuje, najmä v prvej „trochejskej“ stope a v poslednej výrazne jambickej stope jambickosť *Mája*, a to tak v Máchovom českom origináli, ako aj v Kostrovom slovenskom preklade. Toto vzostupné rozloženie kvantít je zvlášť pravidelné v mužskom štvorstopovom jambe, kde každá párna slabika je kvantitatívne, čo aj nepatrne, silnejšia ako predchádzajúca nepárna slabika. V prvej stope tohto verša (kde rozdiely kvantít medzi nepárnou a párnou slabikou verša sú osobitne výrazné) jambické rozloženie kvantít paralyzuje do istej miery „trochejský“, zostupný prízvukový spád. V poslednej stope tohto verša, kvantitatívne ostatne najsilnejšej (na nej sa sústreďujú asi dve tretiny všetkých dlhých slabík), jambickosť kvantít zosilňuje jambickosť prízvukov. Nie dost na tom: kvantity azda ešte väčšmi ako rozloženie prízvukov prispievajú k výraznej veršovej kadencii, utvárannej vlastne dvojitou, kvantitatívnou i prízvukovou akcentáciou. V mužskom štvorstopovom jambe *Mája*, prízvukovo modifikovanom častým jednoslabičným slovným záverom, udržiava Kostra rytmický krok s Máchom aj v kvantitatívnom posilňovaní týchto záverečných prízvukov; jeho kvantitatívna hladina záverečnej, ôsmej slabiky je oproti Máchovi iba mierne nižšia (42 : 52 %).

Záverečná, deviata (neiktická) slabika v ženskom štvorstopovom jambe je však u Kostru značne nižšia ako u Máchu (44 : 62 %). Veršová kadencia, kvantitatívne zdôraznená sústredením dĺžňov na posledných dvoch slabikách, je takto u Kostru značne slabšia ako u Máchu. Hromadenie dvoch po sebe idúcich dĺžňov je dobre možné v češtine, či už sú to slová dvojslabičné („skvoucí“, „mrouti“, „míhá“, „zdvíhá“), trojslabičné („upírá“, „nezírá“) alebo štvorslabičné („sněhobílé“). V slovenčine však toto stretnutie dvoch dlhých slabík znemožňuje rytmický zákon, ktorý okrem výnimiek nedovoľuje predovšetkým v dvojslabičných slovách, ktoré u Máchu i Kostru zväčša uzatvárajú ženské jamby, hromadenie dvoch následných kvantít. Preto je Kostrov ženský jamb v záverečnej neprízvučnej slabike kvantitatívne chudobnejší ako Máchov český originál.

Avšak v ostatných polohách ženského jambu, tak isto ako v mužskom jambe, zachováva Kostra obdobné rozloženie kvantít ako Mácha, hoci slovenský rytmický zákon kladie mu v tom väčšie jazykové prekážky. Máchov ženský štvorstopový jamb na rozdiel od mužského jambu vyznačuje sa konvergenciou prízvukov a kvantít iba v prvej a štvrtej stope. Vo vnútorných stopách tohto verša badať, čo aj nevelký, rytmický rozchod kvantít a prízvukov; kým prízvukovo sú tieto stopy výrazne jambické, kvantitatívne sú, aj keď nevý-

razne, trochejské. Aj tento rytmický „protipohyb“ kvantít Kostra vo svojom preklade zachytáva, ba aj zvýrazňuje: piata (neiktická) slabika jeho štvorstopového ženského jambu je kvantitatívne dokonca silnejšia ako u Máchu (30 : 26 %). Primerane tomu aj nasledujúca šiesta (iktická) slabika je u Kostru kvantitatívne nepomerne menej zdôraznená ako u Máchu (16 : 22 %). Kostrova zdôraznená trochejskosť kvantít v tejto tretej stope zodpovedá jeho prízvukovo zdôraznenej jambickosti (pomer prízvukov u Kostru je tu 4 : 96 %, kým u Máchu iba 27 : 79 %).

Rytmické intencie Máchovho originálu, a to tak v metrických prízvukoch, ako aj v nemetrických kvantitách, Kostra v preklade *Mája*, ako sa ukázalo, nielen rešpektuje, ale aj zvýrazňuje.

Popri kvantite inou nemetrickou zložkou veršového rytmu je eufónia. Eufónia zohráva v Máchovom *Máji* mimoriadne nápadnú rytmotvornú úlohu a venovala sa jej už vyčerpávajúca teoretická pozornosť.⁵ V súvislosti s Kostrovým metricky i rytmicky presným prekladom *Mája* stačí si všimnúť eufóniu iba ilustratívne. Obmedzíme sa preto v podstate na dve krátke ukážky z prvého spevu, z ktorých prvá bude demonštrovať prekladateľovu maximálnu eufonickú vernosť, t. j. hláskovú totožnosť, druhá zas prekladateľsky nemenej účinnú hláskovú substitučnosť. Hláskovú totožnosť medzi Máchom a Kostrom ilustrujú verše uvádzajúce na scénu hrdinku básne:

Mácha:

*Hluboký vzdech jí ňadrá zdvíhá,
Bolestný srdcem bje cit,
A u tajemné vod stonání
Misi se dívky pláč a lkání.
V slzích se zhlíží hvězdný svit,
Jenž po lících co jiskry plynou.
Vřelé ty jiskry tváře chladné
Co padající hvězdy hynou;*

Kostru:

*Hlboký vzdych jej ňadrá dvíha,
bolestný srdcom bje cit,
a do stonu vód tajomného
dievčiny nárek splynie s brehom.
Zrkadlia slzy hviezdny svit,
že sa jak iskry tvárou rinú.*

⁵ Porov. Jan Mukařovský, *Máchův Máj*. Estetická studie, Praha 1928, zahrnutá do súboru *Kapitoly z české poetiky III*, Praha 1948, 8—202.

*Horúce iskry tváre chladnej
jak padajúce hviezdy hynú;*

Tieto verše vyznačujú sa v Máchovom origináli i v Kostrovom preklade pomerne častým, až nápadným výskytom samohlásky *i*, a to tak v prízvukných, ako aj v neprízvukných polohách. Uvedených osem veršov má 70 slabík, z čoho u Máchu je 24 slabík nesených samohláskou *i* a u Kostru 17, pričom v prízvukných polohách je rozdiel medzi originálom a prekladom ešte menší (13 : 10). Táto eufonická zhoda, ak priam nie totožnosť, nesporne vyplýva z jazykovej príbuznosti medzi češtinou a slovenčinou, hoci, prirodzene, nie je jej mechanickým dôsledkom.

Jazyková príbuznosť nie je však ani v tomto presnom preklade putom tvárneho prekladateľského úsilia. To ilustruje druhá ukážka, kde sa zvuky originálu nepreberajú, ale nahrádzajú inými eufonickými obrazcami:

Mácha: *Dál blyštil bledý dvorů stín,
Jenž k sobě šly vždy blíž a blíž,
Jak v objetí by níž a níž
Se vinuly v soumraku klín,
Až posléz šerem v jedno splynou.
S nimi se stromy k stromům vinou.*

Kostrá: *Belel sa v diaľke dvorov tieň,
čo k sebe stali bok po bok,
sta v objatí by do hĺbok
klesali v mäkké lono tiem,
až napokon v ňom v jedno splynú.
S nimi sa stromy k stromom vinú.*

Aj tento úsek — podobne ako predchádzajúci — je v Máchovom origináli eufonicky nesený samohláskou *i*. Z celkového jeho počtu 50-tich slabík *i* charakterizuje 19 slabík (z toho 13 prízvukných). Kostrov preklad sa však eufonicky nezameriava na túto samohláskovú zvukomalbu. Samohláska *i* vyskytuje sa uňho iba v ôsmich slabikách, z čoho v prízvukných polohách iba v troch prípadoch (originál je v tomto ohľade vyše štvornásobne zameranejší na *i* ako preklad). Tento nedostatok eufonickej sústredenosti na hlásku *i* nahrádza Kostra zameranosťou na hlásku *o*. Samohláska *o* nesie v jeho 50-slabičnom texte 17 slabík (z toho 10 v prízvukných polohách), kým u Máchu sa *o* vyskytuje v tomto texte iba v siedmich slabikách (z toho je len 1 slabika prízvukná,

teda desiatnásobne menej ako u Kostru). Eufonický obrazec originálu, nesený hláskou *i*, nahrádza sa v preklade obrazcom neseným hláskou *o*.

Už z týchto nanajvýš ukážkových mechanických štatistík, ktoré, prirodzene, nevyčerpávajú celé eufonické bohatstvo *Mája*, je zrejmé, že Kostrov preklad spláca náležitú daň originálu aj v takej rytmicky subtilnej oblasti, akou je eufónia, a to nielen v adekvátnej sume, ale neraz aj tými istými mincami.

Na základe metrických i rytmických konfrontácií medzi originálom a prekladom možno povedať, že Kostrov preklad Máchovho *Mája* pri všetkých svojich umeleckých kvalitách je *kópiou*, nie substitúciou originálu, a to tak v metre, ako aj v rytme.

II

Metrickou i rytmickou presnosťou vyznačujú sa nielen slovenské veršované preklady z češtiny, ale aj české preklady zo slovenčiny. Rytmickou i celkovou prekladateľskou adekvátnosťou vyniká v českej prekladovej literatúre zo slovenčiny dvojnásobný preklad Hviezdoslavovej *Hájkovej ženy*, a to z pera L. N. Zvěřinu a Jiřiny Kintnerovej.⁶ Hoci Kintnerovej preklad umelecky prevyšuje Zvěřinov preklad, možno ich v rytmickom ohľade stavať vedľa seba, keďže v oboch prípadoch ide o maximálnu prekladateľskú presnosť, čo Zvěřina podčiarkuje aj tým, že súbežne s prekladom uvádza aj text Hviezdoslavovho originálu.

Hviezdoslavova *Hájkova žena* zaujíma v slovenskej literatúre obdobné postavenie ako v českej literatúre Máchov *Máj*. Obe básne sú reprezentatívnymi dielami svojich literatúr. Nie dost na tom: Hviezdoslav podobne ako pol storočia pred ním Mácha je tvorcom novodobého sylabotónizmu, predovšetkým jambického. Štvorstopový jambický rozmer, rytmicky náležite tvárny a diferencovaný, ktorý Mácha priekopnícky uviedol do českého básnictva v *Máji*, manifestuje Hviezdoslav obdobným spôsobom v *Hájkovej žene*. *Máj* a *Hájkova žena* sú teda v rytme nepomerne bližšie než v mnohých iných estetických a ideových aspektoch. Národná veršová špecifickosť je v Hviezdoslavovej *Hájkovej žene* rovnako výrazná ako v Máchovom *Máji*. Štvorstopový jambický rozmer, príznačný pre *Máj* i *Hájkovu ženu*, je takto dostatočne výstižnou ukážkou českého i slovenského sylabotónizmu.

Hviezdoslav vo svojom jambickom sylabotónizme opieral sa nesporne o české jambické skúsenosti, ktoré od romantických čias pokročili predovšetkým

⁶ Pavol Országh Hviezdoslav, *Hájkova žena*, preložila Jiřina Kintnerová, Praha 1959; Hviezdoslav, *Hájkova žena*, prebásnil L. N. Zvěřina, Praha 1958.

v tom, že väčšmi ako Máchu dodržiavali vzostupný veršový začiatok.⁷ Máchove a vôbec romantické začiatky českého jambu, ako sme to už ukázali, sú „trochejské“, resp. „daktylské“ (ak prekračujú hranice prvej stopy), vyznačujú sa poväčšine prízvukovo zostupnými slovnými celkami. Český parnasistický a realistický jamb charakterizujú naopak prízvukovo vzostupné dvoj-, resp. trojslabičné anakrúzy (jazyk sa už v prvej stope podriadiuje metrickej schéme). Hviezdoslav, hoci je súčasník a v mnohom aj súbežník českých parnasistov, zaujíma v začiatočných jambických pozíciách, ako ďalej uvidíme, akési sprostredkujúce stanovisko medzi českým romantickým a realistickým jambom. Prvé stopy jeho jambického verša nie sú ani vyložene zostupné (ako u Máchu), ani vyložene vzostupné (ako u parnasistov), lež akýmsi ich krížením.

V Hviezdoslavovom verši — nielen jambickom — Máchovo rytmické dedičstvo prezrádza skôr zreteľ kvantitatívny ako prízvukový. Ako sme na to už poukázali,⁸ Hviezdoslav zvýrazňuje, podobne ako Máchu, prízvukovú hladinu svojho verša kvantitami, prízvuky podkladá dĺžkami.

Zvlášť výraznú kvantitatívnu inštrumentáciu Hviezdoslavovho prízvukového verša badať v záverečnom ikte mužského štvorstopového jambu, kto-

⁷ „První závěr ze srovnání romantického jambu s realistickým zní: vzestupnost veršového začátku je sice v realistickém jambu důslednější, ale v jambu romantickém se jednak jeví sklon k těsnější souvislosti začáteční slabiky s dalšími, a proto vzestupná tendence veršového začátku působí tu účinněji na tvárnost celého verše, jednak se tu vzestupná tendence zřetelněji uplatňuje uvnitř verše... Výslovné syntaktické navazování na kontext je nápadným rysem českého „realistického jambu“ vůbec. Realistický jamb se řídí požadavkem, aby se úzkostlivě dodržoval vzestupný počátek veršový, a jelikož hranice veršů se zpravidla kryje s větší nebo menší syntaktickou pauzou, Mathesiův výstižný rozbor slůvek, tvořících vzestupné počátky syntaktických celků, platí i pro vzestupný počátek veršový.“ (R. Jakobson, l. c., 210, 211.)

⁸ Na úlohu kvantity vo formovaní slovenského sylabotonickeho verša u mladého Hviezdoslava a Banšela upozornil najpresvedčivejšie S. Šmatlák: „A domnievame sa, že práve v tejto kombinácii prízvuku a kvantity spočíva svojrázny prozodický princíp, ktorý bol základom rytmického čítania i podkladom nových umeleckých výbojov v oblasti verša tak u Banšela, ako aj u mladého Országha... A najmä u Országha... je čítanie prízvuku ako základného rytmotvorného činiteľa až natoľko silné, že na ňom samom badateľne spočíva metrická organizácia verša. Pritom však aj v Országhovom vedomí kvantita funguje ako rytmický činiteľ základného významu... Inými slovami: úsilie mladého Országha o vybudovanie nového veršového systému nepostupovalo cestou najmenšieho odporu, cestou absolutizovania prízvuku, vedúcou k rýchlej rytmickej automatizácii, ale uberalo sa smerom syntetického využívania prízvuku a dĺžky, čo bolo bezpochyby síce technicky ťažšie, no zároveň viedlo k rytmickej diferenciacii verša.“ (Stanislav Šmatlák, *Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*, Bratislava 1961, 83, 84.) Je prirodzené, že kvantita, zohrávajúca takú významnú úlohu vo formovaní Hviezdoslavovho sylabotónizmu, nestratila na význame ani v jeho zrelej básnickej tvorbe. Hviezdoslavovo metrum, čo ako pravidelné, je iba zložkou celkového jeho rytmu.

ry na rozdiel od obdobného Máchovho verša nevyzníeva na jednoslabičný slovný celok podložený kvantitou, lež zväčša na trojslabičný slovný celok, ktorého vedľajší prízvuk (ide o neoxytonické verše) podkladá sa zvyčajne dlhou slabikou (typu „parutí“, „zákutí“, „nebaží“, „oblaží“). Vystihnúť tieto prízvukové i kvantitatívne závery Hviezdoslavovho mužského jambu nie je v češtine už pre celkovú väčšiu frekvenciu kvantít zvlášť veľkým násilím na jazyku.

Možno sa preto pýtať, či českí prekladatelia v metre i v rytme vystihli, resp. zvýraznili veršové zvláštnosti Hviezdoslavovho originálu. Na túto otázku najpresvedčivejšie odpovie štatistická konfrontácia (na základe 100 príslušných veršov z prvého spevu *Hájkovej ženy*) medzi originálom a prekladmi, a to tak v prízvukoch, ako aj v kvantitách, keďže oba tieto jazykové momenty sú pre rytmus Hviezdoslavovho verša dôležité.

Štvorstopový jamb mužský

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
% prízvukov na nej								
u Hviezdoslava:	65	67	3	81	8	91	2	36
u Kintnerovej:	59	70	6	81	6	94	1	40
u Zvěřinu:	59	74	5	76	9	92	1	45
% kvantít na nej								
u Hviezdoslava:	18	20	26	16	24	30	16	40
u Kintnerovej:	12	16	32	22	44	26	22	36
u Zvěřinu:	14	22	42	22	28	28	30	28

Štvorstopový jamb ženský

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
% prízvukov na nej									
u Hviezdoslava:	68	68	3	82	4	82	2	68	0
u Kintnerovej:	50	68	7	79	4	86	0	78	0
u Zvěřinu:	60	68	3	78	7	89	0	84	0
% kvantít na nej									
u Hviezdoslava:	20	18	22	22	34	18	28	14	30
u Kintnerovej:	8	20	28	26	28	20	32	38	48
u Zvěřinu:	6	16	28	11	44	12	30	40	36

Pokiaľ ide o prízvukovú realizáciu Hviezdoslavovho jambického metra, badať tu rozdiel medzi ľahkými a ťažkými dobami. Ľahké doby (okrem prvej

na veršovom začiatku) sú obligátne neprízvukované, no ťažké doby nie sú už tak výrazne prízvukované. Tieto prízvukové odchýlky medzi ľahkými a ťažkými dobami nadobúdajú zdanie zásadných rozdielov medzi veršovou konštantou a tendenciou. „Veršovou konštantou je skoro úplný nedostatok medzislovných predelov pred ľahkými dobami verša, t.j. neprízvučenosť nepárnych slabík. Prízvučenosť ťažkých dôb je veľmi dôraznou tendenciou, ktorá v VI. slabike osemslabičného verša dosahuje konštantu.“⁹

Tieto zdanlivé rozpornosti sotva však treba vysvetľovať veršovou konštrukciou, stačí na to jazykový zreteľ. Neprízvučných slabík je v slovenskom jazykovom i veršovom materiáli predsa len viac ako prízvučných slabík: jedine prízvučné monosylaby nemajú neprízvučný slabičný sprievod, dvojslabičné slová sú v neprízvučnosti i prízvučnosti svojich polôh vyrovnané. Slová trojslabičné (resp. dlhšie), ktoré v Hviezdoslavovom jambe nezaujímajú, ako sme videli, okrajové postavenie, majú dvojnásobnú (resp. ešte väčšiu) prevahu neprízvučných slabík. Už z tohto jazykového dôvodu je v Hviezdoslavovom podvojnóm jambe realizovateľnosť ľahkých dôb značne väčšia ako ťažkých dôb.

Nie dosť na tom. Jednoslabičné slová, títo výrazní nositelia prízvučnosti, neviažu sa v Hviezdoslavovom verši len na iktické pozície (ťažké doby), ale vyplňajú aj ľahké doby. Názorne to vidno na štvorstopovom mužskom jambe, ktorý má jednoslabičných slov oveľa viac v začiatočnej, neiktickej pozícii, ako v záverečnej, iktickej pozícii. Prvá ľahká doba (na prvej slabike) Hviezdoslavovho mužského jambu je prízvukovo takmer dvojnásobne vyššia ako jeho posledná ťažká doba (na ôsmej slabike). Avšak ani v ženskom štvorstopovom jambe, končiacom sa neprízvučnou slabikou, nie je záverečná ťažká doba (na ôsmej slabike) prízvukovo silnejšia ako prvá ľahká doba (na prvej slabike).

Táto prvá slabika Hviezdoslavovho jambu už tým činom, že jej prízvuková hladina neprevyšuje 70 %, je výsledkom určitého tvárneho úsilia, keďže neprízvučenosť slovných i vetných začiatkov je v slovenčine pomerne zriedkavá. Ešte väčšie tvárne úsilie prejavuje sa v nasledujúcej, druhej slabike (prvej ťažkej dobe) tohto jambu, ktorá čo do prízvukovanosti vyrovná sa predchádzajúcej slabike (ľahkej dobe). V prvej stope Hviezdoslavovho jambu sú ľahká a ťažká doba prízvukovo takmer identické. Napätie medzi jazykom (so zostupným prízvukovým spádom) a jambickým metrom (so vzostupným prízvukovým spádom) dosahuje tu krajné medze a vyrovnáva sa.

Tak sa stáva, že prvá stopa Hviezdoslavovho jambu, hoci neuskutočňuje vzostupnosť, je tvárne nanajvýš exponovaná: hromadí spomedzi všetkých stôp

⁹ Mikuláš Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, III. doplnené vydanie, Bratislava 1966, 143 (podčiarkujem ja — V. K.).

najviac prízvukov. V nasledujúcich dvoch stopách Hviezdoslavovho štvorstopového jambu sú už prízvuky sústredené na párnych (iktických) slabikách. Metrický tlak nenaráža na vážnejší jazykový odpor, takže sa tu uskutočňuje takmer pravidelná stopovosť. No v záverečnej štvrtej stope sa metrický zreteľ opäť trocha oslabí a ustupuje jazykovému tlaku, ktorý je v mužskom jambe (metricky vyžadujúcim záverečný prízvučný monosylab) oveľa väčší ako v jambe ženskom.

Hviezdoslavov jamb, aspoň vo svojej štvorstopovej podobe, predstavuje akýsi kompromis medzi materiálom a konštrukciou, tlak jazyka a metra pôsobia tu takmer rovnomerne. V jeho vnútorných stopách prevažuje metrický zreteľ, kým jazykový zreteľ sa uplatňuje v hraničných stopách (začiatočnej a záverečnej). Keďže hraničná záverečná stopa, ako sme to už ukázali aj na Máchovom jambe, je pre celkový rytmický impulz verša najdôležitejšia (býva súčasťou veršovej kadencie), nepôsobí Hviezdoslavov jamb i pri všetkej svojej stopovosti dojmom metrickej meravosti, je „umelý“, no zároveň aj „prirodzený“. Charakter jazykovej „prirodzenosti“ vtlačá Hviezdoslavovmu jambickému veršu predovšetkým jeho metrická antikadenčnosť.

Česká sylabotónická veršová, najmä jambická prax však k takejto antikadenčnosti — aspoň vo svojich popredných predstaviteľoch — nedospela. Mácha, prvý a najdôležitejší reformátor novodobého českého verša, odstraňujúci meravú puchmajerovskú stopovosť, metricky uvoľnil predovšetkým prvú stopu, resp. niektorú vnútornú stopu,¹⁰ no stopu záverečnú, ako sme videli, spojením prízvuku s kvantitou rytmicky dokonca hypertrofoval. Tento Máchov tvárny výboj stal sa v českom sylabotónickom veršovaní trvalým majetkom. Neodstránili ho ani májovci, priami Máchovi dediči, ani parnasisti, resp. „realisti“, ktorých zosilnená metrizácia nenarušila toto záverečné metrické vyznenie. Ako dokázal Miroslav Červenka, metrická kadencia ako určité sylabotónické rezíduum dožíva dokonca v počiatkoch českého voľného verša.¹¹

Metrická antikadenčnosť nie je však českému veršu jazykovo o nič vzdialenejšia ako slovenskému veršu. To dokazujú českí prekladatelia Hviezdoslavovej *Hájkovej ženy*, ktorí v prízvukovej organizovanosti odlišujú sa od originálu vo všetkých veršových slabikách iba nepatrne. Možno teda Kintnerovej i Zvěřinovej preklad *Hájkovej ženy* smelo pokladať za metrickú kópiu originálu. Zvlášť nápadná je táto prekladateľská presnosť v záverečnom ikte štvorstopového mužského jambu, ktorý u nich podobne ako v Hviezdoslavov-

¹⁰ Toto metrické uvoľnenie najnápadnejšie sa prejavuje, ako v ďalšom uvidíme, v šesťstopovom jambe Máchovho *Mája*, v ktorom zo šiestich iktov sa prízvukovo silnejšie realizujú iba tri vrcholy. Bližšie o tom porov. R. Jakobson, l. c., 238; tiež V. Kochol, l. c., 209.

¹¹ Miroslav Červenka, *Český volný verš devadesátých let*, Praha 1963, 18.

vom origináli vyznieva na trojslabičné slovo, nie na slovo jednoslabičné, ako to v českom jambe bývalo zvykom od Máchových čias. Kintnerová a Zvěřina nepodľahli českým veršovým tradíciám, či už „trochejským“, romantickým, alebo „jambickým“, realistickým ani v prvej stope svojho jambu, kde všade zachovali hviezdoslavovské napätie medzi metrom a jazykom a nahromadili do oboch slabík prvej stopy takmer rovnaké (a pomerne veľké) množstvo prízvukov.

V Hviezdoslavovom sylabotónizme — ako napokon v slovenskom a českom sylabotónizme vôbec — popri prízvukoch zohráva určitú rytmickú úlohu aj kvantita. Zrejme je to v štvorstopovom mužskom jambe *Hájnikovej ženy*, kde okrem druhej stopy zvyšné tri iktické polohy verša sú popri prízvukoch podložené aj kvantitou. Sústreďenie kvantít na párných (iktických) slabikách je takto okrem jedného prípadu (štvrtej slabiky) napospol väčšie ako na predchádzajúcich nepárnych (neiktických) slabikách. Tieto rozdiely v kvantitách, ako aj celková kvantitatívna hladina, nie sú v Hviezdoslavovom verši už z jazykových dôvodov veľké. Jednako však dostačujú na to, aby podfarbovali a posilňovali prízvukové metrické vlnenie.

Toto kvantitatívne rytmické podfarbenie metra prejavuje sa najnázornejšie a zrejme aj rytmicky najúčinnnejšie v poslednej, štvrtej stope verša. Táto stopa vo svojej iktickej polohe sústreďuje najväčšie množstvo kvantít (40 %), kým v jej neiktickej polohe je kvantít spomedzi všetkých slabík najmenej (16 %). Dôležitejší ako toto množstvo kvantít je ich vzájomný pomer, ktorý v tejto stope vykazuje takmer trojnásobnú prevahu iktickej veršovej pozície voči neiktickej pozícii. Ak uvažíme, že táto stopa je prízvukovo pomerne slabo zvýraznená (štvrtý iktus zaznamenáva prinajmenej polovičnú prízvukovú výšku ktoréhokolvek z predchádzajúcich iktov), pridáme k záveru, že pomerná nadmernosť kvantít sa tu rytmicky vyvažuje pomerným nedostatkom prízvukov. Celú túto rytmickú súhrnu spôsobuje skutočnosť, že Hviezdoslavov mužský jamb vyznieva vo väčšine prípadov na trojslabičné slovo, ktorého záverečný vedľajší prízvuk býva podopretý dlhou slabikou (spomínaný už typ „parutí“, „zákutí“).

Hviezdoslavov ženský jamb, už pre svoj neiktický záver metricky pravidelnejší ako jeho mužský pendant, vykazuje naopak určitú ambivalenciu v rozložení kvantít a prízvukov. Kým prízvuky sústreďujú sa (okrem prvej stopy) v metricky výraznom množstve na párných slabikách verša, kvantity prejavujú čo aj nepatrnú tendenciu zhromažďovať sa na nepárnych slabikách.

A opäť tento rozdiel medzi párnymi a nepárnymi slabikami je najväčší v záverečnej pozícii verša (14 : 30 %). Keďže sa táto pozícia vyplňa ponajviac dvoj-

slabičnými slovnými celkami, pôjde aj tu o slová s dlhou koncovou slabikou (typu *hostí, mihá, valí, rudý, ľudí*). Hviezdoslavov verš, hoci prízvukovo (metricky) výrazne antikadenčný, vykazuje takto v kvantitách určitú rytmickú kadenciu. Koniec verša — mužského i ženského — signalizuje sa tak, čo aj nie výrazne, dlhou záverečnou slabikou. Pri celkovej syntaktickej amorfности Hviezdoslavových veršových záverov (pri existencii veršových presahov čiže enjembement) prispieva aj tento kvantitatívny rytmický moment k formovaniu verša.

Všetky tieto kvantitatívne zvláštnosti Hviezdoslavovho verša sú v češtine už preto, že disponuje väčším množstvom dlhých slabík ako slovenčina, jazykovo celkom dobre zvládnuteľné. Oba české preklady *Hájnikovej ženy* sú preto — primerane rytmickým možnostiam čestiny — kvantitatívne bohatšie: v mužskom štvorstopovom jambe má Hviezdoslav 21,2 % dlhých slabík, Kintnerová ich má 26,2 % a Zvěřina 26,7 %, v ženskom štvorstopovom jambe má Hviezdoslav 22,8 % dlhých slabík, Kintnerová 27,7 % a Zvěřina 26 %. V dôsledku týchto daností je kvantitatívna hladina českých prekladov takmer vo všetkých slabikách (okrem prvej) vyššia ako v slovenskom origináli.

Pritom všetkom nemožno povedať, žeby tu kvantita zohrávala obdobnú rytmickú úlohu ako v Hviezdoslavovom origináli. Najlepšie to vidieť na kvantitatívne najexponovanejšej štvrtej stope. Jej kvantitatívny sklad v Hviezdoslavovom mužskom jambe posilňuje metrické rozloženie prízvukov (ostatne nevýrazné) pomerom takmer jedna ku trom (16 : 40 %). U Kintnerovej sa tento nepomer takmer vyrovnáva (22 : 36 %) a u Zvěřinu dokonca prevracia (30 : 26 %). V ženskom jambe u Hviezdoslava ide o rytmický protipohyb kvantít a prízvukov, ktorý je v záverečnej pozícii najvýraznejší (14 : 30 %). Kintnerová tento pomer oslabuje (38 : 48 %) a Zvěřina opäť prevracia (40 : 36 %).

České preklady *Hájnikovej ženy* nie sú teda na rozdiel od originálu vo veršových záveroch rytmicky podložené kvantitou, zatiaľ čo ich veršové začiatky zdôrazňujú kvantitami metrický spád nepomerne väčší ako originál. Dá sa povedať, že českí prekladatelia pridávajú v kvantitatívnej inštrumentácii Hviezdoslavovho rytmu na začiatku verša to, čo mu uberajú na konci. Možno ich k tomu viedla snaha zachovať celkovú antikadenčnosť Hviezdoslavovho jambu.

Kvantita ako sekundárny rytmický faktor je v českom a slovenskom prízvukovom veršovaní najdôležitejšou mimometrickou zložkou veršového rytmu. V českých prekladoch Hviezdoslavovej *Hájnikovej ženy* kvantita napriek väčšiemu výskytu nezohrala však takú rytmickú úlohu ako v origináli. Preto verš

týchto prekladov i pri všetkej presnosti, hraničiacej až s doslovnosťou,¹² je len kópiou metra, nie však aj kópiou rytmu.

III

Ak básnický preklad nie je rytmickou kópiou originálu, je jeho rytmickou substitúciou, resp. adaptáciou. Substitúcia je v básnickom prekladateľstve nepomerne rozšírenejšia ako kópia, keďže kópia, ako sa ukázalo, neuskutočňuje sa ani pri jazykoch nanajvýš príbuzných a rytmicky dokonca totožných. Pri jazykoch rytmicky odlišných, hoci geneticky príbuzných, je rytmická kópia prakticky vylúčená, a to aj vtedy, ak sa o ňu prekladateľ vedome usiluje. Rytmická substitúcia je pravá a najvlastnejšia oblasť básnického prekladateľstva; prekladateľ tu nahrádza, „substituuje“ nielen jazykový podklad diela, ale aj jeho veršovú formu. Substitúcia otvára vlastne dvere jazykovej a tvarovej prekladateľskej tvorivosti, a to v rozpätí nanajvýš rozmanitom od presnosti takmer doslovnej až po voľnosť hraničiacu s parafrázou.

V príspevku zameranom skôr na prekladateľskú presnosť ako voľnosť a nevybočujúcom zo slovanských rámcov môže ísť iba o niektoré prípady veršovej substitúcie, podmienené viac-menej jazykovými zreteľmi.

¹² Na ilustráciu stačí uviesť niekoľko veršov zo záveru prvého spevu, ktoré azda naznačia aj rozdiel medzi otročnosťou Zvěřinova a básnickosťou Kintnerovej prekladu:

Hviezdoslav:

*Nuž možno-li sem pristúpiť?
Možno-li sem sa dostať zrade
a kút ten blaha olúpiť? —
Kde pokoj sám je zavrelý,
sám v svojej ticho sedá rade,
nič neuzavrel ku závade;
kde dvorcom čudies deväťstl,
a v krov sa netresk privesil;
kde hory svoj stín rozstrelil,
vchod húšťou svojou zapratali —
v ten svet tak utiahnutý malý
zhúb príval vrátiť — možné-li...?
— Ach, zloba dvere nájde všade!*

Kintnerová:

*Což možno dostat se i sem,
i tady najít stopu zrady,
krást blaho, jež tu domovem?
Když mír sám se sebou tu dlí,
sám se sebou se tiše radí,
o křivdu soudem nezavádí?*

Vyjdime preto z pomerne presného prekladu, ktorý sa však jednako rytmicky odchyľuje od originálu. Aby sme neodbočovali od štvorstopového jambu, ktorý sme doteraz traktovali, všimnime si preklad Janka Jesenského (upravený Zorou Jesenskou) Puškinovho *Eugena Onegina*,¹³ zloženého podobne ako Hviezdoslavova *Hájnikova žena* a väčšina *Mája* v štvorstopovom jambe s mužskou a ženskou alternáciou. Jesenského preklad i pri všetkých svojich nedostatkoch¹⁴ je nanajvýš presný, ak priam nie doslovný. Rešpektuje takmer každé slovo Puškinovho textu, ba snaží sa zachovať aj mnohé jeho rytmicky i významovo exponované miesta, ako napr. rýmy. Presvedčuje nás o tom piate strofa prvej hlavy, ktorá je takmer lexikálnou kópiou originálu:

Puškin:

*My vse učilis' ponemnogu
Čemu-nibud' i kak-nibud',
Tak vospitañjem, slava bogu,
U nas nemudreno blesnuť.
Oegin byl po mneñju mnogich
(Sudej rešitel'nyh i strogich)
Učenyj malýj, no pedant:
Imel on ščastlivyj talant*

*Když čaromocný devětsil
krov s netřeskem svým kouzlem skryl?
Když lesy stín svůj rozpředly
a vchod svým houštím zachumlaly?
Což i v tak tichý, skrovný, malý
svět příval zhouby zalét by...?
Však zloba — dvere nájde všady!*

Zvěřina:

*Nuž, možno-li sme pristoupit?
Možno-li sem se dostat zradě
a ten kout blaha oloupit?
Tam, kde se klid sám zavřel v sebe,
sám tiše ve své sedá radě
a nepřemýšlí o závadě;
kde na dvorku se devětsil,
kde hory stín svůj prostřely,
vchod houštím pěkně v úkryt vzaly —
v ten svět tak odlehlý a malý
zhouby příval vtrhnout — může-li?
Ach, zloba dvere nájde všude!*

¹³ A. S. Puškin, *Eugen Oegin*, preložil Janko Jesenský, preklad upravila Zora Jesenská, Bratislava 1953.

¹⁴ Poukazuje na ne, pravda, nie systematicky a dôsledne, A. V. Isačenko v článku *Marginálie k problému básnického prekladu. Puškinov Eugen Oegin v preklade Janka Jesenského*, *Litteraria Historica Slovaca* 1—II, Bratislava 1946—47, 148—163.

Bez prinúždenja v razgovore
 Kosnusia do vsego slegka,
 S učenym vidom znatoka
 Chrániť molčaňje v važnom spore.
 I vozbuždat ulybku dam
 Ognem neždannych epigramm.

Jesenský:

Učili sme sa všetci trochu,
 len volačo aj akosi,
 tak vychovaním, sláva bohu,
 sa kde-kto hlúpe honosí.
 Onegin podľa mienky mnohých
 (dľa sudcov odhodlaných, strohých)
 bol učeným a pedantom,
 on so šťastlivým talentom
 znal v nenútenom rozhovore
 posúdiť zľahka každú vec
 a ako vážny učenec
 mlčievať v každom vážnom spore,
 vylákať vedel úsmev dám,
 keď spustil skvelý epigram.

V štrnástich veršoch tejto strofy vyskytuje sa iba jediný prípad rýmovej nekoincidencie prekladu s originálom („vsego slegka“ — „zľahka každú vec“, a aj to je iba slovosledná presmyčka); inakšie všetky Puškinove rýmy zodpovedajú rýmom Jesenského, pričom vo väčšine z nich (celkove v deviatich) ide dokonca o zhodu nielen významovú, ale aj zvukovú, čo, pravda, nevyplýva len z jazykovej príbuznosti medzi ruštinou a slovenčinou. Táto lexikálna, ba až hlásková spútnanosť Jesenského prekladu Puškinovým originálom dostáva sa, prirodzene, aj do konfliktu s významovou interpretáciou textu.¹⁵ Tak napr. v siedmom verši citovanej piatej strofy Puškinov Onegin síce nevynikal

¹⁵ Isačenko v citovanom článku túto zvukovú sputnanosť vcelku schvaľuje, ba vidí v nej archaizujúcu tonalitu: „Prekladateľ, ktorý má úlohu preložiť ruské klasické dielo do slovenčiny, je už afinitou oboch jazykov priam *prinútený* archaizovať, takže ak chce udržať štylistickú tonalitu svojho prekladu, nezostáva mu nič iné, ako naladiť už vopred svoj štýl archaicky. Janko Jesenský to tiež, odhliadnuc od niekoľkých málo miest, urobil a tým obohatil slovenčinu o ne jeden zvrät, o ne jednu nuansu.“ (L. c., 160.) Ako vidieť, pod rúškom archaickej veleby propaguje sa tu prostý kalkizmus, príznak prekladateľského dilatizmu. Je prirodzené, že kalky, a to nielen na niekoľkých málo miestach, majú aj neblahé významové dôsledky, t. j. keď obe slová v slovenčine a v ruštine majú odlišný význam“ (l. c., 161). Isačenko na niekoľko takýchto významových nedopatrení poukázal, Jesenská ich v revízii odstránila, no Jesenského preklad ani tak neprestal byť presný so všetkými kladmi i záporami tohto zamerania.

učenosťou či vzdelanosťou, no pritom všetkom bol „pedantom“, t. j. vedel so svojimi nevelkými znalosťami v spoločnosti vynikajúco narábať. Z Jesenského lexikálne i zvukovo nesporne úzkostlivého prekladu by vyplývalo, že Onegin bol učeným pedantom či pedantným učencom, čo je v rozpore s celkovým jeho charakterom i s dejovým poslaním.

Čo ako doslovný i zvukovo príbuzný by bol Jesenského preklad, jednako v rytme, vo formovej podstate nemôže byť Puškinovmu originálu adekvátny. Rytmická nehoda medzi ruštinou a slovenčinou má objektívnu, jazykovú povahu. Fonologickou bázou ruského veršovania je dynamický prízvuk, kým v slovenčine zastáva túto podstatnú metrickú úlohu medzislovný predel. V ruštine je medzislovný predel autonómnym fonologickým prvkom a zohráva vo veršovom rytme asi takú úlohu ako kvantita v slovenčine alebo v češtine.^{15a} Nie dosť na tom: v ruštine je prízvuk nielen oveľa silnejší ako v slovenčine (je akousi kontamináciou slovenskej kvantity a prízvuku), ale aj pohyblivý, t. j. neviazaný na určitú slabiku slova. V dôsledku toho jamb (a vôbec vzostupné metrum) nedostáva sa v ruštine do konfliktu s jazykom v nijakých svojich stopových pozíciách, je to metrum nenásilné, jazyku takmer prirodzené.

Kým slovenský veršovec prekonáva pri jambe, najmä v jeho začiatkoch záveroch, značné jazykové prekážky, ruský veršovec, ak nechce upadnúť do mechanickej metrizácie, postupuje skôr opačným smerom, znižuje metrické dôrazy predovšetkým v predposlednom ikte. Slovenský jamb — mužský väčšmi ako ženský — má pomerne slabo realizované hraničné ťažké doby (začiatkové a konečné), kým vnútorné ťažké doby sú už metricky oveľa výraznejšie. Ruský jamb (puškinovský) je naopak metricky slabšie podložený vo vnútri, nie na hraniciach. Pokiaľ ide o ľahké doby (neiktické pozície), vykazuje ruský jamb väčšiu príbuznosť so slovenským jambom, pravda, okrem prvej, začiatkovej slabiky, ktorá v slovenčine v dôsledku prízvukovej zostupnosti kladie mu príliš veľké jazykové prekážky.

Konfrontácia prízvukových pomerov medzi Puškinovým originálom a Jesenského slovenským prekladom z prvých 100 veršov *Eugena Onegina* odzrkadlí tieto metrické rozdiely;

Štvorstopový jamb mužský

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
% prízvukov na nej								
u Puškina:	0	82	0	90	0	38	0	100
u Jesenského:	70	41	3	71	7	83	1	36

^{15a} Bližšie o tom porov. Roman Jakobson, *Základy českého verše*, Praha 1926, 51.

Štvorstopový jamb ženský

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
% prízvukov na nej									
u Puškina:	0	87	1	87	0	47	0	100	0
u Jesenského:	75	44	5	70	9	82	5	58	1

Jesenského jamb v preklade Puškinovho *Eugena Onegina* odlišuje sa vo väčšine iktických pozícií od originálu. Zo štyroch ťažkých dôb tohto verša realizuje Puškin, a to výrazne, tri a oslabuje iba jednu (na šiestej slabike), čo je vlastne jediným metricky disimilačným prostriedkom tohto jambu. Jesenský v dôsledku už spomínaných jazykových prekážok silnejšie realizuje iba dve ťažké doby, pričom len jediná ťažká doba sa, čo do prízvukovanosti, vyrovná originálu (presahuje 80 %). Uskutočňuje sa to na šiestej slabike, teda práve tam, kde je ťažká doba originálu najslabšia. Jesenského prízvukový vrchol zodpovedá teda Puškinovmu prízvukovému poklesu. Bod maximálnej metrizácie prekladu kryje sa s bodom demetrizácie originálu. Metrické vlnenie Puškinovmu jambu, nesené prízvukovými vrcholmi, je teda protichodné metrickému vlneniu Jesenského.

Najnápadnejšie sa tento metrický rozchod prejavuje v záverečnej, pre rytmický impulz najrozhodujúcejšej stope. Táto stopa je v Puškinovom mužskom i ženskom štvorstopovom jambe metricky realizovaná absolútne, jej ľahká doba je maximálne neprízvukovaná a jej ťažká doba maximálne prízvukovaná. Jamb Jesenského prekladu drží tu metrický krok s Puškinovým originálom iba v ľahkej dobe, kým v ťažkej dobe za ním ďaleko zaostáva: v ženskom verši takmer o polovicu (58 : 100 %) a v mužskom dokonca o dve tretiny (36 : 100 %). V dôsledku týchto prízvukových pomerov pripomína Jesenského verš viac Hviezdoslavov jamb ako jamb Puškinov, hoci tu vcelku ide o maximálne priblíženie originálu. Ak vezmeme do úvahy prízvukovo zostupné („trochejské, resp. „daktylské“) začiatky Jesenského jambu, v slovenčine ostatne nevyhnutné, t.j. pomerne vysoké prízvukovanie prvej ľahkej doby, rytmické nezhody medzi originálom a prekladom ešte vzrastú.

V dôsledku týchto skutočností, daných napospol jazykovo, nie je verš Jesenského prekladu metrickou kópiou Puškinovho originálu, ale nanajvýš jeho *substitúciou*. Metrická vyhranenosť oboch týchto jambov je príliš veľká, než aby ju mohlo prekonať prekladateľské úsilie.

IV

Rozdiel medzi slovenským a ruským veršom sa ešte viac prehĺbi, keď prihladneme na nemetrické zložky veršového rytmu. Spomedzi týchto nemetrických zložiek stačí sa obmedziť na sekundárny, resp. autonómny fonolo-

gický prvok, ktorým je v slovenskom prízvukovom veršovaní kvantita a v ruskom medzislovný predel. Keďže kvantita sa v ruštine a v ruskom verši pohlcuje prízvukom, do úvahy prichádza iba medzislovný predel, ktorý sa vyskytuje tak v slovenskom, ako aj v ruskom verši, pravda, vždy v odlišnej rytmickej platnosti. Kým medzislovný predel v slovenčine sa kryje s prízvukom a vo verši sa stáva nositeľom rytmického vlnenia, medzislovný predel v ruštine v dôsledku pohyblivosti prízvuku sa s prízvukom nekryje a rytmické vlnenie skôr diferencuje ako nesie.

Pritom všetkom sa však v prekladateľskej sylabotónickej praxi vyskytujú prípady, keď sa nerešpektujú len ruské prízvuky, ale aj medzislovné predely: metrické a konceptuálne členenie verša dostáva sa tak do konfliktu. Tento teoreticky zaujímavý prípad demonštrujeme si na Jesenského preklade Puškinovej básne *Exegi monumentum*.¹⁶ Ide o kratšiu, päťstrofovú báseň, kde prvé tri verše štvorveršia sú zložené v šesťstopovom jambe a záverečný verš každej strofy v štvorstopovom jambe.

Obmedzme sa iba na pätnásť šesťstopových jambov tejto básne, z ktorých je päť mužských. Je to zvyčajný puškinovský pravidelný jamb s úzkostlivým rešpektovaním ľahkých dôb a s náležite výraznou realizáciou ťažkých dôb. Tento šesťstopový jamb nemá však obligátny prízvukový pokles iba na predposlednom ikte (na desiatej slabike verša), ako sme to videli na štvorstopovom jambe *Eugena Onegina* (kde pokles zasiahol, prirodzene, šiestu slabiku verša), ale pomerne nízku prízvukovú hladinu zaznamenáva aj jeho druhý iktus (na štvrtej slabike), čo spôsobuje, že verš sa metricky rozpadá na dve trojstopové polovice so znateľným prízvukovým poklesom v prostredných iktoch.

Tomuto metrickému rozpolteniu zodpovedá konceptuálna, syntaktická dichotómia verša. Konceptuálne sa Puškinov šesťstopový jamb rozpadá na dve syntagmy, resp. dva syntaktické celky, čoho dôsledkom je, že medzislovná pauza spadá obligátne doprostred verša (pred siedmu slabiku). Toto lexikálne a syntaktické rozpoltenie verša nemá v dôsledku pohyblivého ruského prízvuku vplyv na metrickú pravidelnosť Puškinovho jambu.

Nie tak však v Jesenského slovenskom preklade týchto veršov. Jesenský podobne ako v Oneginovi rešpektuje aj tu takmer každé slovo originálu, zachováva jeho syntaktickú konceptuálnu skladbu a prirodzene, usiluje sa aj o zachovanie metrickej osnovy originálu. No práve tým, že rešpektuje — a ako presný prekladateľ ani nemôže nerešpektovať — konceptuálnu dichotómiu Puškinovho originálu, dostáva sa do konfliktu s jeho metrickou výstavbou. Puškin v dôsledku tejto dichotómie kladie medzislovnú a niekedy aj syntaktickú pauzu pred siedmu slabiku verša, v čom ho, prirodzene, nemôže nenasledovať jeho pozorný slovenský prekladateľ.

¹⁶ *Sobrané spisj Janka Jesenského*, 16. *Z lyriky A. S. Puškina*, Liptovský Sv. Mikuláš 1947, 158.

Kým však táto obligátna polveršová pauza nemôže u Puškina hatiť celkový jambický priebeh básne, Jesenského medzislovná pauza je viazaná na prízvuk s pomerne vysokým prízvukovaním siedmej slabiky (štvrtej ľahkej doby), najmä však neprízvukovaním bezprostredne predpauzovej, šiestej slabiky (tretej ťažkej doby) ešte väčšmi znepravidelňuje svoj jamb, aj tak už zápasíci s jazykom vo veršovom začiatku, resp. i v závere. Jesenský sa pridŕža nielen prízvukových, ale aj medzislovných pomerov Puškinovho originálu, čo sa, prirodzene, nemôže neodzrkadliť na jeho jambickom metre. Túto skutočnosť názorne demonštruje napriek malému počtu skúmaných veršov (15) tabuľka prízvukov a medzislovných predelov u Puškina a Jesenského (kde prízvuk s medzislovným predelom, prirodzene, splýva):

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI
počet prízvukov						
u Puškina:	0	13	0	6	0	13
u Jesenského:	9	11	0	15	0	1
počet medzislov. predelov						
u Puškina:	15	10	5	9	4	4

Veršová slabika:	VII	VIII	IX	X	XI	XII
počet prízvukov						
u Puškina:	0	15	0	6	0	15
u Jesenského:	7	11	2	13	2	14
počet medzislov. predelov						
u Puškina:	15	5	5	9	7	3

Skutočnosť, že Jesenského jamb metricky kríva nielen v prvej stope (kde sú na to jazykové dôvody), ale najmä v tretej a štvrtej stope (kde na to niet jazykových dôvodov), možno vysvetliť iba spomínanou konceptuálnou dichotómiou Puškinovho verša. A pritom vcelku ide o preklad nanajvýš presný, ak priam nie doslovný, ako to dosvedčuje konfrontácia dvoch prvých strof:

Puškin:

*Ja pamiatník sebe vzdvig nerukotvornýj,
K nemu ne zarastot narodnaja tropa,
Voznessia vyše on glavoju nepokornoj
Aleksandrijskogo stolpa.*

*Net, ves' ja ne umru — duša v zavetnoj lire
Moj prach pereživiot i tleňja ubežit —
I slaven budu ja, dokoľ v podlunnom mire
Živ budet choť odin piit.*

Jesenský:

*Ja pomník zdvihol som si nie rúk prácou tvrdou,
chodníkom ku nemu nerastie trávy chlpa,
on vyššie týči sa so svojou hlavou hrdou
jak Alexandrijský je stĺp.*

*Nie, celý neumriem. Tá duša neumrie mi,
čo v svoju lýru som ja vedel položiť —
a slávnym budem ja, kým na tejto tu zemi
hoc jeden básnik bude žiť.*

Na základe uvedených zistení možno povedať, že v tomto Jesenského preklade stretávame sa s paradoxom prekladateľskej presnosti. Rešpektovanie slovníka, syntaxe i významu originálu vedie tu nevdojak k narúšaniu prekladaného metra i verša. K substitúcii rytmu, k odchýlke od veršovej predlohy originálu núti prekladateľa nielen jeho vlastný jazyk, ale niekedy aj jazyk prekladaného básnika.

Pravda, nie všetky veršové odchýlky, substitúcie i skreslenia vznikajú v preklade pôsobením objektívneho jazykového, resp. textového tlaku. Mnohé, ba väčšinu z nich možno pripísať na vrub prekladateľovej ľubovôle. Túto rytmickú svojvôľu ilustruje — aby sme nevybočovali zo šeststopového jambu a neodchyľovali sa ani od doteraz traktovaných autorov — najnovšie ruský preklad Máchovho *Mája* z pera V. Lugovského a A. Golembu.¹⁷

Už z doterajších našich výkladov o ruskom a českom i slovenskom verši je zrejmé, že ruský jamb je metricky nepomerne pravidelnejší ako jamb český alebo slovenský. Jednou z hlavných čŕt tejto metrizácie je nenásilné uskutočňovanie vzostupných veršových začiatkov. Ako metricky disimilačný prvok pôsobí tu najčastejšie určité oslabenie prízvukových vrcholov na predposlednom ikte verša.

Preto keď ruskí prekladatelia spravidelňujú Máchov štvorstopový jamb — hlavný rozmer básne — na tento ruský, resp. puškinovský spôsob, postupujú jednak v metrických intenciách originálu, jednak v duchu svojho jazyka a literárnej tradície. Názorne to vyplýva z konfrontácie začiatkových veršov *Mája*:

Mácha:

*Byl pozdní večer — první máj —
Večerní máj — byl lásky čas.
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
Kde borový zaváněl háj.*

¹⁷ Antologia češskéj poezii XIX—XX vekov v trech tomách, Moskva 1959, I, 183—214

*O lásce šeptal tichý mech;
Květoucí strom lhal lásky žel,
Svou lásku slavík růži pěl,
Růžinu jevil vonný vzdech.*

Ruskí prekladatelia: *Byl rannij maj — gustela mгла,
Dyšali laskoj večera,
Iz-pod smolistogo šatra,
Vorkuja, gorlica zvala;
Zvenel nad rozoj solovej
Samozabvenno i svetlo,
I derevo v cvetu klalo
Lubov' i boľ toski svojej.*

Horšie však je, ak sa metrizácia verša uskutočňuje na úkor nemetrických zložiek veršového rytmu. Z diferencovanej rytmickej škály originálu preklad vypichuje a hypertrofuje iba jej metrický, napokon ani nie zvlášť výrazný základ. Tohto skreslenia rytmu dopúšťajú sa ruskí prekladatelia pri šesťstopovom jambe *Mája*. Naznačuje to už konfrontácia prízvukových pomerov v origináli a v ruskom preklade:

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI
% prízvukov						
u Máchu:	90	35	20	91	2	55
u rus. prekladat.:	2	88	4	64	0	78

Veršová slabika:	VII	VIII	IX	X	XI	XII
% prízvukov						
u Máchu:	97	22	9	91	1	93 ¹⁸
u rus. prekladat.:	0	90	0	62	0	100 ¹⁹

Charakteristickým príznakom tohto Máchovho jambu je nedodržiavanie viacerých metricky dôrazných, iktických polôh. Spomedzi šiestich iktov tohto verša sa u Máchu silnejšie realizujú iba tri prízvukové vrcholy (na štvrtej, desiatej a dvanástej slabike), pričom vo dvoch prípadoch (na prvej a siedmej slabike) prízvukové dôrazy, a pomerne silné, postihujú neiktické polohy verša. Verš sa takto už svojou metrickou stavbou rozpadá na dve polovice, z ktorých

¹⁸ Podľa Jakobsonovho zistenia (*Torso a tajemství...*, 238).

¹⁹ Preberám tu a ďalej rozvážam zistenia svojej uvedenej štúdie o preklade Máchovho *Mája* (l. c., 209).

iba druhá, a to v dôsledku výraznej metrickej kadencie na poslednej stope, má nesporný jambický impulz. Vcelku však jambickosť tohto verša udržiava sa minimom metrických prvkov.

Pritom všetkom je to verš rytmicky, i keď nie metricky pravidelný. Rytmickejšiu pravidelnosť vtláčajú tomuto veršu nemetrické (mimoprízvukové) zložky veršového rytmu, predovšetkým syntax, členiaca ho takmer záväzne na dve symetrické polovice, dosť zreteľný iktový paralelizmus, prejavujúci sa v tom, že obe jeho polveršia vyplňajú sa s obľubou vždy troma slovnými celkami, a v neposlednej miere aj eufonickým členením, ktoré v *Máji*, ako sme už spomenuli, zohráva významnú rytmotvornú úlohu.

Ako z uvedenej konfrontácie prízvukových pomerov vyplýva, ruskí prekladatelia Máchov jamb iba metricky spravidelnili, najdôslednejšie v tom, že všetky jeho ľahké doby zvýraznili (štyri posledné ľahké doby nie sú vôbec podložené prízvukmi). Na rozdiel od Máchu, ktorý v dvoch prípadoch (na prvej a siemej slabike) prízvukuje neiktické polohy (ľahké doby) svojho jambu, realizujú ruskí prekladatelia, ostatne primerane ruským veršovým tradíciám, aj všetky ťažké doby verša, a to v štyroch prípadoch prízvukovo silnejšie a iba v dvoch prípadoch (na štvrtej a desiatej slabike) slabšie ako Mácha. V dôsledku tejto iktovej organizácie rozpadá sa ich jamb na dve metricky vyvážené trojiktové polovice s určitým prízvukovým poklesom na prostrednom ikte.

I keď táto metrická organizácia šesťstopového jambu pripomína viac Puškina ako Máchu, nemusí byť sama osebe v rozpore s celkovou Máchovou polveršovou dichotómiou. Táto rytmická dvojdielnosť verša uskutočňuje sa v Máchovom origináli nemetrickými (neprízvukovými) rytmickými prvkami. Keby ruskí prekladatelia *Mája* zladili tieto mimometrické prvky s prvkami metrickými, čiže keby vyrovnali rytmus s metrom — čo napokon je v jazykových a veršových možnostiach ruštiny, jazyka veršovo nanajvýš tvárneho — mohli i pri zvýraznení metra náležite reprodukovat rytmickú bohatosť Máchovho verša.

Žiaľ, s takouto rytmickou inštrumentáciou Máchovho metra sa v našom ruskom preklade nestretávame. Ide tu viac-menej o prostú metrizáciu veršovej predlohy, ktorej padajú za obeť nemetrické zložky Máchovho rytmu. Toto ochudobnenie rytmu i pri celkovom obohatení metra názorne demonštruje čarovná evokácia strateného detstva na konci tretieho spevu *Mája*:

Mácha: *Daleko zanesl věk onen časů vztek,
Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín,
Obraz co bílých měst u vody stopen klín,
Takt jako zemřelých myšlenka poslední,
Tak jako jméno jich, pradávnych bojů hluk,*

*Dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní,
Zbortěné harfy tón, strhané struny zvuk,
Zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
Zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit,
Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,
Vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas,
To ještě zemřelých krásný dětský čas.*

Ruský preklad: *V kraj milych detskich let — o, gde oni teper',
Ich pogrebli vo mgle dni bedstvij i poter',
Ušla jeho mečta, kak legkoj teni vzlet,
Kak obraz gorodov, pogibšich v lone vod,
Kak mysl' umeršego, kak mertvyh imena,
Kak sploch severa, mečej bulatnyh stuk,
Kak arfa smolkšaja, utichšaja struna
Kak daľnej muzyky nepovtorimyj zvuk,
Kak puť bylyh komet, bylyh vekov dela,
Kak strast' vozľublennoj, čto ticho umerla.
Kak zvon kolokolov, rasplavlennych davno,
Kak detstvo tech, komu ujti navek dano.*

Nemožno povedať, že by to bol voľný preklad. Rešpektuje sa v ňom syntaktický paralelizmus originálu, a to tak v syntaktickom ohraničení veršov, ako aj polveršov (oproti ôsmim syntaktickým pauzám originálu citovaného úseku je ich v preklade dokonca deväť). Vystihuje sa, aspoň náznakovo, aj určitá eufonická organizovanosť veršov, daná okrem iného tým, že väčšina záverečných prízvukových slabík opakuje aspoň jeden z predchádzajúcich prízvukov verša. Syntakticky i zvukovo nevzdialil sa teda preklad príliš od originálu, čo prirodzene, nemožno redukovať iba na jazykovú príbuznosť ruštiny a češtiny.

A jednako nie je to rytmický ekvivalent Máchových veršov. Máchov rytmický paralelizmus nevyčerpáva sa totiž iba v syntaktickej dichotómii, ale spočíva predovšetkým v paralelnom rozložení slovných celkov, vo zvláštnom, monotónnom rytmickom frázovaní. Tak z dvanástich citovaných veršov je desať veršov utvorených kombináciou 3 + 3 slovné celky. Nie dosť na tom: z dvadsiatichštyroch polverší tohto úseku je viac ako polovica (14 polverší) utvorená kombináciou 3 + 2 + 1-slabičný slovný celok (typu „Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín“).²⁰ Možno očakávať, že medzislovné pomery ruského pre-

²⁰ Podľa podrobného Jakobsonovho opisu Máchovho verša druhej polovice mužského šesťstopového jambu sú v *Máji* z dvoch tretín vyplnené 3+2+1-slabičnou kombináciou slovných celkov, kým prvé polovice tohto verša sú touto slovnou náplňou charakterizované vo výške jednej tretiny. (*Torso a tajemství...*, 239, 240.)

kladu i pri celkovom prízvukovom zvýraznení jambického metra, ba azda aj kvôli nemu, budú odlišné ako medzislovné pomery Máchovho originálu. A skutočne: 3 + 3 slovné celky vyskytujú sa tu v menšej polovici veršov (4 : 10) a slabičný sklad slovných celkov 3 + 2 + 1, charakterizujúci väčšinu citovaných Máchových polverší, vyskytuje sa tu iba raz („pogibšich v lone vod“).

Pravidelný rozvrh slovných celkov je takto nielen podkladom Máchovho jambického metra (ostatne nie dosť výrazného), ale zohráva ešte väčšiu úlohu v celkovom básnikovom rytme. Medzislovné pomery sú späté s metrom i s rytmom Máchovho verša. Ak sa tieto pre metrum i rytmus verša nanajvýš príznačné medzislovné pomery v preklade nerešpektujú — čo sa stalo v danom ruskom prípade — dospieva sa najviac iba k substitúcii metra (od kópie sa tu v dôsledku jeho metrizácie upustilo), nie však aj k substitúcii rytmu. Metrická osnova tohto prekladu je natoľko zdôraznená, že pri všetkej celkovej presnosti pohltila určité, pre rytmus rozhodujúce mimometrické zložky veršového rytmu. Stručne povedané: metrum sa tu substituuje a rytmus skresluje.

V

Určité zoskupenie slovných celkov, čiže frázovanie väčšmi ako v stopovom verši (organizujúcom nie slová, ale prízvuky) uplatňuje sa vo verši sylabickom. Sylabický verš pri neexistencii metrickej stopovosti člení sa, a to už z dôvodov jazykových a konceptuálnych, na určité syntaktické a slovné celky. Veršovosť, i sylabická, vyžaduje, aby tieto celky utvárali aj akési rytmické segmenty, „mimostopové“ rytmické jednotky. Sylabický verš býva preto ohraničovaný spravidla aj syntakticky. Syntaktické členenie postihuje okrem hraníc aj vnútro sylabického verša.²¹

Častejšia a rytmicky účinnejšia ako vnútroveršová syntaktická členitosť býva tu členitosť slovná, iktová: verš vyznačuje nielen určitý počet slabík, ale aj určitý počet slovných, resp. prízvukových celkov. Iktovosť ako prízvukový moment jazykového a veršového rytmu je síce protikladná slabičnosti,²² no-

²¹ Ako vnútroveršové syntaktické členenie privádza sylabický verš na prah sylabotónizmu, ako syntax posilňuje metrum, podrobnejšie rozvádzam v štúdiu *Metrum a syntax* Slovenská literatúra XIII, 1966, 567—580.

²² Prízvuknú (iktovú) a slabičnú rytmickú protikladnosť na česko-anglickom prekladovom materiáli inštruktívne rozvádza Jiří Levý, *Izochronie taktů a izosylabizmus jako činitele básnického rytmu*, Slovo a Slovesnost XXIII, 1962, 1—8, 83—94. Obdobný rytmický problém na česko-ruskom a slovensko-ruskom prekladovom materiáli rozvádzam v článku *Sylabizmus a tónizmus*. Príspevok k ruským tonizovaným prekladovým substitúciám českého sylabotónického a slovenského sylabického verša, *Slavica Slovaca* I, 1966, 154—164.

ako moment slovnej vymedzenosti je so slabičnosťou celkom dobre zlučiteľná.²³ Aj ten najslabičnejší verš skladá sa totiž zo slov, nie z čírych slabík; a slová majú nielen slabičnú, ale aj prízvukovú vymedzenosť. Kombinácia slabičnosti a iktovosti (prízvučnosti) nastáva vtedy, keď verš určitej slabičnej rozlohy vyplňa sa určitým počtom slovných (a nevyhnutne aj prízvukových) celkov.

Iktovosť tohto druhu badať aj v sylabicky takom exponovanom verši, ako je slovenský folklórny verš. Najčastejší slovenský veršový folklórny rozmer je jedenástslabičný a dvanástslabičný, dávajúci už svojou rozlohou náležitý priestor pre iktové i syntaktické členenie, no z iktovosti sa nevymyká ani kratší, osemslabičný a desaťslabičný verš. Na ilustráciu stačí odcitovať dve štvorveršia z piesní *Zmok a Okolo mlyna*, ktoré uvádzajú Kollárove *Spievanky*.²⁴

*V daždi, v pľuši na ulici
kura piští, kura kričí,
uslonenuo v blate stálo,
krk a nohy dlhé malo.*

*Mlynárov Janko v posteli leží,
jeho kamenček naprázdno beží.
Kameň hrkľuje, pytel pytluje,
mlynárov Janko dievča miluje.*

Prvé citované štvorveršie sa skladá z osemslabičných, napospol syntakticky ohraničených veršov. Slabičnosť a syntax nie je tu však výlučným rytmickým príznakom. Pristupuje k nim aj iktovosť: prvý a tretí verš sa skladá z troch slovných celkov, druhý a štvrtý verš zas zo štyroch slovných celkov, takže sa

²³ Zlučiteľnosť iktovosti so slabičnosťou pertraktovala sa v podstate vo výše trojročnej polemike o Erbenov verš medzi J. Levým a K. Horálkom, v ktorej sa napísali tieto príspevky: Jiří Levý, *Verš české lidové poezie a jejích ohlasů*, Slavia 31, 1962, 242–256; *Ještě jednou k verši české lidové poezie a jejích ohlasů*, Česká literatura 13, 1965, 434–440; *Ještě k verši Erbenovy Kytice*, Slovo a slovesnost XXVII, 1966, 49–53. — Karel Horálek, *Slabičný verš v slovanské lidové poezii*, Slavia 32, 1963, 54–69; *Verš Erbenovy Kytice*, Slovo a slovesnost XXV, 1964, 95–101; *Verš české folklorizující poezie*, Naše řeč 48, 1965, 291–302; *Doslov k odpovědi Levého*, Slovo a slovesnost XXVII, 1966, 53–56.

V závere polemiky, v ktorej vlastne išlo iba o rozdiel medzi princípom a jeho konkrétnou realizáciou, vyložili sa stanoviská. Levému „šlo o to — a jen o to — v souvislosti s řešením otázky, jaký je poměr důležitosti tónického a sylabického principu v některých evropských verzifikacích, určit dominantu české lidové a ohlasové poezie“ (Slovo a slovesnost 1966, 51). Horálkovi „princip tónickosti verše... je slučitelný nejen se sylabizmem, ale za určitých podmínek i se sylabotónizmem, může být prostě jeho obměnou. Vyhovují-li v sylabotónickém verši odchylky principu tónickému, nastává možnost dvojí interpretace“ (ibidem, 55).

²⁴ Ján Kollár, *Národné spievanky I*, Bratislava 1953, 46, 623.

tu uskutočňuje striedanie trojiktovej a štvoriktovej veršovej náplne. Druhé citované štvorveršie, ktoré sa skladá z desaťslabičných veršov, má dôslednú štvoriktovú náplň, každý jeho verš utvárajú štyri slovné celky. Hoci sú to slová výlučne trojslabičné a dvojslabičné, rozložené okrem toho do päťslabičných polveršových segmentov, neuskutočňuje sa tu pravidelná stopovosť, pretože v každom z uvedených veršov je iné slabičné poradie slovných celkov: 3 + 2, 3 + 2/2 + 3,3 + 2/2 + 3,2 + 3/3 + 2,2 + 3.

Najznámejším slovanským slabičným veršom s náležitým rytmickým uplatnením iktového zreteľa je *desaterac*, verš srbských ľudových junáckych spevov. Srbské junácke piesne boli pre svoje mimoriadne estetické kvality, ktorým ťažko nájsť obdobu u iných národov, častým predmetom umeleckého prekladania do slovanských i neslovanských jazykov, takže poskytujú vďačný materiál pre rozmanité veršové substitúcie.

Keď sa tu v ďalšom obmedzíme iba na tri prekladové formy srbského *desaterca*, na preklad ruský, český a slovenský, nevyčerpáme tým síce všetky a azda aj najzaujímavejšie jeho substitučné podoby, no pokročíme v našej hlavnej otázke, v osvetľovaní veršového rytmu a metra, čo nebude zaujímavé len v prekladovom posune, ale aj v samom prekladanom origináli.

Junácky *desaterac* v srbochorvátskom origináli je totiž verš rytmicky nanajvyšš diferencovaný. Popri záväznej desaťslabičnej rozlohe vyznačuje sa rovnako záväznou polveršovou pauzou po štvrtej slabike, rozčleňujúcou verš na dve sylabicky asymetrické 4 + 6-slabičné polovice. Konštantná medzislovná a neraz aj syntaktická pauza spadá teda pred piatu slabiku *desaterca*. V dôsledku tejto polveršovej i veršovej vymedzenosti sú predpauzové slabiky (štvrtá a desiatá) záväzne neprízvukované. Tieto tri konštanty (desaťslabičnosť, 4 + 6-slabičná polveršová segmentácia, neprízvukovanosť štvrtej a desiatej slabiky) však nevyčerpávajú veršový rytmus *desaterca*. Pristupujú k nim ešte dve tendencie: 1. sústreďovanie prízvukov na nepárnych slabikách verša a s tým spojené neprízvukovanie párných slabík verša (uskutočňované až na 75 %) a 2. úsilie vyplňať prvé, štvorslabičné polveršie jedným slovným celkom a druhé, šesťslabičné polveršie dvoma slovnými celkami²⁵ (schematický iktový model *desaterca* je teda 1 + 2 slovné celky). Prvá tendencia, prejavujúca sa v trochejskosti, má metrický charakter, resp. stopový, druhá tendencia je rytmicko-iktová. Obe tieto tendencie, metrická a rytmická, sa vyvažujú.

Keby totiž *desaterac* ovládlo trochejské metrum, nevyhnutne by to viedlo k premene jeho trojiktovej (1 + 2 slovnej) skladby na skladbu päťiktovú, resp. štvoriktovú, prípadne i k narušeniu jeho 4 + 6-slabičnej polveršovej segmentácie, pretože v srbochorváčtine, najmä vo viacslabičných slovách, nie je prí-

²⁵ Bližšie o tom porov. K. Taranovski, l. c., 15–16.

zvuk viazaný na medzislovný predel (na prvú slabiku slova). Dôsledne troj (1 + 2)-iktový zreteľ by jednak hatil jeho trochejskosť (v prvom polverší by sa uskutočnila iba jedna vyložene trochejská stopa, kým druhé polveršie by tendovalo skôr k daktylskosti ako k trochejskosti), jednak — a to je dôležitejšie — operoval by v prvom štvorverší iba so štvorslabičnými slovnými (resp. prízvukovými) celkami, kým pre druhé, šesťslabичné štvorveršie by sa vyhradzovali najviac dvojslabičné až štvorslabičné slovné celky a jednoslabičné slová, ktorých v srbochorvátčine bude sotva menej než v iných slovanských jazykoch, by boli tak odsúdené iba do neprízvučných enklitických a proklitických pozícií.

Pritom všetkom troj (1 + 2)-iktový zreteľ uplatňuje sa však v desaterci, najmä na stavebne exponovaných miestach, dosť zreteľne. Tak v desiatich záverečných veršoch jednej z najstarších a najhrdinskejších junáckych básní *Zidanje Skadra* (Budovanie Skadra):

<i>I tako je u grad urgadiše,</i>	1 + 2
<i>pa donose čedo u koljevci</i>	1 + 2
<i>te ga doji za nečelju dana;</i>	1 + 2
<i>po nečelji izgubila glasa,</i>	1 + 2
<i>al čezetu onče ide rana-</i>	1 + 2
<i>dojiše ga za godinu dana.</i>	1 + 2
<i>Kako tade, tako i ostade,</i>	
<i>da i danas onče ide rana:</i>	
<i>zarađ čuda i zarađ dijeka,</i>	
<i>koja žena ne ima mlijeka.²⁶</i>	1 + 2

je sedem veršov s troj (1 + 2)-iktovou organizáciou slovných, resp. prízvukových celkov.

Konfrontujeme si tieto srbské verše s ich ruským prekladom P. Erastova, s českým prekladom Františka Halasa a so slovenským prekladom Ivana Minárika (všade ide o novšie preklady) a sledujeme iktové pomery v týchto prekladových transpozíciách:

Erastov:	<i>Tak jejo/zamurovali v stenu.</i>	
	<i>Vot kormit/prinosiat k nej rebionka,</i>	
	<i>Kormit čado pervuju nedelu,</i>	
	<i>Na vtoruju poteriala golos,</i>	1 + 2
	<i>No rebenka molokom i dalje</i>	1 + 2
	<i>Celyj god/ kormila i — vskormila!</i>	

²⁶ Bojislav Dzurić, *Antologija narodnih junačkih pesama*, Beograd 1954, 35.

Čto slučilos — ne peremenilos:
Kameň točit moloko donyne,
Radi čuda točit ponemnogu
Bezmoločnym materiam v podmogu.²⁷ 1 + 2

Halas:

Nato do zdi hradu zazdili ji.
Donášeli dítě na kolébce, 1 + 2
kojila je ještě týden celý
a po týdnu stichla matka zcela.
Pro dětátko ale prsy měly
dosti mléka rok vám ještě celý.
Co se stalo, dále se však dalo,
podnes se tam z prsů mlíčko bělí,
div ten trvá, trvá pramen bílý,
pro maminky, mléka nemají-li.²⁸ 1 + 2

Minárik:

Tak ju v múry hradné zamúrali,
prinášali dietatko v belčove, 1 + 2
dojčila ho ešte celý týždeň,
po týždni však už sa neozvala. 1 + 2
Ale dieťa ďalej mlieko malo,
celý rok ho prsia pridávali.
Ako bolo, tak i teraz jesto,
každá žena vraj tam dobre dojčí:
ktorá v prsiach svojich nemá mlieka,
tam akoby zázračný liek našla.²⁹

Každý z týchto prekladov značne znižuje troj (1+2)-iktovú stavbu originálu: iba dva verše v každom preklade sú dôsledne trojiktové (oproti siedmim veršom originálu), čo naznačuje, že v nich možno očakávať aj odlišné medzislovné pomery. Platí to najmä o ruskom preklade, ktorý v troch veršoch (prvom, druhom a šiestom) desaťveršového úseku porušuje polveršovú segmentáciu originálu a miesto 4 + 6-slabičného veršového členenia zavádza členenie 3 + 7-slabičné. Tým zasahuje do samej rytmickej podstaty desaterca, keďže narúša jeho polveršovú konštantu.

Desaťveršový úsek, prirodzene, nepostačuje na dokázanie rytmicky takého dôležitého veršového posunu. Preto si všimnime medzislovné pomery v celej tejto básni, a to tak v srbskom originali, ako aj v ruskom, českom a slovenskom

²⁷ *Jugoslavskije narodnyje pesni*, Moskva 1956, 20—21.

²⁸ *Zpěvy hrdinství a lásky*. Výbor výpravných básní jižních Slovanů, Praha 1954, 19.

²⁹ *Královič Marko a orol*. Srbské junácke spevy, Bratislava 1958, 29.

preklade. V češtine a slovenčine sa rozmiestenie slovných celkov kryje s rozmiestním prízvukov (prízvuk je tu viazaný na prvú slabiku slova). V srbochorvátčine rozmiestenie slovných, resp. prízvukových celkov sa iba nepodstatne odlišuje od rozmiestenia prízvukov (prízvuky sa tu zväčša, no nie obligátne viažu na prvú slabiku slova). V ruštine sa medzislovné pomery v dôsledku pohyblivosti prízvuku rozchádzajú s prízvukovými vrcholmi, rytmičné frázovanie sa nezhoduje s metrickým členením. Tabuľka medzislovných predelov vyzerá takto;

Veršová slabika:	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
% medzislov. pred.									
v srb. origináli:	36	50	0	98	22	37	32	44	0
v ruskom preklade:	57	31	34	67	24	25	57	33	0
v českom preklade:	19	50	13	98	10	65	15	52	0
v slov. preklade:	11	55	7	97	7	59	24	43	0

Ako z polveršovej 4 + 6-slabičnej segmentácie srbského desaterca vyplýva, najväčšie, takmer absolútne množstvo medzislovných predelov je sústredené pred prvou a piatou slabikou. Avšak aj ostatné nepárne slabiky srbského desaterca sú v rozložení medzislovných predelov vyššie ako nasledujúce párne slabiky. Zvlášť markantne sa tento rozdiel prejavuje medzi tretou a štvrtou, deviatou a desiatou slabikou, prirodzene, tiež medzi prvou a druhou, piatou a šiestou slabikou. V srbskom desaterci uskutočňuje sa teda dôsledná, i keď nie vždy aj výrazná tendencia k trochejskému frázovaniu. (Trochejskosť desaterca by sa ešte posilnila, keby sme popri medzislovných predeloch prihliadli aj na prízvukové pomery, od čoho pre komplikovanosť srbochorvátskeho prízvuku kvôli prehľadnosti upustíme, pretože trochejskosť by tu aj tak neprekročila rámec tendencie.)

Toto trochejské frázovanie srbského originálu český a slovenský preklad nielen dodržiava, ale zvýrazňovaním ťažkých a ľahkých dôb aj posilňuje, takže sa tu uskutočňuje takmer pravidelný päťstopový trochej. Trochejská organizácia českého a slovenského prekladu desaterca, prirodzene, nekoliduje s jeho 4 + 6-slabičnou polveršovou segmentáciou, keďže tak táto segmentácia, ako aj trochejská stopovosť vyžaduje cezúru pred piatou veršovou slabikou. Spomedzi medzislovných (a súčasne aj prízvukových) vrcholov českého a slovenského prekladu desaterca vysoko vynikajú vrcholy na prvej a piatej slabike čo značí, že polveršové členenie je tu — podobne ako v srbskom origináli — v súlade s trochejským stopovým členením (pričom stopovosť tu i tam nedosahuje úroveň konstanty, lež iba tendencie).

Rytmičné frázovanie, rozloženie slovných celkov v ruskom preklade je však celkom odlišné ako v origináli alebo v českom a slovenskom preklade. Nielen-

že to nie je trochejské frázovanie (čo by v ruštine ostatne mohlo byť v rozpore s trochejskou rytmičnou tendenciou originálu), ale rozchádza sa s originálom aj v jeho rytmičky podstatnej, konštantnej vlastnosti, v 4 + 6-slabičnej polveršovej segmentácii. Kým srbský originál (rovnako ako jeho český a slovenský preklad) sústredoval pred piatu slabiku verša takmer absolútne maximum medzislovných pauz, ruský preklad zachováva tento polveršový rez iba vo dvoch tretinách prípadov, pričom značne (vo výške jednej tretiny prípadov) narúša aj druhú konstantu desaterca kladením medzislovných hraníc pred štvrtú, v origináli konštantne nepauzovú slabiku. Tým ruský preklad, pokiaľ ide iba o medzislovné pomery, narúša rytmus srbského originálu tak v jeho konštantách, ako aj v tendenciách.

Pritom všetkom nejde tu o zásadné skreslenie rytmickej predlohy originálu, ale iba o jej metrické (stopové) spravidlenie. Ruský preklad básne o budovaní Skadra, ako to dokazujú jeho prízvukové pomery, uskutočňuje — na rozdiel od originálu i českého a slovenského prekladu — najmä dôsledným neprízvukovaním ľahkých dôb pravidelný päťstopový trochej. To vyplynie z rozloženia jeho prízvukov:

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
% prízvukov na nej:	46	0	98	0	90	0	35	0	100	0

Stopová pravidelnosť tohto trocheja je nesporná; realizuje ju predovšetkým absolútna neprízvukovanosť všetkých ľahkých dôb (párnych slabík) verša. Spomedzi piatich ťažkých dôb sa tu absolútne realizujú tri vrcholy a iba dva vrcholy (na prvej a siedmej slabike) sú prízvukované slabšie, čo je zrejme úkazom rytmickej diferenciácie (metrickej dezautomatizácie) verša.

Ako však už z ruských jambických zvyklostí vieme, v ruskom sylabotónizme sa zvyčajne slabšie prízvukuje predposledný iktus. Ak pokladáme aj tieto dva slabšie prízvukované vrcholy (na prvej a siedmej slabike) za veršové a polveršové predhraničné signály, potom prichodí vidieť v celom verši určitú dvojdielnosť, vymedzenú štvrtou a desiatou slabikou. Keďže štvrtá a desiatá slabika je polveršovou hranicou srbského junáckeho desaterca (rozpadajúceho sa na 4 + 6-slabičné segmenty), nemôžeme v tejto ruskej veršovej dichotómii nevidieť obdobu polveršovej segmentácie srbského originálu. V srbskom origináli (ako aj v českom a slovenskom preklade) uskutočňujú túto polveršovú segmentáciu desaterca nemetrické prostriedky rytmu (sylabickosť, iktovosť), kým v ruskej stopovej substitúcii desaterca sa veršová dvojdielnosť realizuje prostriedkami veršového metra, organizáciou prízvukov. Ruský preklad nielenže povyšuje trochejskú tendenciu originálu na konštantu, ale aj jednotlivé rytmičné prvky originálu transponuje v metrické prízvuky.

Možno očakávať, že za obeť ruskej prekladovej metrizácii desaterca padne aj jeho iktová skladba, pričom slabšia stopovosť českého a slovenského pre-

kladu by túto iktovosť v podstate zachovala. Na túto otázku opäť najlepšie odpovie štatistický prehľad rozloženia iktových celkov v jednotlivých (4 + + 6-slabičných) polveršiach desaterca. Keďže medzislovné predely v ruskej sylabotónickej substitúcii srbského desaterca spadajú, ako sme už videli, len asi z dvoch tretín pred piatu slabiku, pričom v jednej tretine spadajú dokonca pred štvrtú slabiku, konštantná 4 + 6-slabičná segmentácia originálu mení sa tu na tendenciu. Bez ohľadu na polohu polveršovej pauzy realizuje sa však v ruskom preklade už z konceptuálnych dôvodov, nehovoriac o vyššie spomenutej dichotómii, určitá dvojdielnosť verša. Polveršová alternácia iktov v básni *Zidanje Skadra* v origináli i v prekladoch vyzerá percentuálne takto:

<i>Iktový model polverši</i>	<i>Srb. orig.</i>	<i>Ruský prekl.</i>	<i>Český prekl.</i>	<i>Slov. prekl.</i>
1 + 2 slovné celky;	37	27	31	33
		(z toho 10 s odchyl. polverš. segmentáciou)		
1 + 3 slovné celky;	13	7	15	12
2 + 2 slovné celky;	32	55	32	42
2 + 3 slovné celky;	16	5	18	13
3 + 2 slovné celky;	—	6	3	—
3 + 3 slovné celky;	—	—	1	—

Ako z tabuľky vyplýva, prevažná, asi dvojtretinová väčšina veršov desaterca, a to tak v srbskom origináli, ako aj v našich troch prekladoch, má buď asymetrickú troj (1 + 2)-iktovú, resp. slovnú skladbu, buď symetrickú štvor (2 + 2)-iktovú skladbu. Pokiaľ však ide o rozdiel medzi veršami trojiktovými a štvoriktovými, vyčleňuje sa ruský preklad — podobne, ako to bolo s medzislovnými pomermi — z celkového rytmického zamerania srbského originálu i českého a slovenského prekladu: štvoriktová symetria tu prevažuje nad trojiktovou asymetriou.

Štvoriktový veršový model už tým činom, že narába s väčším počtom slovných celkov (a teda aj prízvukových vrcholov), je pre päťstopové trochejské metrum ruského prekladu metriky vcelku prijateľnejší ako trojiktový model srbského originálu.

Štvoriktovosť desaterca, ktorá je v srbskom origináli, ako sme videli, iba o niečo nižšia ako trojiktovosť, vysvetľuje sa nielen zreteľmi jazykovo-metrickými, ale aj hudobno-taktovými. Hudobné traktovanie desaterca oprávňuje skutočnosť, že srbský junácky spev vo svojej pôvodnej podobe žil v ústach pospolitého ľudu ako hudobný prejav, sprevádzaný strunovým nástrojom, guslami.

Spomedzi viacerých hudobno-rytmických interpretácií desaterca pozornosť

zasluhuje stanovisko N. Kravcova,³⁰ ktorý spája hudobný zreteľ so zreteľom jazykovým. Východiskom Kravcovovej teórie je štvortaktový hudobný model desaterca: jej výsledkom je izochronické vyrovňovanie jazykovo heterosylabických segmentov, spočívajúce v tom, že prvý, štvorslabičný segment desaterca rovná sa čo do dĺžky tónu druhému, šesťslabičnému segmentu. V oboch segmentoch zachováva sa ten istý štvordobý takt; štvorosminovému taktu prvého štvorveršia zodpovedá štvorosminový takt druhého štvorveršia, pričom prvé dve osminy druhého taktu (na začiatku druhého polveršia) rozkladajú sa na štyri šestnástiny. Táto teória rešpektuje slabičnosť desaterca (desať hudobných tónov zodpovedá tu desiatim slabikám jeho jazykového znenia), zachováva jeho polveršovú dvojdielnosť (dva štvordobé takty), pričom slabičnú (jazykovú) heterogénnosť jednotlivých jeho segmentov (4 + 6-slabičných) vyrovnáva hudobno-taktovým izochronizmom; prvý polverš je tónovo spomalený, druhý zas tónovo zrýchlený.

Hoci je to dômyselná teória, sotva ju možno pokladať za rytmicky univerzálnu,³¹ pretože nevychádza zo základu jazykového rytmu, z prízvuku. Kravcov sa však jednako prízvukom, čo aj okľukou, dotýka, keď konštatuje, že „v obrovskom množstve prípadov na konci verša stojí dvojslabičné slovo a pred ním štvorslabičné... a na začiatku verša dvojslabičné slovo, pričom všetky slová v týchto pozíciách majú prvé slabiky dlhé a často prízvukové“.³² Rozmiestnenie prízvukov a súčasne aj medzislovných predelov by teda pripadalo na prvú, piatu a deviatu slabiku desaterca, čo postačí na realizovanie trochejského metra i trochejského frázovania. Aby táto trochejskosť bola úplná, treba ešte doplniť jeho druhú stopu a druhý iktus (na tretej slabike). Po dvojslabičnom slovnom veršovom začiatku nemožno túto medzeru vyplniť ináč ako dvojslabičným slovom, takže celý verš by vyplňali štyri slovné celky s týmto slabičným skladom; 2 + 2/4 + 2.

Takýto štvoriktový symetrický veršový model s výrazným trochejským metrom je však — ako sme doteraz pozorovali — oveľa príznačnejší pre ruskú metriku prekladovú substitúciu desaterca, ako pre rytmickú formu jeho srbského originálu. To napokon dokazuje aj sama Kravcovova prekladateľská prax, ktorá je oveľa bližšia ruským trochejským zvyklostiam, ako rytmickým pomermi srbského originálu. Potvrdí nám to konfrontácia dvoch

³⁰ N. Kravcov, *Serpskije junackije pesni* v knihe *Serpskij epos*, Moskva-Leningrad 1933, 7—204.

³¹ „To je najcharakteristickejšia rytmická schéma. Pri tejto melódii prvé štyri slabiky sú časovo rovné šiestim nasledujúcim a celá veršová veta je štvortaktová — čo je taktiež charakteristické aj pre srbskú ľudovú hudbu vôbec. Táto schéma vysvetľuje všetky veršové zvláštnosti srbskej junáckej piesne, a preto ju pokladáme za najbližšiu skutočnosť.“ (N. Kravcov, l. c., 166.)

³² N. Kravcov, l. c., 167.

ruských prekladov básne *Smrt majke Jugoviča* od N. Kravcova³³ a P. Erastova.³⁴ Všimnime si v týchto prekladoch rozloženie prízvukov a medzislovných predelov:

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
% prízvukov										
u Kravcova:	50	6	88	0	90	6	34	2	92	4
u Erastova:	32	4	98	0	74	6	48	0	100	0
% medzislov. predelov										
u Kravcova:	100	22	32	30	64	26	46	22	44	0
u Erastova:	100	46	32	34	66	24	32	22	56	0

Ako z tabuľky vyplýva, oba ruské preklady básne *Smrt matky Jugovičov* zhodujú sa i v rozložení prízvukov i v rozložení medzislovných predelov. V oboch prekladoch uskutočňuje sa pravidelné trochejské metrum s výraznou metrickou dichotómiou. Trochejské frázovanie, „trochejské“ rozloženie slovných celkov (ktoré sa v ruštine už z jazykových dôvodov nemôže zhodovať s trochejským metrom) uskutočňujú ruskí prekladatelia výraznejšie iba na polveršových švoch, pričom polveršovú cezúru (v origináli záväznú) obaja svorne porušujú asi v tretine prípadov.

Medzislovné (a súčasne aj prízvukové) pomery tejto básne v srbskom origináli,³⁵ v českom Halasovom preklade³⁶ a v slovenskom Minárikovom preklade³⁷ vyzerajú takto:

Veršová slabika:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
% medzislov. pred.										
v origináli:	62	44	46	0	98	8	70	20	30	0
v českom preklade:	82	26	38	12	100	6	72	8	44	0
v slov. preklade:	94	4	52	4	100	0	64	14	58	0

V *Smrti matky Jugovičov*, podobne ako v *Budovaní Skadra*, medzislovné (prízvukové) pomery českého a slovenského prekladu odchyľujú sa od originálu iba nepatrným zvýšením trochejskosti. V origináli sa táto báseň od predchádzajúcej metricky odlišuje azda iba tým, že väčšmi zdôrazňuje predposledný iktus ako posledný (pomer predelov pred siedmou a deviatou slabikou

³³ *Serpskij epos*, Moskva-Leningrad 1933, 293–294.

³⁴ *Jugoslavskije narodnyje pesni*, Moskva 1956, 22–24.

³⁵ B. Burić, *Antologija narodnih junačkih pesama*, 125–127.

³⁶ *Zpěvy hrdinství a lásky*, 39–43.

³⁷ *Královič Marko a orol*, 81–83.

je tu 70 : 30 %, kým tam bol 37 : 44 %), čiže v záverečnej veršovej pozícii preferuje štvorslabičný slovný celok. V tomto veršovom ukončení udržuje s originálom rytmický krok najmä Halasov český preklad.

Štvorslabičné slovné ukončenie desaterca odporuje však Kravcovovej taktovej izochrónii, ktorá bazíruje na dvojslabičnom slovnom ukončení a rezervuje štvorslabičné slovo (so zrýchleným hudobným taktom) na predposlednú veršovú pozíciu. Keď si však všimneme medzislovné pomery v Kravcovovom preklade, vidíme, že prax sa tu rozchádza s teóriou. Rozdiel medzi štvorslabičným a dvojslabičným ukončením Kravcovho desaterca je totiž iba nepatrný (46 : 44 %). Slovná skladba jeho vlastného prekladu nezodpovedá jeho teoretickým rytmickým požiadavkám.

Štvortaktová a štvoriktová Kravcovova teória sa však dobre zhoduje s prízvukovým rozvrstvením jeho verša, ktorý v druhom polverši má iba dva absolútne realizované vrcholy (na piatej a deviatej slabike), kým tretí vrchol (na siedmej slabike) zaznamenáva ako metrický predhraničný signál značne menšie sústredenie prízvukov (34 %). V dôsledku tohto rozmiestenia prízvukov, nie slovných celkov, má Kravcovov druhý polverš skutočne 4 + 2-slabičnú organizáciu, tak ako jeho prvý polverš mal 2 + 2-slabičný sklad.

Táto prízvuková symetrickosť, premietajúca sa nevyhnutne do stopovosti, nie je však rytmickou vlastnosťou srbského originálu, ale vyplýva z ruskej metrickej substitúcie desaterca. Teória o hudobnej izochrónii taktov opiera sa takto nepomerne viac o ruské sylabotónické prekladové prehodnotenie desaterca, ako o rytmické pomery jeho srbského originálu.

Na základe všetkých našich, miestami azda až minuciózných zistení za rytmickú kópiu desaterca môžeme pokladať iba jeho český a slovenský preklad, pretože rešpektuje rytmické konštanty i rytmické tendencie originálu. Ruský preklad je rytmickou substitúciou originálu; zvyšuje jeho trochejskú tendenciu na pravidelnú trochejskú stopovosť, pričom skresľuje jeho troj (1 + 2)-iktovú symetriu (v origináli tendenciu) i (v origináli konštantný) polveršový rez. To ešte nie je všetko. Metrické vlastnosti ruskej metrickej substitúcie desaterca sa teoretickou okľukou transplantujú aj do jeho originálnej, srbskej rytmickej podoby.

VIKTOR KOCHOL

LES SCHEMES METRIQUES ET RYTHMIQUES DANS
LES TRADUCTIONS POÉTIQUES

(Résumé)

Se basant sur des exemples des traductions poétiques slaves, l'auteur se propose de jeter la lumière sur les problèmes respectifs de la mesure et du rythme. Le rythme est une notion plus large, la mesure une notion plus étroite. Dans la poésie métrique, nous nous bornons ici à celle-là — la mesure du vers est constituée par l'orchestration des accents parlés. Pour obtenir le rythme du vers il faut ajouter plusieurs facteurs rythmogènes, non métriques, telle la syntaxe, l'euphonie. Cependant sur le plan du rythme et de la langue c'est le sois-disant élément phonologique autonome qui demeure facteur rythmogène non métrique le plus important, se faisant valoir au second plan du fondement phonologique du vers qui, lui, crée la mesure et la base du rythme. Dans la poésie métrique tchécoslovaque, c'est la „césure“ interverbale et l'accent parlé (sur la première syllabe du mot) s'y attachant, qui est, à l'en croire Jacobson, la base phonologique de la poésie métrique tchécoslovaque; l'élément phonologique autonome est la quantité qui, bien que rélevante dans la langue sur le plan phonologique, ne joue, dans la poésie métrique, que le rôle rythmique et non métrique secondaire. Dans le vers russe, c'est la „césure“ interverbale qui est l'élément phonologique autonome, tandis que l'élément rythmique primaire est constitué par l'accent dynamique, représentant la base phonologique du vers.

Dans la traduction poétique du vers il faut surmonter aussi bien les barrières linguistiques que rythmiques, par deux manières au fond: ou bien on adopte, pour la traduction, le rythme de l'original, ou bien on le remplace par un autre rythme, plus ou moins approchant. Dans le premier cas, il s'agit d'un calque rythmique, dans le second d'une substitution rythmique. Le calque rythmique sur l'original, c'est-à-dire l'adoption de sa mesure rythmique et des composantes non métriques les plus importantes du rythme est un phénomène plutôt exceptionnel dans l'art des traductions poétiques. On le rencontre dans celles des langues non seulement génétiquement proches, mais encore identiques sur le plan du rythme. C'est précisément le cas du tchèque et du slovaque. Les traductions poétiques du tchèque en slovaque et inversement offrent donc un champ d'observation particulièrement intéressant pour l'élargissement du problème de la mesure et du rythme dans le vers.

I. Analysant la traduction poétique, par Kostra, du *Mai* de Mácha, on examine tout d'abord son exactitude rythmique et métrique. Pour traduire la mesure fondamentale du vers de *Mai*, le iambe à quatre pieds, Kostra a maintenu le même schéma des syllabes

lourdes et légères que Mácha. C'est surtout dans la syllabe lourde de la coupe finale de ce iambe à quatre pieds qu'il avait des graves obstacles d'ordre linguistique à surmonter, car dans l'originale le mot monosyllabique est ici presque de règle. Or, le slovaque compte moins de monosyllabes que le tchèque. Pour s'en convaincre on a qu'à examiner le iambe slovaque original, celui de Hviezdoslav par exemple, dont la forme masculine possède d'une moitié moins de monosyllabes que la traduction en question.

Le iambe rythmique de Mácha est coloré de la quantité des syllabes. La mise en vedette de la syllabe lourde est, chez Mácha, particulièrement évidente dans le premier pied, ce qui sur le plan du rythme, paralyse la décroissance générale de la valeur rythmique, conditionnée par la pénurie considérable, dans le tchèque et dans le slovaque, des initiales „iambiques“ ascendantes, dans les mots aussi bien que dans les propositions. L'influence de la quantité sur le rythme est encore plus évidente dans le final du vers où la quantité forme, avec l'accent, la cadence du vers. Bien que la fréquence des quantités soit moins élevée qu'en tchèque et que le slovaque, à la différence du tchèque, ne connaisse point la conjonction des deux syllabes longues successives qui marque, en particulier, le schéma de Mácha sur les plans aussi bien des accents que sur celui des quantités.

Dans le texte original de Mácha, — Mukařovský l'avait bien montré, — c'est encore l'euphonie qui avait joué une tâche rythmogène importante. L'orchestration des sons de la traduction ne saurait être identique à celle de l'original, même s'il s'agit d'une langue aussi proche du tchèque qu'est le slovaque. Mais c'est précisément dans les passages rythmiques particulièrement exigeants que Kostra a su donner à l'euphonie la même valeur rythmique qu'elle possède chez Mácha.

En confrontant l'accent, la quantité et l'euphonie, on peut caractériser la traduction du *Mai* de Mácha par Kostra comme une copie exacte de la mesure et du rythme de l'original.

II. La copie métrique et rythmique réalisée par Kostra dans sa traduction de l'original tchèque nous autorise à s'attendre au même phénomène dans les traductions tchèques de la poésie slovaque. Les deux traductions tchèques que nous possédons de la *Hájnikova žena* (Femme d'un garde-chasse) de Hviezdoslav nous offrent des matériaux convenables à une telle confrontation. Le poème de Hviezdoslav occupe dans la littérature slovaque la même place centrale et représentative que le *Mai* de Mácha dans la littérature tchèque. En outre, tout comme le *Mai*, il se compose des iambs masculins et féminins à quatre pieds. L'examen comparé de schémas rythmiques des deux traductions tchèques et de l'original de Hviezdoslav a montré leur identité métrique. Les deux traductions tchèques divergent des règles habituelles, du iambe tchèque et adoptent le schéma iambique slovaque. On le voit aussi bien dans le premier pied où la pression de la langue et celle de la mesure se contrebalancent, que dans le pied final dont la mesure ne possède point de cadence. Le vers de ces traductions est une copie métrique de l'original slovaque.

Mais le vers n'est pas constitué seulement par le schéma métrique, mais encore par des éléments rythmiques non métrique dont, chez Hviezdoslav tout autant que chez Mácha, la quantité est un phénomène particulièrement éclatant. Le vers iambique de Hviezdoslav est caractérisé par la convergence des accents et du rythme des quantités, les syllabes lourdes portent à la fois l'accent et la quantité. Dans le tchèque, une telle orchestration quantitative de la mesure est tout à fait plausible (fréquence plus élevée des quantités que dans le slovaque). Mais les traducteurs tchèques, tout en restant exacts, littéralement fidèle même parfois, ont cependant renoncé à l'orchestration quantitative du rythme. L'étude comparée de ces traductions et de l'original de Hviezdoslav a révélé des divergences dans les quantités qui, surtout dans les positions finales du vers,

particulièrement exigeantes quant au rythme, font éclater le cadre d'un calque. Leur vers est une copie quant à la mesure et une substitution quant au rythme.

III. Si la traduction poétique n'est point copie rythmique de l'original, elle est une substitution rythmique. Cette dernière est tout-à-fait courante dans les traductions de la poésie: se retrouvant même dans les langues de rythme identique, elle est inévitable dans les langues à rythme divergeant, même si le traducteur s'efforce d'atteindre au maximum de l'exactitude. La traduction d'*Eugène Onéguine* par J. Jesenský, en est une illustration frappante, car la coupe iambique diffère, malgré tous les efforts du traducteur, de celle de l'original. En comparant les accents de l'original de Pouchkine avec ceux de la traduction slovaque de Jesenský, on a pu constater des divergences surtout dans les syllabes lourdes du vers. Pouchkine maintient la forme régulière de son iambe à quatre pieds (le caractère du russe le lui permet). Pour des raisons linguistiques, Jesenský ne maintient pas le premier pied du iambe, mais le quatrième pied final est également loin de l'original. C'est pourquoi le iambe de Jesenský rappelle plutôt celui de Hviezdoslav que celui de Pouchkine. Ce n'est pas assez. Pour atteindre à une dissimilation rythmique plus grande, celui-ci allège la syllabe lourde avant-finale (la troisième), mais c'est précisément celle-ci que Jesenský accentue le plus. L'effort en vue de la plus grande régularité de la mesure de la traduction se heurte ici au point culminant de l'altération métrique de l'original.

Par suite de ces faits, imposés après tout toujours par la langue, le vers de Jesenský n'est pas copie de l'original de Pouchkine, mais tout au plus sa substitution. Les divergences métriques du iambe slovaque et russe est trop grande pour que les efforts de traducteur puissent les surmonter.

IV. La différence qui sépare le vers slovaque du vers russe apparaît encore plus profonde lorsqu'on étudie les composantes non métriques du rythme de vers. En russe, la césure interverbale constitue un de ces éléments phonologique non métrique, secondaire quant au rythme, resp. autonome. Cette césure se trouve également dans le vers slovaque, sa fonction est toutefois, quant au rythme, au premier plan, comme une base phonologique du vers. Il y a des traductions poétiques qui ne respectent ni les accents, ni ces césures. L'articulation conceptuelle du vers se heurte alors à son articulation métrique. La poésie *Exegi monumentum* de Pouchkine, traduite par Jesenský le montre bien. Le iambe à six pieds, englobant la plus grande partie de la poésie, est caractérisée par une certaine dichotomie métrique donnée par l'accentuation plus faible des deuxième et cinquième syllabe lourde, ce qui est un phénomène courant du syllabotonisme russe. A cette scission métrique du vers correspond la dichotomie conceptuelle, syntactique du vers. Le vers de Pouchkine se compose des deux syntagmes. ev. des deux entités syntactiques, ce qui a pour conséquence la césure interverbale obligatoire avant la septième syllabe. Cette scission syntactique et lexicale du vers en russe est, grâce à l'accent mobile dans cette langue sans porter pour la régularité métrique du iambe de Pouchkine. Il en est tout autrement dans la traduction slovaque de Jesenský. En respectant la dichotomie conceptuelle du vers de Pouchkine, il se heurte à l'organisation métrique du vers. L'arrêt entre-verbal conséquent placé avant la septième syllabe a pour conséquence l'accentuation de la septième syllabe (non ictique) et la perte de l'accent dans la sixième (celle-ci ictique) de son iambe à six pieds, déjà fortement sollicité par la gradation de l'accent au début et à la fin du vers. Cette tendance à l'irrégularité métrique de la traduction est la conséquence logique du fait qu'on respecte l'organisation syntactique et surtout syllabique de l'original. Non seulement sa propre langue, mais parfois aussi celle de l'original oblige le traducteur à la substitution métrique, donc aussi à la substitution rythmique.

La divergence rythmique qui sépare la traduction et l'original est quelquefois due

à l'importance trop exagérée accordée au schème métrique de base. La traduction russe du iambe à six pieds dans le *Mai* de Mácha le fait bien voir. Pour celui-ci, il est caractéristique que plusieurs syllabes lourdes ne sont point régulières dans ces iambes de Mácha. Parmi les six syllabes lourdes de ce vers, seules trois sont plus ou moins pleinement réalisées (les quatrième, dixième et douzième), tandis que dans deux cas (la première et la septième syllabes) l'accent porte sur la syllabe légère du vers. Le caractère iambique du vers est donc maintenu avec le minimum d'éléments métriques. Si la mesure n'est pas assez expressive, ce sont les éléments non métriques qui rendent le vers régulier: la syntaxe qui le divise en deux hémistiches symétriques; le parallélisme ictique se manifestant par le fait que les deux hémistiches s'ordonnent volontiers en trois groupes verbaux, offrant le plus souvent la série 3+2+1; enfin, mais non en dernière place, il y a l'organisation euphonique. La traduction russe néglige toutes les composantes non métriques du rythme de Mácha, mettant l'accent surtout sur le schéma métrique fondamental, ce qui aboutit, à la différence de l'original, au iambe à six pieds très réguliers. Cette infraction au rythme de l'original est particulièrement sensible, lorsqu'on étudie les césures du vers. Elles sont, chez Mácha, non seulement en harmonie avec la mesure, mais aussi avec le rythme du vers. La mesure de la traduction russe aboutit donc à la substitution dans la mesure et à la déformation du rythme.

V. L'organisation rythmique des césures entre les groupes verbaux se manifeste d'une façon originale dans le décasyllabe (desaterec) des chants populaires héroïques yougoslaves. D'après Taranovský, le décasyllabe serbe possède trois éléments rythmiques obligatoires, c'est-à-dire constants et deux tendances rythmiques; sont constants: le chiffre de dix syllabes, les schémas 4+6 syllabes pour les deux hémistiches et l'absence de l'accent sur la quatrième et la dixième syllabe. Quant aux tendances, on reconnaît assez clairement la mesure trochaïque et l'organisation ictique asymétrique (1+2) de façon que le premier hémistich de quatre syllabes contient un groupe verbal, tandis que le deuxième, à six syllabes, en contient deux.

Les traductions, tchèques par Halas et slovaque par Minárik, respectent toutes ces propriétés rythmique du desaterec serbe: le chiffre constant de dix syllabes, et la tendance au schéma 4+6 pour les hémistiches; la tendance au mètre trochaïque [constante sur la quatrième et la dixième syllabe et la triple division ictique dans le vers (1+2)]. Il est donc possible de caractériser les deux traductions, tchèque et slovaque, comme une copie rythmique de l'original serbe, qui rend fidèlement non seulement ses constantes, mais aussi ces tendances.

La traduction russe fait de la tendance trochaïque du décasyllabe serbe une constante et aboutit au trochée régulier à 5 pieds. Mais cette mètre se réalise au dépens des autres éléments constitutifs du rythme. Surtout, la division 4+6 des hémistiches n'est pas remplacée par une autre (2+2). Cette transformation des différents éléments rythmiques du décasyllabe yougoslave opérée dans la traduction russe, comporte aussi une conséquence sur le plan théorique. L'interprétation musico-rythmique, à quatre mesures, que Kravcov a donné de ce décasyllabe convient beaucoup mieux aux rythmes employés dans la traduction métrique russe qu'à ceux, non rythmiques, qu'on trouve dans l'original.

ANTON POPOVIČ

RYTMICKÉ POSUNY V PREKLADE

(Petőfi a Hviezdoslav)

Otázky vzťahu medzi veršovými formami a významami sa medzi bádateľmi o verši nie neprávom pokladajú za „konečné méty“ versológie. Každý, kto sa zaoberá otázkami verša, vie, že oblasťou, kde sa koncentrujú všetky úsilia a čiastkové poznatky, je zisťovanie významovej funkcie jednotlivých zložiek rytmu. Tam čiastkové poznatky majú syntetický a komplexný ráz. Jiří Levý vo svojej štúdii o sémantike verša výstižne poznamenal, že práve zisťovanie významov formálnych zložiek je „tradiční téma vulgarizací různého typu, jejichž společným rysem bývá, že přeceňují sémantickou nosnost a především sémantickou jednoznačnost a autonomnost zvukových prostředků verše“.¹ Tieto problémy verša, akokoľvek príťažlivé, nedajú sa riešiť jednorazove. Pri zisťovaní sémantickej povahy rytmu bádateľ na každom kroku pociťuje, ako sa mu umelecké dielo bráni, a nemá pritom istotu, že ním vyslovený poznatok bude mať objektívnu platnosť, že „zmeral“ sémantickú hodnotu jednotlivého konkrétneho prostriedku. Pravda, k výsledkom sa môže dospieť iba postupne a vždy s vedomím, že pokusy o prienik do problematiky významovej hodnoty rytmu a metra sa dotýkajú podstatnej stránky poézie. Treba počítať s tým, že poznatky možno iba trpezlivo objavovať, a to mnohokrát „drobnými krokmi“. Len tak sa bude môcť vniesť svetlo do zložitej oblasti výskumu diela, akou je významová oblasť.

Pre túto úlohu je výhodné určiť si východisko v problematike prekladu. Tu sa vlastne stretávajú dva systémy. Vo vzájomnej konfrontácii originálu a prekladu, dvoch jazykových kódov, obnažujú sa štruktúrne vlastnosti jedného z nich, názornejšie vystupujú zhody a rozdiely jednotlivých vrstiev diela. Nasledujúci pokus má za cieľ vysvetliť charakter rytmických zmien, ktoré sa odohrávajú v preklade v súvislosti s výrazovými posunmi, a zistiť, čo z toho

¹ J. Levý, *Sémantika verše*. Litteraria IX, O literárnej avantgarde, 1966, 17.

plynie pre posun témy. Tým sa vlastne nepriamo pýtame na otázku sémantickej funkcie verša, a to pôvodiny i prekladu. Pri určení rytmického posunu vychádzame z overeného faktu,² že každá prekladateľská metóda je definovaná prítomnosťou alebo neprítomnosťou výrazových posunov, ktoré sa realizujú v rôznych vrstvách umeleckého diela. Posuny pri prekladaní sa dotýkajú témy, výrazu a jazyka. Rovnako to platí aj o zvukovej organizácii jazykových prostriedkov a o rytme.

Posuny v rytme sa dotýkajú rozsahu verša, metrického usporiadania, rýmového zakončenia, eufonickej výstavby, intonácie, strofiky verša, prozodických systémov a pod. Pre zisťovanie zmien vo výraze je potrebný nejaký orientačný moment, ktorý by naznačoval, odkiaľ a kam sa posúva výrazová kvalita diela. Vhodne tu možno využiť sústavu výrazových prostriedkov. Ide o štylistickú sústavu elementárnych a komplexných výrazových kvalít, na ktoré možno rozložiť štýl jazykového prejavu, a teda aj štýl umeleckého diela. Keďže v básnickom preklade sa spravidla tematická stránka skúma nezávisle od rytmickej zložky, prekonávanie tejto podvojnosti je v záujme postihnutia celkovej umeleckej špecifiky skúmaného básnického prekladu. (Táto požiadavka však nevylučuje, aby sa v prvotnom štádiu nemohli skúmať tieto posuny izolovane.) Zistenie ich vzájomných vzťahov má byť konečným štádiom bádateľovej práce.

Sémantiku verša sa pokúsím sledovať na Hviezdoslavových prekladoch z Petőfiho. Vo vývine literatúry Hviezdoslavova prekladateľská činnosť zaujíma postavenie ex post vo vzťahu k jeho pôvodnej tvorbe. Nenarúša ňou v podstate už hotový básnický systém, ale rozvíja iba niektoré jednotlivé prvky vlastnej poetiky. Hviezdoslav pripomína istým spôsobom ako prekladateľ úlohu Vrchlického vo vývine českého prekladateľstva. Felix Vodička v súvislosti s Vrchlickým napísal: „Jsou období literární, v nichž překlady vedle děl původních mají význam podřadný ve vývoji literární struktury, neposunují vývoj dopředu, a překladatelé, řešíce daný úkol, opírají se o literární hodnoty, tvary a zvyklosti domácí literatury, které v jistém smyslu slova aplikují na díla literatur cizích.“³ Túto charakteristiku možno vzťahovať aj na Hviezdoslava. Prijímajú ju mutatis mutandis skúmatelia poetiky Hviezdoslavových prekladov. Viliam Turčány v štúdii o Hviezdoslavovom preklade Puškinových *Cigánov* hovorí: „Prekladateľov postoj môže sa meniť od autora k autorovi, ale isté rozdiely sú možné i vo vzťahu k rozličným jazykom. Možno predpokladať aspoň do určitej miery aj vývoj prekladateľských náhľadov a techniky u Hviezdoslava, i keď v tomto bode sotva pôjde o dake prelomové zmeny:

² A. Popovič, *Prekladateľské metódy v poromantickzej poézii* (Sytniansky a Nezabudov). Litteraria VIII, Z historickej poetiky II, 1965, 188–213.

³ F. Vodička, *Počátky krásné prózy novočeské*, Praha 1947, 51.

Hviezdoslav pristupuje k prekladaniu už ako zrelý básnik s veršovou technikou i obrazovým arzenálom viac než menej ustáleným.⁴

Tento názor si možno objasniť priamo u básnika. Sám básnik považoval svoju poetiku viac-menej za uzavretý systém, a preto svoje prekladateľské pokusy interpretoval na tomto pozadí. O svojej prekladateľskej činnosti písal Jozefovi Škultétymu; „Ako vidíš, záleží mi už iba na prekladoch. Ale ja som aj úplne presvedčený, že týmto spôsobom skorej osožím našej spisbe: nie, so svojou pôvodnou produkciou nedoviedol som to ja nikam, a teraz, následkom veku i síl a chutí ubýva, doviedol bych to ešte menej.“⁵ A tak sa v jeho prekladateľskom programe ocitávajú autori, ktorí v minulosti v básnikovom vývine zohrali úlohu pri utváraní ideovo-estetickéj koncepcie. Medzi nich patrí Petőfi. Po tomto básnikovi siaha ako po „láske svojej básnickej mladosti“. Z Petőfiho preložil vyše štyridsať básní, ktoré postupne uverejňoval v Slovenských pohľadoch. Charakteristické a reprezentatívne sú predmetom analýzy tejto štúdie. Výber textov je zvolený tak, aby zastupoval dva hlavné prozodické systémy (časomieru a národný verš) a rozmanité metrické stopové formy Petőfiho lyriky.

1

Dnešný typ časomiery, ktorý prevládol v maďarskej poézii, vyvinul sa z antických foriem. Ako uvádza Peter Rákos, tvorcovia, čitatelia a kritici maďarskej poézie s radosťou zisťovali „výhodu“ maďarského jazyka, ktorá sa prejavovala v tom, že sa tak dobre prispôsobuje antickým metrickým normám. Pre Maďara znie časomerný rytmus, t.j. rytmus vytváraný striedaním dlhých a krátkych slabík, ako prirodzený. „Jak je zjevno, je časomíra v maďarském verši vnímána, ale nicméně není vnímána jako ryzí, ničím nenarušená časomíra v pravém smyslu slova; nesplývá s přízvuknou strukturou verše, ale způsoby dosud neobjasněnými s přízvuknou strukturou souvisí. Objektivní obraz maďarského časoměrného verše, ať už to sledujeme synchronicky či diachronicky, odpovídá těmto rozporuplným předpokladům.“⁶ Súvisí to asi s faktom, že dĺžka v maďarčine je pregnantnejšia a môže vyvolať kvalitatívnu zmenu (napr. e — é alebo o — ó).

Z uvedeného vyplýva, že znaková funkcia časomiery v maďarskom verši bude iná než v slovenskej poézii, kde obdobím literárneho klasicizmu a jeho „recidívami“ v päťdesiatych rokoch 19. stor. (Jonáš Záborský) a neskôr u sa-

⁴ Slovenská literatúra 7, 1960, 414.

⁵ Korešpondencia P. O. Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultéty, Bratislava 1962, list 158, D. Kubín 12. 11. 1901, 172.

⁶ P. Rákos, K otázce rytmu a metra v maďarském verši, rukopisná kandidátska práca, 166.

mého Hviezdoslava sa prakticky skončili pokusy písať touto metrickou formou. V slovenskej literárnej situácii sa štylisticky chápe časomiera najmä na pozadí antickej básnickej tradície klasicizmu. Funguje ako signál, ktorý vyvoláva, evokuje toto antikizujúce pozadie. Signalizuje celú sústavu štylistických konvencií.⁷ Časomiera má v maďarskej poézii, povedané Levého termínom, charakter príznaku. Je to tak preto, že „časomíra takto adaptovaná je pôvodní časomíre již značně vzdálená“.⁸

Otázku substitúcie veršových foriem z maďarskej poézie do slovenskej možno riešiť na tomto pozadí. To prakticky znamená, že napríklad pri hodnotení rozdielov a zhôd v metrických typoch zachytíme len ich kvantitatívnu stránku a nedospejeme k objektívnemu pozadiu rytmických posunov, ktoré sa objavujú v preklade. Nemáme poruke doklady o tom, ako sa psychicky vnímalo časomerné metrum v dobe P. O. Hviezdoslava, aký charakter sa mu prisudzoval, aký príznak a či signál. Odvolávame sa preto na rytmické čítanie moderného slovenského básnika, tiež prekladateľa Petőfiho, Jána Smreka, ktorý pri preklade básne *Szeptember végén* (*Koncom septembra*) pristupoval k rytmu maďarskej predlohy dvojako: raz prekladal Petőfiho verše prozódiau, ktorá využíva sylabotónické prvky, a druhý raz sa usiloval o časomernú štylizáciu. O tomto svojom riešení Smrek (mysliac pri hexametri na časomieru) píše: „Prvá jej strofa v origináli totiž zvádza čitateľov skandovať ju ako hexameter, presvedčili sme sa o tom. Hexameter to nie je, ale jednako sme sa usilovali v druhej verzii dať básni aj taký rytmus, v ktorom kvantita (dĺžka slabík) diktuje prízvuk, alebo kde ho samotná výslovnosť diktuje imperatívne; je to zvláštne rytmické vlnenie, ktoré môže pripomínať zvláštne a pamäti sa tiež zaliečajúce — rytmické vlnenie originálu.“⁹

Jambicko-anapestický logaed v Hviezdoslavovom preklade Petőfiho sa blíži k originálu. Avšak zdá sa, že bude pôsobiť štylisticky príznakovejšie ako maďarský verš. Presvedčil som sa o tom pomocou testu maďarských a slovenských čitateľov Petőfiho. Maďarskí čitatelia boli schopní pomerne presne identifikovať rozloženie metra v Petőfiho básni, chápali ho ako prirodzený rytmus. Slovenskí čitatelia, ktorým som predložil text Hviezdoslavovho prekladu básne *Koncom septembra*, pri neznalosti predlohy uvádzali ako najnápadnejšiu črtu básnického textu práve metrum.

Prirodzeným charakterom maďarského jazyka je zostupnosť. To znamená, že sa tu v prvom rade uplatňujú zostupné stopy (trochej). Vo väčšine prípadov trochejský verš sa v maďarčine dá členiť, a to vo forme stôp:

⁷ Levý triedi znaky podľa úrovne významovosti Schaffom spopularizovanou klasifikáciou: znaky prirodzené, signály a zástupné znaky — symboly, c. d., 18.

⁸ P. Rákos, c. d., 165.

⁹ J. Smrek, *Poznámky prekladatele* (v 2. vydání prekladov Petőfiho), Bratislava 1962, 297.

<i>Mint ha pásztor tűz ég őszi éjszakákon</i>	—U — — — —U —U —U
<i>Messziről lobogva tenger pusztaságán,</i>	—U —U —U — — —U —U
<i>Toldi Miklós képe úgy lobog fel nékem</i>	—U — — —U —U — — —U
<i>Majd kilenc — tűz emberöltő régiségben atd.</i>	—U —U —U —U —U —U

Oproti tomu je jambický verš aj v maďarčine omnoho neprirodzenejší, pretože nie je celkom v súlade s povahou jazyka. Jambický verš, kultivovaný na západoeurópskom type časomier, pociťuje sa ako vhodný na vyjadrenie nových „obsahov“ so zložitejším sémantickým zaťažením. To však ešte neznamená, že jambický verš má „výsadné“ postavenie v maďarskej poézii a že mu apriórne treba pripisovať isté stylistické hodnoty. Ukazuje sa totiž, že maďarský jambický verš západoeurópskeho typu časomier je frekventovaný a že sa mu už z tohto dôvodu nepripisujú mimoriadne „signálne“ vlastnosti. Časomiera je u jednotlivých básnikov 19. stor. v kvantitatívnej prevaha nad „národným“ veršom. Z toho by vyplývalo, že invariantné stylistické hodnoty maďarský jamb nemá, že je tu len akási širšia škála schopností vyjadriť určité sémantické kvality. Teda o jeho prirodzenosti, resp. neprirodzenosti nemožno rozhodovať jednoznačne, ale vždy podľa dobového napätia medzi realizáciou metra a možnosťami jazyka.

Aj otázku charakteru slovenského jambu v Hviezdoslavovej dobe treba chápať historicky, to znamená z hľadiska funkcie, akú spĺňal vo vývine slovenského verša. Potenciálny charakter jednotlivých prostriedkov dobovej poetiky postrehol už Mikuláš Bakoš: „Básnická štruktúra hviezdoslavovskej poézie preukazuje snahu aplikovať v poézii najrozmanitejšie rafinované tvárne prostriedky, pretvárajúce jazykový materiál a oddalujúce ho od praktických funkcií. To všetko dodáva básnickej tvorbe Hviezdoslavovej školy charakter literárnych prejavov „vysokého štýlu“, zdôrazňuje ich „umeleckosť“, umelosť a literárnu exkluzívnosť. Bol to radikálny odklon od folklóru, ktorý ostáva iba ak v témach, a kanonizovanie básnického „násilia“ na jazyku, o čom svedčí už spomínaná prísna stopovosť verša, prevaha jambu v básnickej tvorbe atd.“¹⁰

Pravda, treba mať na pamäti, že uvedené prostriedky, ktoré dodávali textu „umelosť“ či literárnu exkluzívnosť, pociťovali príslušníci tejto generácie ako zvláštne, ale nie ako neprimerané, a dobová kritika ich vcelku hodnotila kladne. Nám sa napr. môže s odstupom času ich stylistická hodnota javiť čím ďalej tým viac exkluzívna. Aká bola ich stylistická hodnota v poézii? Jamb a iné vzostupné metrá, najmä logaedy, i keď sa cítili ako výlučnosť, boli prostriedkami aktualizácie rytmu. Pravda prv, než by sme prijali túto tézu o „výluč-

¹⁰ M. Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, 3. vydanie, Bratislava 1966, 174–175.

nosti“ Hviezdoslavovho jambu, treba zistiť, nakoľko je pre jeho charakter rozhodujúce napätie medzi jazykom a metrom, resp. nakoľko toto metrum určuje vzťah medzi rytmickou formou a významom. Bez toho by konštatovanie o „slávnostnom“, „neobyčajnom“ atď. charaktere tohto verša malo len všeobecný význam asi taký, ako keď hovoríme o tom, že daktylská stopa má hovorový charakter, že je zameraná na prózu atď. Takéto charakteristiky totiž vychádzajú z tézy, že rytmus je usporiadaný vystihovať priliehavo len kinetické procesy.

V súvislosti s metrickou osnovou verša narážame aj na povahu rýmu. O Petőfiho rýmoch sa všeobecne vie, že básnik ich významovo veľmi nezatažoval. Z formálneho hľadiska nemožno považovať jeho rýmy za zvlášť bohaté. Proti predchádzajúcej básnickej praxi ich vlastne zjednodušoval. To, že básnik v jednotlivých prípadoch dobrovoľne, ale pritom s určitým zámerom „ochudobňuje“ rýmy, treba chápať ako funkčný a systémový prvok. Je to reakcia na poetiku Józsefa Bajzu a jeho školy. Veršové klauzuly u Petőfiho nie sú natoľko sémanticky zatažené, ako to bolo v spomínanej poetike. A ďalej „zanedbávaním“ záveru verša prenáša ťažisko na jeho začiatok, resp. stred. Tam sú spravidla slovesné tvary, ktoré majú rytmický dôraz. Napr.

*Oh, mondd: ha előb halok el, tettemmre
könyvezve borítasz — e szemfődelet?
S rábírhát — e majdan egy ifjú szerelme,
Hogy elhagyod érte az én nevemet?*

U Hviezdoslava je skôr snaha rým posilňovať a klásť doň substantíva alebo významovo závažnejšie slová. To sa prejavuje v jeho pôvodnej tvorbe ako rytmická tendencia jeho básnického systému a odtiaľ preniká tento postup aj do prekladov. Nie je tu však už natoľko intenzívny ako vo vlastnej tvorbe. V prekladoch Hviezdoslav nezachovával dynamiku textu, ktorú Petőfi dosahoval spomínaným vysúvaním slovies do závažných signálnych bodov verša. Pravidelný nástup významovo zatažených slovesných tvarov na začiatkoch verša nedodržiava, rozptyľuje tieto jednotky po celej rozlohe štvorveršia. Najlepšie to vidieť v presahu. Ten súvisí viac s Hviezdoslavovým pôvodným básnickým systémom, ako s originálom;

*Och, rec: jestli umriem prv, s nárkou
či telo mi pokrovom zastrieš? a zdolá-li zmiast
raz láska ťa iného mládenca, smelo
že opustiš preň môjho priezviska vlast?*

Prevaha vety nad veršom tu spôsobuje zmenu intonačnej línie. Veta sa končí uprostred verša, čím sa rozlamuje jeho intonácia a zvyšuje sémantické napätie dvoch hraničných slov. Toto všetko spôsobuje, že sa Hviezdoslavov verš pociťuje rytmicky ako vykonštruovaný a umelý.

Spomínané tendencie v oblasti rytmu majú svoju „podporu“ v básnickom jazyku. Petőfiho maďarčina — a to platí všeobecne — je ľudová, štylizovaná do literárnej roviny. O tejto stránke jeho básnického jazyka je výstižný výrok Illyésa Gyulu, že po Petőfim sa bolo možno naučiť maďarsky aj z literárneho textu. Na tomto pozadí výrazne vystúpia v jeho lexike neologizmy, charakteristické pre maďarský romantizmus, pre tzv. reformkor. Tieto prostriedky však Petőfi používa neporovnateľne menej ako všetci jeho vrstovníci. Tak v básni *Koncom septembra* môžeme nájsť tieto príznakovejšie prípady: *lángsugarú* — kompozitum typické pre romantiku, neologizmus i poetizmus súčasne. Medzi poetizmy možno zaradiť jednotky ako: *kikekelet* alebo *kebelemre*. Ide tu o prostriedok, ktorého exkluzívnosť zvyšuje aj menej frekventovaná dubleta. Nevelký počet poetizmov v Petőfiho poézii nasvedčuje, že sa tu skutočnosť nepomenúva „poetickejšie“. Častejšie sú len morfológické poetizmy. Aj to však len pre dnešného čitateľa, ktorý už nemá s dobovým jazykovým citením nič spoločného.

U Hviezdoslava lexikálne ovzdušie prekladu určujú prostriedky rozmanitej kvality. Prax slovenských romantických básnikov evokujú deminutíva ľudového typu, kompozitá, slavizmy a archaizmy. Ako jednotky, charakteristické pre individuálny prekladateľský štýl, sú to neologizmy. Nimi Hviezdoslav skutočnosť pomenúva síce básnickejšie, ale za cenu komplikovanejšej estetickéj komunikácie.

Báseň *Szeptember végén* patrí k najpozoruhodnejším reflexiám Petőfiho tvorby. V troch strofách po 8 veršoch básnik uvažuje o pominutelnosti mladosti, pričom jeho úvahy sú vlastne monológom k žene. Obrazy sklonku leta, nastupujúcej jesene (v prvej strofe) majú paralelu v ľudskej situácii (v druhej strofe). V závere ich vystrieda metafyzický obraz o prekonávaní fyzického času láskou, ktorá trvá večne.

K tejto téme autor zvolil anapestické metrum s jambickou „predrážkou“, a to v pravidelne sa opakujúcom dvanásťslabičnom a jedenásťslabičnom verši, ktorý — odvolávame sa na Smrekov prozodický dojem — zvädza k tomu, aby sme originál interpretovali ako klasickú časomieru. V skutočnosti je to tak len zdanlivo. Použitá veršová forma dáva dostatočný „priestor“ pre vyjadrenie subjektívnej lyrickej témy. Veršový typ je tu ovplyvnený jej „vý-

berom“, jej druhovou podstatou. Hviezdoslav vo svojom preklade používa ten istý metrický pôdorys a veľmi presne ho dodržiava. Je to jamb + tri stopy anapestu + neprízvučná slabika (v 12-slabičnom verši) a tá istá katalektická schéma (v 11-slabičnom verši). Ako vidieť, ide o konvenčnú náhradu veršovej schémy predlohy. Natíska sa preto otázka, či štylistické rozdiely, ktoré z toho vyplývajú, sú podmienené jazykom, resp. nakoľko tu spolupôsobia iné činitele.

Predovšetkým treba podotknúť, že neobyčajnú „hudobnosť“ metra v origináli nevytvára len jeho realizácia, ale že je podložená aj eufonickým usporiadaním samohlások a spoluhlások. Porovnajme rozloženie samohlások hneď v prvých dvojveršiach na začiatku básne:

*Még nyílnak a völgyben a kerti virágok,
Még zöldel a nyárfa az ablak előtt,*

*é í a a ö e a e i i á o
é ö e a á a a a a e ö*

Akustický obraz je založený na symetrii opakovania hlások rôznych zvukových kvalít (v prvom verši) a rozlohy zadných hlások (v druhom verši) v zovretí vymedzenom prednými hláskami. Vzniká tu zvuková vlna, ktorá je nielen samostatným zjavom, ale má istú výrazovú platnosť. Táto zvuková vlna sa nanáša na anapestický vzorec metra. To znamená, že jej zloženie je tu posilnené opakovaním zvukov. Výber hlások nie je náhodný, ale zámerne usporiadaný. Anaforické opakovanie výrazu na začiatku obidvoch veršov utužuje sémantické spojenie veršov. Príslovka *ešte* — *még* sa opakuje vo významovo závažných bodoch Petőfiho básne. V paralelnom obraze dohasínajúceho leta anaforicky, v 5. a 6. verši prvej strofy a v poslednom verši záverečnej strofy vyjadruje nemennosť stavu, stálosť a trvanie básnikovho citu.

Uvedený paralelizmus u Hviezdoslava chýba, a to nielen v citovom úryvku, ale aj v kompozícii celej básne. Porovnajme preklad uvedeného dvojveršia:

*Na údolí v rozkvitku záhradné kvíeta,
i před okny ešte sa zelená brest;*

Niet pochyb, že Hviezdoslav nedosahuje pravidelnosť zoskupenia vysokých hlások, aké má originál. Preto je menej melodický. Pozorujme ešte ďalší príklad:

*Elhull a virág, eliramlik az élet ...
Kvet opáchne, uniká život ni tóna.*

e u a i á e i a i a é e

je symetrické. Môže vyvolať asociáciu medzi zvukovým a významovým radom. Predné *e* sa vyskytuje na začiatku, v strede a na konci. Medzi ním je striedanie zadných a predných hlások. Hlásková pravidelnosť je zvukovým podkladom myšlienky, ktorú umocňuje. Korešponduje s predstavou pomínutelnosti života. Hviezdoslav túto predstavu na rovine slova stupňuje: prirovnáva únik života ku tónu, čím vytvára ďalšie sémantické rozpätie obrazu. Neodlučiteľnosť živého objektu od sprevádzajúcej tóny vyjadruje protikladnú jednotu života a smrti. Neustála prítomnosť tóny obsahuje v tejto predstave memento smrti. Opakovanie skupín *ne, ni, ňa*, nesené významovo závažnými slovami, zafarbuje celú rozlohu verša. Posilňuje vzťah medzi gramatickými a slovnými druhmi. Eufónia vytvára tiež niekoľko sémantických ozvien. Môžeme konštatovať s Mukařovským, že „eufonické zostavy, upútavajúce svojím zvukovým čarom čitateľovu pozornosť, odvracajú ju od významového jadra jednotlivých slov a napomáhajú tak uvoľnenie bohatých, ale neurčitých trsov vedľajších akcesorických významov, voľne so slovom združených“.¹¹

Sugestívny rytmus Petőfiho básní podporuje okrem eufónie aj intonácia. Melódia verša sa tu v podstate kryje s intonáciou vety. Na rytmickej diferenciácii Petőfiho verša sa však nepodielajú nepravidelnosti vetnej stavby, syntaktické anakolúty a inverzia. Zato u Hviezdoslava má intonácia, vyvolaná zmenou logického poriadku vetného prehovoru, systémový význam. Takouto intonáciou, ako na to upozornil M. Bakoš,¹² chcel zastierať metrickú schému. Tým odvracal nebezpečenstvo rytmického zmechanizovania verša. Rozbíjaním normálneho slovosledu tu vzniká intonácia, ktorá je v „súlade“ so vzostupným metrom. Pripravuje rytmický podklad pre tému, pre jej jazykovú realizáciu. O tom, že tieto syntaktické nepravidelnosti súvisia s uvedenými tendenciami, svedčí skutočnosť, že inverzia sa spravidla vyskytuje vo verši tam, kde sú umiestnené metaforické epitetá. U Petőfiho chýbajú. Porovnajme:

*De látod amottan a tēli világot?
Már hó takará a bérci tetőt.*

*lež vidíš — li posla hen zimného sveta?
Hôr na štítý sneh sa už sponáhlal znieť.*

¹¹ *Poetika na strednej škole*, Trnava 1947, 16.

¹² M. Bakoš, c. d., 146.

Je to príklad, ako slovosled môže meniť význam, narúšať pôvodný zmysel predlohy. V origináli je normálne členenie vety. Hviezdoslav oddeľuje prívlastok od menného základu, vkladá medzi ne predložku. Slovosled so slovesom umiestneným na konci vety (i verša) má humanistický pôvod. Pokrytie hôr snehom je tu jednorazové. Uskutočňuje sa v zrýchlenom čase — *sponáhlal znieť*, — teda expresívnejšie ako v origináli. Okrem toho *náhorný vrchol* — *bérci tetőt* v pôvodine, i jazykovo závislý, prekladateľ pluralizuje; *štítý hôr*. Je to vlastne lokalizácia do prostredia oravskej prírody, medzi hory so štítmí (hole).

Alebo v ďalšom príklade:

*Még ifjú szivemben a lángsugarú nyár
S még benne virít az egész kikelet*

*Dnu v srdci mi mladistvom žiar leta žhavie
aj skvitá v ňom jar ešte veškerých krás;*

Ide tu o spojenie substantívnych prívlastkov so substantívnym základom. Stylisticky tieto prvky pociťujeme v texte ako „vozvýšené“. V prvom verši je zosilnenie oproti pôvodine; namiesto prívlastkového pomenovania *plamenný žiar leta* je tu navyše sloveso *žhavie*, čím sa vysúva do popredia nie stav, ale dej. V druhom verši výraz *celé jaro* (egész kikelet) nahrádza metafora — *jar ešte veškerých krás*, v ktorej je metaforický základ oddelený od prívlastku parentézou: *ešte veškerých*.

Významový posun podmieňuje i syntaktické usporiadanie, a to inverzia celého dvojveršia. Porov.:

*Én feljövök érte a síri világból
Az éj közepén, s oda leviszem azt*

*Ja vyjdem poň, mohyly odomknúc zápor,
tak v polnoc, a so sebou vezmem ho v skrýš.*

Hovorí sa tu o závoji, ktorý má básnikovi zavesiť žena na kríž ako tmavú zástavu. V origináli sa spomína návrat z druhého sveta (síri világból), čím sa jasne naznačuje perspektíva záhrobia, príznačná pre romantikov (napr. pre Janka Kráľa). Hviezdoslav hovorí o návrate z mohyly, uzavretej záporom (závorou). Je to skonkretizovaná predstava uzavretého priestoru. Metonymicky ju zastupuje mohyla. Pre závoru používa Hviezdoslav príznakové krajobné zápor. Ním odlišuje zámok príbytku od zámku hrobu. Petőfiho perspektívu uzatvára prekladateľ do „materiálneho“ priestoru. S tým korešponduje aj slovo *skrýš*, ktoré je synonymom mohyly. Je umiestnené na významovo exponovanom mieste, v rýme.

Hviezdoslav využíva prostriedky, ktoré plnia rôzne funkcie. Z významotvorného hľadiska sa zvláštnym syntaktickým konštrukciám prisudzuje expresívnosť, gradácia, aktuálnosť a pod. S takýmto javom sa stretneme napr. v posledných veršoch prekladu, ktoré nemajú plné odôvodnenie v origináli. Ide vlastne o záver básne: v origináli je to zvolacia konštrukcia, ktorá má sama osebe emfatický ráz:

*S e szív sebeit bekötözni, ki téged
Még akkor is, ott is örökre szeret!
..... i bolestný šrám
si obviazať srdca, čo ešte i vtedy
ta miluje, miluje večne i tam!*

Petőfi zdôrazňuje, že jeho láska *akkor is, ott is* — *vtedy a tam* (v záhrobnom svete) *trvá*. Vnášaním iracionálneho momentu chce „vyvážiť“ obmedzenia fyzickej lásky. Lásku chce preniesť do nadsakutočnosti. Tento zmysel zvýrazňuje aj syntaktické usporiadanie jednotlivých úsekov a dodáva tomuto prehovoru gradáciu. Je to veľmi dôležitý myšlienkový bod v básni, ktorý zámerne vrcholí v poslednom verši poslednej strofy. Hviezdoslav pociťoval sémantickú dôležitosť tohto bodu a práve uplatnil na tomto mieste epizeuxis. Je to básnická figúra, ktorá ako taká môže byť nástrojom segmentácie zložitých vetných celkov. Podľa Tomaševského¹³ figúry zasahujú do nadvetných úsekov ako návratné konfrontačné body. Všetky tieto deformácie syntaxe sprádzajú zmeny v intonácii a sú signálom poetického vyjadrovania.

Opakovanie slovesa *miluje* má však nielen intonačnú a rytmotvornú funkciu (vyrovnávanie metra, pravidelnosť), ale aj sémantické dôsledky. „Prísne povediac, opakovanie, plné a bezpodmienečné, vo verši nie je možné. Opakovanie jedného slova v texte spravidla neznamena mechanické opakovanie jednej a tej istej predstavy. Skôr svedčí o veľmi zložitom, ale jedinom zmyslovom obsahu.“¹⁴ Sloveso *miluje* sa vzťahuje na bližšie časové určenie (*vtedy*) a na priestorové určenie (*tam*).

S využívaním princípu opakovania ako širšou tendenciou sa stretneme u Hviezdoslava v jeho vlastnej tvorbe. Stanislav Šmatlák¹⁵ tento spôsob vymedzuje sémanticky: „Je to opakovanie slov spolu s pridávaním významových kvalít, pomenovávanie predmetu alebo javu pomocou postupného odhaľovania jeho nových vlastností. Sémanticky je tento postup založený predovšetkým na spresňovaní, ale i rozširovaní, obohacovaní vecného obsahu

¹³ *Teorija literatury. Poetika*, 4. vyd. Moskva—Leningrad 1928, 52.

¹⁴ J. M. Lotman, *Lekcii po strukturalnoj poetike*, Tartu 1964, 79.

¹⁵ *Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*, Bratislava 1961, 170.

určitého pomenovania.“ Toto vysúvanie opakovanej dvojice, ako sme už spomenuli, má aj svoje rytmické dôsledky. Prerýva výpoveď, ktorá tak nadobúda vzrušený spád. Všetky tieto prostriedky smerujú k poetizácii textu. Taký je Hviezdoslav v pôvodnej tvorbe, vo svojom vlastnom básnickom systéme, a nevzdala sa od tohto princípu ani v prekladoch.

Súvislosť medzi syntaktickými zmenami a výrazovými posunmi dokladá aj nasledujúci verš:

*A tél dere már megüté fejemet
mi hlavu už ožihol zlej zimy mráz*

V origináli je „zautomatizovaná“ personifikácia. V preklade je výber prostriedkov príznakovější. Kontrast tu vyvoláva oxymoron „mráz ožihol“. Ďalej tu máme zmenu normálneho slovosledu, ktorou sa podporuje spomínaný kontrastný prvok. Ňou sa totiž premiestňuje intonačné ťažisko. Ak pri normálnom slovoslede je poriadok slov aktuálne členený, tu sa obracia vzájomný pomer týchto zložiek vo vete. Jadro sa dostáva do polohy východiska a na jeho miesto sa kladie východisko. Tým sa intonačne prenáša významový dôraz do záverečnej časti verša, pričom ťažisko je na vlastnostiach „zlej zimy“ — na výraze mráz. Ide vlastne o kvalitatívne hodnotenie, pretože znamená ďalšie zosilnenie. Prekladateľ takto opisom vyjadruje svoju nostalgiu nad ubiehajúcim životom.

★

Jedným zo základných sémantických prvkov v Petőfiho skladbe *Szeptember végén* je vzťah k žene. Tejto téme vlastne venoval svoju báseň. Svoj vzťah k nej dáva najavo v priamom oslovení objektu;

*Úlj, hitvesem, úlj az ölmbe ide!
Pod, ženuška, na kőlőn mőj, hopkaj si, hop!*

Opakovanie slovesa *úlj* stupňuje výzvu. V prvej polovici verša je priradené pomenovanie *hitvesem*, ktoré je poetickým a z dnešného hľadiska už archaickým oslovením manželky. Vyjadruje sa ním slávnostný vzťah k žene. Druhá časť opakovania naznačuje prechod k citovému vyznaniu. Hviezdoslav tento verš prekladá tak, že nedodržia opakovací postup Petőfiho. Umiestňuje doňho slová, ktoré sú príkladom materiálneho ikonu a onomatopoicky napodobňujú skutočnosť. Citoslovce *hop* sa dokonca dostáva do slovesného tvaru *hopkať* namiesto sadieť. Priblížením sa k detskej reči chce naznačiť citové ladenie prejavu. Deminutívom *ženuška* posúva výraz do ľudovej polohy, pričom túto ľudovosť podfarbuje onomatopojou. Uvedenú tendenciu k ľudovosti potvrdzuje aj nasledujúce dvojveršie:

*Ki most fejedet kebelemre tevéd le,
Holnap nem omolsz — a sirom fölibe?*

*Čo hlávku včul schýlilas' do môjho lona,
či zajtra, ach, nesksesneš na môj už hrob?*

V preklade sa tu krížia rôzne prvky. Na začiatku hovorové čo posúva pôvodinu do „nižšej“ výrazovej roviny. *Hlávka* je zdrobnenina ľudového pôvodu, obdobne ako výraz *ženuška* má hovorové podfarbenie. Proti tomu je tu kontrahovaný tvar *schýlilas'* poetická licencia. Emfatické *ach* pôsobí intonačne, pridáva textu citový prízvuk. Prerýva súvislú výpoveď a „vozvyšuje“ intonáciu.

Rytmický posun, ktorý sprevádza štylistickú prestavbu prekladu, smeruje síce k ľudovému a zároveň básnickejšiemu podaniu, ale stráca sa v ňom atmosféra citovej intimity pôvodiny, v akej sa vlastne odohráva duševný vzťah básnika k žene. Žena v Hviezdoslavovom podaní nevystupuje ako meditatívny partner básnika, ale skôr ako familiárny druh. Nevystupuje ako rovnoprávny účastník básnikovho dialógu, ale spoluúčastník zábavok. Metrum originálu pôsobí tu proti závažnosti témy, ba svojím spôsobom ju až paroduje. Potvrďuje to aj rým, v ktorom sa citoslovce hop dostáva do významovej konfrontácie so substantívom hrob, čím sa protiklad medzi tvarom a motíváciou ruší. V tomto zmysle dochádza k vážnym zmenám oproti predlohe. Majú charakter „negatívneho“ posunu. Existenciálne motívy sa v preklade dostávajú do blízkosti sentimentálnosti.

3

S ideovým výkladom Petőfiho básne *Egy gondolat bánt engemet* stretávame sa u mladého Hviezdoslava už v časoch jeho kežmarských štúdií. Vtedy napísal Országh ohlas na Petőfiho básne. Vyložil v nej nielen svoj osobný vzťah k básnikovi, ale aj dobové názory na ideové hodnoty jeho poézie:

*Morila ta myšlienka, spevče môj!
A tys; ľúbil ten svätý nepokoj...
Z obľúbenosti myšlienky voľnosti
zavesils na klin lítnu: miesto nej
sňals trúbu bitiev: v túžbe spasenej
spiechals' na nivu — za rod složiť kosti...
Nie; celoludstva pieseň si ty pel,
ty veškerenstva Thyртеus,
lebos' o zisku pranič nevedel...*

Básnický životopis Petőfiho, ktorý tu sčasti Országh podáva, má v tejto interpretácii širšiu platnosť. Prekračuje význam tohto biografického faktu — rozhodnutie básnika odísť na bojisko „za rod zložiť kosti ...“. Albert Pražák¹⁶ v spomienkovej knihe *S Hviezdoslavom* o tejto básni tvrdí, že Hviezdoslav „kladie v nej rázny dôraz na slobodu národa a túžbu položiť za ňu aj život. V obmenách tu stále hlaholí veta »Ja som Slovák a Slovákom do smrti ostane«. Národný konvertita, ktorý bol tak blízko k pomaďarčeniu, musel vyznávať tak nahlas a okázale svoju národnú vieru a musel si stotožňovať svoj národ so slobodou možno práve preto, že jeho národným dualizmom stratil slobodu a právo na život“.

Priznanie sa k Petőfimiu však svedčí o inom — ako tvrdí Pražák. Hviezdoslav vyzdvihoval všeobecné zložky jeho poézie a nie zvláštne a jednotlivé. Z „obľúbenosti myšlienky voľnosti“ ponáhlal sa básnik na segesvárske bojisko, aby za rod (nemzetség) zložil kosti. Hviezdoslav však priznáva Petőfimiu ešte všeobecnejší význam — *celoludstva pieseň si ty pel* — pričom znaky Thyртеa viaže na „veškerenstvo“. Myšlienky, ktoré nachádza Hviezdoslav u Petőfiho, majú teda širší, nielen individuálny dosah. V origináli sa skutočne aj nachádzajú a expressis verbis sú vyjadrené v ústrednom hesle verša: *Világszabadság!* V Hviezdoslavovom preklade v kompozite a súčasne aj v poetizme: *Svetosloboda!* Kompozitum *svetosloboda*, keďže vyjadruje napätie medzi prostriedkom básnického vyjadrenia a vyjadrenia nebásnického, pôsobí ako poetizmus. Predstava slobody nie je vyjadrená len ako spoločenská naliehavosť, ale aj ako etická kategória.

Myšlienka trápí ma jedna je rapsodická poézia, obrazne povedané, je to vlnenie myšlienok a citov. Podľa Illyésa¹⁷ „neexistuje iných štyridsať riadkov, ktoré by boli také plné rozličných obmien, citov, nálad a myšlienok, ktoré by smerovali vždy príslušným rytmom k presnému (a jednako nie predsavzatému) cieľu ...“. Tematicky nie je jednotná, ale je podriadená ústrednému heslu — veršu. Strieda sa v nej niekoľko epických motívov — úvaha o možnostiach smrti, stupňovanie zo strachu pred filisterskou, „normálnou“ smrťou, bojové rapsódie a napokon apoteóza smrti hrdinov.

Vo veršovej forme tomu zodpovedá stále sa meniaci rytmus, slabičný rozsah a voľné miešanie jambov a anapestov. Časomiera a prízvuk na mnohých miestach interferujú, tým istým miestom vo verši prechádzajú súčasne dve tendencie: dĺžka i prízvuk:

Egy gondolat bánt engemet:

— — | U — | — — | U — |

¹⁶ Bratislava 1955, 135.

¹⁷ Cit. podľa Smreka, poznámky, 291.

(na piatej slabike je protijambická pozícia prízvuku). Významovo závažnejšie sú verše zoskupené okolo ústredného hesla — verša približne v polovici básnickej skladby. O. Fónagy¹⁸ vidí v anapestom podložených veršoch so silným uplatnením časomier na úkor prízvuku súvislosť so zobrazovaním vravy:

*Ott essem el én,
A harc mezején,
Ott folyjon az ifjúi vér ki szivembül,
S ha ajkam örömteli végszava zendül,
Hadd nyelje el azt az acéli zörej,
A trombita hangja, az ágyudörej,*

Rytmické prvky — meniaci sa slabičný rozsah, vzostupná organizácia metra a napokon aj zvukové (eufonické) prostriedky — môžeme postrehnúť ako činiteľa sémantiky verša. Povedané s Levým:¹⁹ „Jednotlivé akustické kvality nevyvolávajú predstavy špecifických predmetů, ale širších významových oblastí, ktoré možno označovať jako nálada, atmosféra, ladění a pod. Tedy a) špecifickým kombináciám zvuků (= slovům) odpovídají špecifické kombinace sémantických atributů, t.j. pojmy; b) jednotlivým akustickým kvalitám (tónům) odpovídají jednotlivé sémantické kvality (nálada).“

Petőfiho báseň sa začína incipitom, ktorý Hviezdoslav vo svojom preklade nereprodukuje normálnym, hovorovým slovosledom. Jeho porušením vzniká v prvom verši zvukovo rozvitý rým: *jedna ma/duchnama*. Porušený slovosled hneď v prvých veršoch básne chce tiež signalizovať tendenciu k vysokému básnickému podaniu. Stretávame sa s ňou nielen v Hviezdoslavovej pôvodnej tvorbe, ale aj v jeho prekladoch (z Hamleta a zo slovanských literatúr). Ako táto tendencia súvisí s výrazovými posunmi v preklade?

V expozícii verša sa Petőfi prieči myšlienke zomrieť v perinách. Pre neho ako človeka a básnika v jednej osobe by to znamenalo, že vlastne nerealizoval svoj životný program. Predstavu takejto „normálnej“ smrti prirovnáva k obrazu zvädnutých kvetov:

*Lassan hervadni el, mint a virág,
Amelyen titkos féreg foga rág;*

*v posteli, tíško zvädnúť kvietkom, hmyz
do nehož tajmo zatína svoj hryz*

U Petőfiho kvety *pomaly* (lassan) vädnú, Hviezdoslav dáva *tíško* zvädnúť kvetom. V rýmovke *virág — rág*, t.j. *kvet — hryzie* je negácia vyjadrená fonetic-

¹⁸ A költői nyelvé hangtánából, Budapest 1959, 141.

¹⁹ C. d., 39.

kou zhodou. Pritom horizontálne, v druhom verši pôvodiny je táto negácia podložená aj foneticky: v koncovkovej eufonickej figúre (viRÁG) RÁG a hraničnej expresívnej féReG foga RÁG sa vyskytujú dvojhláskové zvukové opakovania. V preklade výraz expresívne zosilňuje spojením „*zatína hryz*“. Túto negáciu neuskutočňuje foneticky, ale v rovine pomenovaní. V rýmovej konfrontácii vzniká nový význam *hmyz — hryz*, čo je vlastne ďalším expresívnym zosilnením horizontálneho významu.

Expresívne zosilnenie témy prináša aj nasledujúci verš:

*Elfogyi lassan, mint a gyertyaszál,
Mely elhagyott, üres szobában áll.*

*jak svieca stráviť sa, stlieť pomaly,
juž v pustej, prázdnej izbe nechali.*

Nositelom expresívnosti je sloveso *stráviť sa*, ktoré nie je v pôvodine. Obraz, aký toto dvojveršie vytvára, t.j. zánik dohárajúcej sviece v opustenej prázdnej izbe pregnantne vyjadruje existenciálne pocity básnika. Možno bez nadsadenia povedať, že je to jeden z najpôsobivejších obrazov Petőfiho lyriky a súčasne analyzuje pocity človeka štyridsiatych rokov minulého storočia. Silne korešponduje aj s cítením dnešného človeka. Hviezdoslav upriamuje pozornosť na hraničné ľudské situácie — uhasínanie, t.j. na postupné ubúdanie fyzickej substancie. Zvláštnu atmosféru chce vystihnúť aj výberom a usporiadaním slov. Hneď na začiatku druhého verša používa polonizmus *juž*. Vysunutie slovesa na koniec verša a vety je zvyškom humanistického spôsobu usporiadania slov vo vete.

Ďalšie významové zosilnenie textu prostredníctvom expresívnosti výrazu nachádzame v obraze *búrky*, ktorá postihuje básnika metamorfovaného na strom:

*Legyek fa, melyen villám fut keresztül,
Vagy melyet szélvész csavar ki tövestül;
Legyek köszirt mit a hegyről a völgybe
Eget — földet rázó mennydörgés dönt le ... —*

*Nech stromom som, s nímž pára blesku síla,
či víchrice čo z gruntu vytrúštila;
nech skaliskom, čo z vrchu v údol krutý
hrom, zatriasovší nebom — zemom, zráti...*

V prvom verši citovaného úryvku je zosilnenie vo veršovej klauzule. Na rozdiel od neutrálneho výrazu v pôvodine, cez ktorý (strom) prebehne blesk, je tu expresívne sloveso *pára* a metafora blesku *síla*. Výrazový posun sprevádza

aj posun syntaktický, inverzné usporiadanie slov. Je prirodzené, že toto všetko vplýva aj na charakter rytmu verša. V rýmovej polohe sa objavuje základ metaforického spojenia *sila*, ktorá sa konfrontuje s nasledujúcim rýmom *vytruštila*. Sloveso *vytruštila* je expresívne a vzťahuje sa na predchádzajúci kontext; *víchrica z gruntu vytruštila*. Frazologické spojenie *čo z gruntu* je príznačné pre hovorový štýl. Možno to hodnotiť ako istú výrazovú disonanciu.

Zosilňujúcimi prostriedkami v tomto texte je augmentatívum *skalisko* a epiteton *krutý*, ktoré v spojení s kmeňom substantíva *údolie* — *údol* má zosilňovať poetický účinok pomenovacieho základu. Básnická licencia *zatriasovši* namiesto „otriasajúci“ pôsobí v konečných dôsledkoch tiež ako poetizmus a expresívny výraz. Expresívne zosilňovanie výjavov, s akým sa stretávame v preklade temer na každom kroku, transponuje sa do rytmu básne. Je podopreté prostriedkami zvukovej organizácie. Cez eufóniu sa dostáva expresivita do rytmu. V preklade, na rozdiel od predlohy, je oveľa výraznejšia snaha podkladať eufóniou súvislosť významovo dôležitých slov v básnickom obraze. Deje sa to opakovaním eufonickej dvojčlenky TR a PR v prvom verši:

Nech sTRomom som, s nímž PáRa blesku sila.

Podľa klasifikácie O. M. Brika²⁰ ide tu o hraničné opakovania v rámci jedného verša. Opakovania sa klasifikujú podľa ich postavenia v rytmických jednotkách, akou je verš. Brikovu klasifikáciu možno použiť nielen na opakovanie zvukov, ale aj na opakovanie slov, syntaktických foriem, významov (synonymické opakovanie) a pod. Táto klasifikácia ukazuje, že zvukový výber sa uskutočňuje nielen kvôli zvukom, ale má za cieľ napomôcť zvukovými zhodami rozložiť reč na rytmické jednotky. Najvýraznejšie to vidieť na rýme, ako aj v próze (riekanky a porekadlá), zvlášť však vo veršoch. B. Tomaševskij²¹ upozorňuje na druhú stránku fonetického výberu, ktorá je vo zvukovom výraze: „Základnou výrazovou funkciou zvukov sú tie asociácie, ktoré my spájame bezprostredne so samotnými fonémami. Tie asociácie sú rôznorodé.“

V uvedenom verši básnik preferuje niektoré hlásky. Napr. hrmot hromu pripomína tu hláska *r*. Asociácia zvukov je tu podložená významom. Prstencové zoskupenie nachádzame v nasledujúcom verši:

či víchRica čo z gRunTu vyTRuštíla.

Koncovkové zoskupenie zodpovedajúce epifore vytvárajú nasledujúce dve rýmovky; *vyTRuštíla/kRuTý*. A napokon v citovanom úseku je ešte opakovanie na začiatku a na konci verša, tzv. prstencové opakovanie;

hRom, zaTRiasovši nehom — zemou — zRúTi ...

²⁰ Tomaševskij, c. d., 64–65.

²¹ C. d., 65.

Ako vidieť, v uvedenom prípade eufonická, zvuková organizácia veľmi aktívne prispela k uplatneniu tých tendencií, ktoré vykazovala významová zložka.

Zo syntaktického hľadiska je nápadné, že na rozdiel od zjednodušenej skladby predlohy spojka *čo* vytvára vetný paralelizmus v druhom a treťom verši v podriadených vzťažných vetách, čím sa zvyrazňuje významová spolupatričnosť a spolupatričnosť metricko-rytmická. V štvrtom verši je vložená veta, ktorá oddeľuje podmet od prísudku, čím sa komplikuje vetná stavba.

Paralelou k obrazu búrky ako prírodného javu je v druhej časti básne *Egy gondolat bánt engemet...* obraz boja ako zrážky spoločenských skupín. Tento motivický a kompozičný paralelizmus medzi spomínanými dvoma obrazmi je osnovaný na veľmi príbuznej výrazovej a zvukovej technike. Pri charakteristike metrickej povahy maďarského originálu sme uviedli, že metrum má v danom kontexte ikonickú funkciu. Ide o znakovú funkciu, ktorú J. Levý²² v pojmoslovnej sústave veršovej sémantiky charakterizuje ako morfológickú analógiu medzi označovaným a označujúcim. Vzťah medzi metrom a významom nie je reprodukcia; opiera sa o štruktúru ikonickosť, t. j. „že sa vo významovej funkcii predpokladá vzťah k obdobne tvarovanému fyzickému procesu“.²³

S tým istým prípadom štruktúrneho ikonu sa stretávame aj v Hviezdoslavovom verši, ktorý uvedený úryvok prekladá vzostupným metrom;

*tam buď si mój pád,
kde umriem tak rád,
tam junácke srdce mi z krvi nech stečie,
a perí ston doslov svoj plesný keď rečie,
nech polkne ho ocele štrngotavý zvuk,
vresk trúby i hrmotný kanónov huk,
vresk trúby i hrmotný kanónov huk,*

Metrický pôdorys jednotlivých slabične usporiadaných veršov je vzostupný. Intonácia verša pôsobí proti prirodzenému charakteru slovenčiny.

Položme si otázku, či uvedený vzťah má svoje zdôvodnenie v oblasti výrazu.

Vo veršoch opisujúcich priebeh boja je silná tendencia k zvukovej expresivnosti, tak ako to bolo v paralelnom obraze prírodného zápasu živlov. Uplatňuje sa aj významová expresivnosť výrazov; epiteton *štrngotavý*, ktoré rozdeľuje prívlastok od menného základu — *ocle zvuk*, ďalej substantívum *vresk*

²² C. d., 24.

²³ Levý, c. d., 24–25.

namiesto hlas a zexpresívnenie, ktoré vzniká zoskupením prívlastku a menného základu; *hrmotný hluk kanónov* namiesto taktiež jazykovo závislého „hrmot kanóna“.

Integrálnou zložkou výrazu je v origináli posilňovanie zvukového usporiadania. Petőfi pridáva k tomu striedanie hlbokých a vysokých hlások v pravidelnom usporiadaní;

a e e e a a a é i ö e Hadd nyelje el azt az acéli zőrej,
a o i a a a á u ö e trombita hangja, az ágyudőrej

Menej pravidelné je spoluhláskové usporiadanie, i keď je evidentné vo významovo závažných bodoch verša:

A TRombita hangja, az ágyuDőRej

U Hviezdoslava nachádzame opakovanie skupiny *rt*, ktorou podmaľováva hluk bojovej akcie;

nech polkne ho ocele šTRngotavý zvuk
vresk TRúby a hRmoTný kanónov hluk,

Na pozadí eufónie máme do činenia aj s expresivitou, a to v tých veršoch, kde sa rozvíja obraz boja a v ňom sa dotýka priamo básnikovej účasti v ňom;

S holtestemen át
Fujó paripák
Száguldjanak a kivivott diadalra

a cez moju mŕTvolu
nech fučiace paRipy hoŔ — dolu
si sTRečkujú, eRDžajúc k víťazstva sláve

Aby Hviezdoslav zachoval hláskové zloženie svojho rýmu, rozširuje obraz vo verši. Spojenie *hor' — dolu* vymedzuje vertikálne i horizontálne bojový priestor. Súčasne presah dodáva štruktúre a melódii verša premenlivý charakter; prenášajúc niečo z celosti textu jednej linky na začiatok nasledujúcej. Text sa napriek tomu nemení, ale melódia a dynamika daného textu nepochybne.²⁴ Presah necháva voľný prechod deju, ktorý metonymicky konkretizujú slovesá *si strečkujú, erdžajúc* namiesto Petőfiho *nech sa ženú*. Sú to expresívne výrazy, ktoré dynamizujú dej.

²⁴ Stefan Szuman, *O kunszczie i sitocie poezji lirycznej*, Poligrafika 1948, 236.

Proti konkretizácii, proti „realistickému“ drobnopisu pôsobí originálom nepodložená snaha pomenúvať skutočnosť prostredníctvom epitet. Hviezdoslav je v tom závislý od tradícií romantického kánonu, resp. od svojich básnických počiatkov. Epiteta sú tu dosť frekventované i aktualizované: *túžba vysoká*, *vraha veľiká*, *zábron sporý*, avšak aj tematicky aktualizované: *zvuk štrngotavý*, *doslov plesný*. Patria sem aj kompozitá, ako napr. *trúchlo — hudba*, *všesloboda*. Uvedené epiteta prezrádzajú, že Hviezdoslav pristupuje k javom z etického stanoviska. A tu sme pri jednom z najdôležitejších bodov, ku ktorému smeruje výskum formálnych prostriedkov. Ide totiž o sémantické gesto básne. Aby sme ho mohli bližšie určiť, vyjdeme z veršov, ktoré nápadne vyvolávajú, resp. signalizujú istý ideový zmysel v básni.

Ha majd minden rabszolga — nép
Jármát megunva síkra lép
Pirosló arccal és piros zászlókkal

— *Keď národy raz otrokov,*
zunujúc jarmo, s túžbou vysokou
tak vyjdú v pole, v tvárach zábron sporý,
s prápory v rukách — tiež sta krídla zory-

Podľa Sándora Lukácsiho²⁵ symbol červenej zástavy v tomto verši má u Petőfiho predobraz, ktorý siaha až do čias francúzskej revolúcie. Vtedy, totiž r. 1789, červená zástava bola úradným symbolom kontrarevolučného teroru, ňou sa ohlasovalo štatárium. Túto skutočnosť poznal aj Petőfi z diela Etienne Cabeta, *Histoire populaire de la Révolution française*. O tom, že červená zástava zmenila symbol a nadobudla revolučný význam až v parížskom povstaní (5.VI. 1832), dozvedel sa z práce Louisa Blanca *Histoire de dix ans*. Petőfi, použijúc tento symbol, dokazuje svoju ideovú príbuznosť s ľavo orientovanými povstaleckými kruhmi a čo je najdôležitejšie, prvý raz uviedol symbol červenej zástavy do poézie. Odttedy, keď písal o revolúcii, anachronicky vnášal do svojej tvorby tento symbol (*A csonka torony, A munkácsi várban*).

Červená farba sa u Petőfiho opakuje v uvedenom verši, keď národy otrokov s červenými tvármi a červenými zástavami idú do boja. Opakovaním sa tu intenzifikuje symbol revolučnosti. U Hviezdoslava sa vyskytujú len prápory prirovnané ku krídlam zory. Výraz *tváre* vystihuje príznakovými lexikálnymi jednotkami — *zábron sporý*, pričom pomenovací substantívny základ *zábron* je poetizmus, frekventovaný prevažne u samého Hviezdoslava, a znamená červeň. Epiteton *sporý* je menej časté a znamená toľko ako chudobný. Ak bližšie dešifrujeme prirovnanie, ktorým Hviezdoslav rozšíril substantívum

²⁵ Podľa rkp. štúdie ... és piros zászlókal ... Kritika 5, 1965, č. 11, 8-9 a n. a Kritika 6, 1968, č. 1, 10 a n.

prápory v básnickom obraze nastupujúceho dňa, je červená farba scénickou farbou. Prekladateľ nepomenováva túto farebnú kvalitu priamo, ale prostredníctvom metafory, dobovo konvenčnej — *sľa krídla zory*. K symbolike červenej farby sa teda Hviezdoslav nehlási priamo. Usiluje sa ju zašifrovať v „básnickejších“ prostriedkoch.

4

V porovnávej versológii sa doteraz neprikročilo k zisťovaniu typologického charakteru slovenského a maďarského tzv. národného verša. Aby sa mohli vysloviť hoci aj predbežné poznámky, žiadalo by sa urobiť kvantitatívne skúmanie povahy prízvuku, dĺžky, frázovania a taktovania, a to na fonologickej báze. Otvorenou otázkou pre obidve veršové štruktúry je vetná intonácia. Rozdiely v názoroch na charakter maďarského a slovenského verša vyplývajú zo skutočnosti, že sa k týmto otázkam pristupovalo na príslušných stranách z rôznych metodologických pozícií. V slovenskej versológii sa prekonali tradície pozitivistickéj metriky, pre ktorú „verš básnikov štúrovskej školy bol dlhý čas veľkým a neriešiteľným problémom slovenských teoretikov veršového rytmu“.²⁶ Problém sa riešil dôsledne funkčným hľadiskom. Vychádzalo sa tu z rozličného funkčného zaťaženia a využitia jednotlivých prvkov štruktúry verša. Prvky, ktoré sú nositeľom rytmu, rozlišujú sa teda podľa spôsobu realizácie metrickej úlohy, danej metrickou normou verša. Sú to rytmické konštanty, tendencie a autonómne prvky veršovej štruktúry. Takto odstupňované tvoria hierarchiu rytmických tendencií verša. Funkčné hľadisko si vyžaduje, aby sa pri skúmaní veršového rytmu vychádzalo predovšetkým z jazyka.

V maďarskej versológii nie sú mnohé otázky základnej povahy vyjasnené, hoci už niekoľko rokov prebieha živá diskusia o rytme maďarského verša. Ná-zory popredných účastníkov tejto diskusie možno zreteľne rozlišovať podľa ich orientácie. Väčšinou však ide o stúpencov starších metodologických škôl. O naliehavosti revízie ustálených poznatkov svedčí aj polemická práca Petra Rákosa *Rhythm and metre in Hungarian verse* (UK, Praha 1966). Poukazuje sa v nej na súvislosť špecifických otázok maďarského verša so všeobecnými otázkami náuky o verši. Vychádza z funkčného hľadiska, v zmysle ktorého rytmus verša nie je formálnym prvkom, ľahostajným pre celkovú výstavbu diela, ale slúži svojím spôsobom jeho umeleckému poslaniu.

I keď výskumy slovenského verša práca Mikuláša Bakoša *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* položila na vedecké základy, nijako to neznamená, že o charaktere rytmu slovenského sylabického verša vieme všetko. Pre

²⁶ M. Bakoš, c. d., 85.

riešenie sporných problémov je však táto práca spoľahlivým východiskom. Konštruktívnym prvkom tzv. štúrovského romantického verša, ktorého ľudové základy nás oprávňujú vidieť v ňom dobový ekvivalent maďarského národného verša, je stály počet slabík. Veršovou konštantou, organizujúcou verš vo vnútri, je členenie na polverše. Popri neprízvučnosti poslednej slabiky verša pripadá významná úloha rýmu ako signálu veršovej klauzuly. V pomere verša a vety prevažuje ich zhoda. Presah je v tomto prozodickom systéme zriedkavý a nie je funkčný. Na vnútornom vyrovnávaní rytmu verša pri nejasnom metrickom pôdoryse má podiel melodická intonácia. Vedie bádateľov k tomu, aby tento druh verša označovali ako spevný.

K rytmickým konštantám maďarského národného verša (konštanta nie ako fakt, ale spôsob realizácie rytmického prvku) sa radí aj sylabizmus. Pod ním netreba rozumieť rovnaký počet slabík vo verši, ale počet viazaný, čo znamená, že na rovnakom mieste strofy či periódy sa vyskytuje rovnaký počet slabík. Objektívnym faktom maďarského národného verša je členenie na takty, t.j. vymedzenie rytmického priestoru medzi iktami. Vzniká z prirodzenej potreby členiť jazykový materiál.

Sporné sú otázky tendencií národného verša. V maďarskom jazyku možno hovoriť o tendencii prízvukovať prvú slabiku na začiatku verša, pred polveršovou prestávkou a o tendencii k neprízvučnosti poslednej slabiky v obidvoch polveršoch. Pre maďarský verš platí, že v kontexte nemusí byť prízvukové každé slovo. V predklonkách a príklonkách je značná uvoľnenosť, a to už v samej jazykovej norme. Prízvučnosť a neprízvučnosť slabiky sa môže na úrovni vety interpretovať rôzne.

Paralelné porovnanie zásad uplatnenia rytmu v slovenskom a maďarskom verši ukazuje, že rozdiely medzi obidvoma systémami nebudú podstatné. Ukazuje sa, že z rozkolísanosti, presnejšie povedané z variability možností prízvukovania v maďarskom verši môže ťažiť básnik pre rytmické odtienky, aktualizáciu výrazových možností rytmu. Princíp vnútorného usporiadania veršov umožňuje uplatňovať mnohé prostriedky, z ktorých budú prevažovať jednoduché, a tým aj melodicky účinné. Pravda, treba poznamenať, že týmito vlastnosťami disponuje predovšetkým sám jazyk, ktorý prešiel prudším vývinom ako slovenčina.

5

Tzv. národným veršom je napísaná asi tretina Petőfiho básní. Charakteristickou skladbou, v ktorej tematika má zdôvodnenie vo výbere veršového typu, je báseň *Falu végen kurta kocsmá*, v Hviezdoslavovom preklade *Kraj dediny krčma vetchá*. Je to skladba s prevažujúcou epickou osnovou. Téma

je jednoduchá — opis bezprostrednej, ničím nerušenej zábavy v krčme konča obce. Jej priebeh v najlepšom čase, keď zábava vrcholí, preruší odkaz panstva, že im zábava prekáža v spánku. Hodovníci nezareagujú, až vtedy, keď ich upozornia, že vyrušujú chorú matku v dedine. V tejto básni sa odzrkadľuje plebejská revolučnosť autora.

Metrum Petőfiho básne určujú vlastnosti maďarského národného verša. Je to felező nyolcas — *rozpoltený osemslabičník*. Zo štatistických údajov o vertikálnom a horizontálnom rozložení prízvukov vyplýva, že najviac je prízvukovaný začiatok verša: hustejšie sú umiestnené prízvuky v druhej polovici verša. Rozdiely medzi 5. a 6. slabikou spôsobuje umiestňovanie neprízvučných členov, ktoré posúvajú prízvuky z 5. na 6. slabičnú pozíciu. Najfrekvencovanejší je typ I, III a I, III₆, čo plne potvrdzuje, že ide o dvojpólové rozloženie prízvukov vo verši.

<i>trojvrcholový</i>	I	II	III	IV
I, II, IV	3	3	—	3
I, II ₄ , III	1	1	1	—
I, II, III ₆	2	2	2	—
I, II ₄ , III ₆	1	1	1	—
I, II ₄ , IV	1	1	—	1
I ₂ , III, IV	1	—	1	1
I, III, IV	1	—	1	1
<i>dvojvrcholový</i>				
I, III	7	—	7	—
I, III ₆	11	—	11	—
I ₂ , III	3	—	3	—
I, IV	1	—	—	1
I ₂ , II ₄	1	1	—	—
II, IV	—	2	—	2
<i>jednovrcholový</i>				
I	1	—	—	—
	34	11	27	9

Vertikálne rozloženie prízvukov na jednotlivých slabikách, vyjadrené v %;

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
85	13	19	11	30	38	25	0

V preklade je verš metricky pravidelnejší. Dokonca sa črtá sylabotonické usporiadanie. Nepomerne viac sú prízvukované začiatky a polverše. Na úrovni rytmickej tendencie sa pohybujú vrcholy vnútri polveršov. Najfrekvencovanejší je typ trojvrcholový I, III, IV a štvorvrcholový I, II, III, IV. O frekvencii ostatných typov sa presvedčíme z tabuľky;

<i>štvorvrcholový</i>	I	II	III	IV
I, II, III, IV	7	7	7	7
<i>trojvrcholový</i>				
I, II, III	5	5	5	—
I, II, III ₆	1	1	1	—
I, II, IV	2	2	—	2
I, II ₄ , IV	1	1	—	1
I, III, IV	9	—	9	9
I ₂ , III, IV	1	—	1	1
I, III, IV ₈	1	—	1	1
<i>dvojvrcholový</i>				
I, III	3	—	3	—
I, III ₆	1	—	1	—
I ₂ , III	1	—	1	—
Spolu 36 veršov	32	16	29	21

Vertikálne rozloženie prízvukov v %;

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
83	5	43	3	75	5	55	3

Pokiaľ ide o pomer frekvencie jednotlivých rôznotvarov v slovenskom a maďarskom verši, ukazuje sa, že u Hviezdoslava prevažuje štvorvrcholové usporiadanie. Je to prevažne štvorvrcholový typ I, II, III, IV. To znamená, že verš vôbec je tu stopovo pravidelnejší, vnútorne viac metricky organizovaný. Temer nepatrný je výskyt dvojvrcholového usporiadania, ktoré je zjavné práve v origináli.

Výraznejšie zhody sú len v usporiadaní I, III a čiastočne I, II, IV. V týchto prípadoch ide o pravidelnosť pod vplyvom polveršovej prestávky. Porovnajme si tieto údaje na nasledujúcom štatistickom ukazovateli;

<i>štvorvrcholový</i>	S	M	S	M
I, II, III, IV	7	0	+	—
<i>trojvrcholový</i>				
I, II, III	5	0	+	—
I, II, III ₆	1	2	+	+
I, II, IV	2	3	+	+
I, II ₄ , IV	1	1	+	+
I, II ₄ , III	0	1	—	+
I, III, IV	9	0	+	—
I ₂ , III, IV	1	1	+	+
I, III, IV ₈	1	0	+	—
I, II ₄ , III ₆	0	1	—	+
<i>dvojvrcholový</i>				
I, III	3	7	+	+
I, III ₆	1	11	—	+
I ₂ , III	1	3	—	+
I, IV	—	1	—	+
I ₂ , II ₄	—	1	—	+
II, IV	—	2	—	+
<i>jednovrcholový</i>				
I	—	1	—	+

Porovnávacia tabuľka výskytu jednotlivých prízvukných typov zachytáva zhody a rozdiely medzi slovenským prekladom (S) a maďarským originálom (M).

Rytmickej posun, ktorý tu vznikol, je motivovaný predovšetkým rozdielnou povahou jazyka. Súčasne sa ukazuje, že týmto zistením nevysvetlíme všetko. Nevyjadríme ním princíp zmien, ktoré nachádzame v preklade. Okrem konštantných prvkov a tendencií sú v Petőfiho básni rytmické prostriedky, ktoré majú významovú motiváciu. Takým je aj paralelizmus, ktorý posilňuje samostatnosť jednotlivých veršov ako rytmických celkov. Nimi sa rozvíja tematický prúd, epická osnova básne. Ako príklad tu možno uviesť piatu strofu;

*Húzd rá, cigány, húzzad jobban,
Táncolni való kedvem van,
Eltáncolom a pénzemet,
Kitáncolom a lelkeket!*

V Hviezdoslavovom preklade:

*Zahraj, Cigán, lepšie zahuď,
na tanec mi zabieha chuť,
pretancujem groši veľa,
vyskáčem si dušu z tela!*

Sémantický paralelizmus obidvoch veršov je zosilnený asonanciou až v siedmich slabikách. V prvom verši sa zvýrazňujú hranice verša, epizeuxa je oddelená oslovením. Jej oddelením sa zvýrazňujú hranice polverší. Sama osebe má sémantické dôsledky. Tie sa prejavujú v dynamizácii výrazu. Paralelizmus medzi tretím a štvrtým veršom naznačujú anaforicky postavené slovesá *eltáncolom* — *kitáncolom*, čím sa zdôrazňuje hyperbolické vystupňovanie deja, ktorý sa už nevztahuje len na objekt, ale priamo sa dotýka subjektu. Hviezdoslav tento paralelizmus v prvom verši rieši prstencovým opakováním slovesa *zahraj* a jeho synonymickej obdoby *zahuď*. V druhej časti štvorveršia sa ruší anafora. Neutrálne pomenovanie *pénzemet* (peňazí) sa nahrádza ľudovým a hovorovým zvratom *groši veľa*. Expresívne zosilnenie je v nahradení slovesa *vtáncujem* — *kitáncolom* slovesom *vyskáčem si*.

Emfatická výzva sa opakuje ešte raz. Jej prostredníctvom sa stupňuje dej. V 3. a 4. verši siedmej strofy kulminuje napätie až natoľko, že sa už začína očakávať jeho rozuzlenie.

*Húzd rá, cigány, csak azért is
Ha mindjárt az ingemért is!*

*Zahraj more, natôž nótu,
čo hneď za košelu totú!*

V origináli je pozoruhodný zvukovo rozvítý, „tautologický“ rým, ktorý aj pri zvukovej zhode koncových slabík vyjadruje rôzny význam. Hviezdoslav na tomto mieste posilňuje melodický „obsah“ ponáškou na ľudovú východoslovenskú pieseň; *Zahraj, more, fras ce trime /bo še mojej milej drime/ hej totu totu /mojej milej notu. Z nej vyberá polovicu incipitu a v závere umiestňuje do rýmovej klauzuly ukazovacie zámeno z refrénu „totú“.*

S paralelizmom sa stretneme u Petőfiho aj v nasledujúcich veršoch, v ktorých hodnotí kvalitu vína prirovnaním:

*vén legyen, mint a nagyapám,
és tüzes, mint ifjú babám!*

U Hviezdoslava:

*sta mój ded, v ňom ohňa sila,
jak mi to má mladá milá*

Členitosť veršov v origináli sa posilňuje vnútorným „rýmom“ *mint/mint*. Zosilňuje sa tým členenie taktov 4 + 4 a tesnejšie sa priradujú dva protikladné významy. Tie sa napokon syntetizujú. Prekladateľ však oslabil paralelizmus, polveršové delenie v prvom verši. Zosilňuje text nie v rytme, ale vo výraze – porovnajme expresívne konštruovanú metaforu *ohňa sila*.

Ak sme predtým konštatovali, že sa Hviezdoslav svojimi postupmi približoval v rytme k charakteru „národného“ verša a že si preň vytvoril modifikáciu so sylabotónickou tendenciou, bude namieste, aby sme si všimli, čo zodpovedá tomuto rytmickému úsiliu v oblasti výrazu. Vráťme sa preto k samému začiatku básne;

*Falu végén kurta kocsma,
Oda rúg ki a Szamosra,*

*Kraj dediny krčma vetchá,
pri Samoši drepie hneďká,*

V prvom verši ide o poetizáciu použitím skrátenej formy tvaru *kraj* a epitetu *vetchý*. Je to vlastne rusizmus, ale už udomáčený, ktorý má knižné, literárne zafarbenie. V druhom verši je posun smerom k expresívnosti použitím slovesa *drepieť*, čím sa obrazne má vyjadriť nehybnosť. Nasledujúce dvojveršie prvej strofy prekladá Hviezdoslav tak, že sa usiluje zachytiť bežné, hovorové podanie, príznačné pre Petőfiho:

*Meg is látná magát benne,
Ha az éj nem közelegne.*

*aj by sa v ňom shliadla veru,
keby nie čas ku večeru.*

Príznakovejším prípadom z hľadiska výrazového a rytmického posunu je nasledujúce dvojveršie, rozvíjajúce úvodný obraz krajiny;

*Pihen a komp, kikötötték
Benne hallgat a sötétség
hlívie kompa prikrútnutá
v nej tma čuší bez pohnutia*

Štylisticky príznakové sú tu slovesá *hlívieť* (zaháľať) a *čušať*. Sú to expresíva. Sloveso *čušať* je členom stupňovanej personifikácie a súčasne aj priamym označením stavu pokoja. Nositeľmi významu sú v preklade aj rýmy. Na rozdiel od Petőfiho, kde výrazy *kikötötték/sötétség* neasociujú vertikálne významy, Hviezdoslav rýmami *prikrútnutá* (vyviazaná) a *bez pohnutia* dokresluje situ-

áciu, zdôrazňuje stav pokoja. Tento stav je pevným bodom a súčasne kontrastným pólom nasledujúcej dejovej akcie, ktorá sa odohráva vo vnútri krčmy.

*De a kocsma bezzeg hangos!
Munkálódik a cimbalmos,
A legények kurjongatnak,
Szinte reng belé az ablak.*

*Krčma je však hlučná, bistu!
Pášu ruky cymbalistu,
mláďencov si výska chasa,
až oblokmí to otriasa.*

Záver prvého verša je emfaticky zosilnený citoslovcom *bistu*. Hru muzikanta prirovnáva Petőfi k práci, Hviezdoslav ju metonymicky približuje (porov. substantívum *ruky* a sloveso *pášu*). V nasledujúcom dvojverší je pozornosť upriamená na postavy, teda na celú skupinu postáv (mláďencov, chasu). Zábavajú sa veľmi temperamentne, hlučnejšie než v origináli (výskajú). Tým sa má naznačiť bežný ľudový spôsob zábavy, pre ktorý je takýto priebeh príznačný. V príčinnno-následnom vzťahu je ďalšie zosilnenie výzvy spiacich pánov, ktoré v básni nasleduje:

*ne zugjatosk olyan nagyon
nehukocte tak zdivoka*

V reakcii na žiadosť vrchnosti, v jej odmietnutí je vyjadrený sociálny postoj Hviezdoslav, tak ako Petőfi, sympatizuje s ľudom, s nižšími spoločenskými vrstvami. Siahla po expresívnom prostriedku, ktorým chcel vyjadriť etické hodnotenie spoločenských protikladov:

*Ördög bírjék az uradba,
Te pedig menj a pokolba!...*

*Čert posadni tvojho pána
a ty hybaj v peklo, saňa!*

Expresívnym prvkom je tu oslovenie *saňa* (netvor, obluda). Je to prostriedok v slovenskej poézii zriedkavý, ale u Hviezdoslava sa vyskytuje dosť často.

V Hviezdoslavovom preklade Petőfiho básne *Falu végén kurta kocsma* nenachádzame závažnejšie tematické a významové posuny. Hviezdoslav v duchu svojej poetiky a možností jazyka usiloval sa adekvátne pretlmočiť rytmus originálu a priblížil sa k pôvodným ideovo-tematickým hodnotám.

Významovú motivovanosť metra možno sledovať na Petőfiho básni *Füst-be ment terv*, ktorú preložil Hviezdoslav pod názvom *V dym pošlý plán*. Je to počtom veršov nevelká báseň. Obsahuje štyri strofy po štyroch veršoch v kombinácii 8/6. Báseň sa v origináli člení na takty. Jej témou je príprava na stretnutie s matkou, v ktorej sa sled myšlienok približne zhoduje s pravidelným rytmom povozu. V poslednej strofe, pri stretnutí sa rozpadne, rozplynie ako dym vopred stanovený, vôľou kontrolovaný plán básnika. Nastane prevaha momentov, ktoré chcel autor potlačiť. Situácia prestáva byť kontrolovateľná intelektom básnika. Z kompozičného hľadiska je autorov subjekt zjednocujúcim činiteľom tematických elementov textu. V prevládajúcej spontánnosti citu je strhujúca umelecká sila tohto krátkého útvaru, ktorý napísal Petőfi v apríli 1844 v Dunavece.

Slabičný rozsah s pravidelnou obmenou 8 a 6-slabičných veršov zodpovedá časovej postupnosti témy. Striedanie týchto slabičných celkov asociuje s rytmom cesty. Ide o taký jav, ktorý charakterizuje Levý²⁷ v tom zmysle, že „väčšina tzv. významů pripisovaných formě jsou ve skutečnosti pouhé intenzifikace významů obsažených v textu: např. tvrdí — li se, že rychlý rytmus vyvoláva představu poklusu nebo rychlé chůze“. Na rozdiel od prvých troch v poslednej strofe proti zovretosti 8 a 6-slabičného rozsahu dochádza k ich uvoľňovaniu v rámci verša až natolko, že by sme graficky vyznačené rytmické úseky mohli chápať ako samostatné rytmické celky. V prvých troch veršoch sú riadky spojené presahom, ktorý podporuje striedanie zdvihu a poklesu intonácie. Zdvih podporuje moment nedočkavosti, neuzavretosti. V tomto smere v básni pôsobia i opytovacie vety v záveroch 1. a 2. strofy. V poslednej strofe presahy nahrádzajú jazykovo majstrovsky riešené vety. Graficky vyjadrená nedopovedanosť mení súvetie na paralelizmus samostatných viet, ktorý nijako neoslabuje posledná prirovnávací veta:

*S a kis szobába toppanék ...
Röpült felém anyám ...
S én csügtem ajkán ... szótlanúl ...
Mint a gyümölcs a fán.*

V preklade:

*A prehupne prah ... Brkne mi
v stret mat, sta lúč v tóni ...
a ja rty jej zvisnul ... nemý ...
jabkom na jabloni.*

²⁷ C. d., 31.

V preklade sa stretávame s posunmi dvojako druhu; v rýme a metre. Vzťahuje sa to nielen na citovanú záverečnú strofu, ale aj na celú báseň. Rýmovanie, ktoré si zvolil Petőfi: ab cb, Hviezdoslav volí rým striedavý: ab ab. Tento rým združuje rovnaké, izosylabické rozmery, čím podporuje aj ich významovú spolupatričnosť. Hviezdoslav tu vlastne obohacuje rýmovú schému, čím preukazuje svoj postoj k predlohe a jej poetickým vlastnostiam.

Pokiaľ ide o metrum, v origináli majú verše trochejskú tendenciu. To isté možno konštatovať aj o preklade:

*Egész úton hazafelé
azon gondolkodám:
miként fogom szólítani
rég nem látott anyám.*

*Celou cestou — do domova —
hútal som sem i tam:
po rozchode dávnom znova
jak sa z matkou zvitam?*

Aby sme sa vyhli nebezpečenstvu neoprávnených dedukcií, zameriame sa na znakový význam formy, čo v danom prípade znamená, že sa pokúsime zistiť, ako organizácia jazykových prostriedkov podporuje, alebo prípadne oslabuje spomínanú kinetickosť.

Hneď v prvej strofe v druhom verši je malý posun. Namiesto slovesa *gondolkodám* je hovorové *hútal som sem i tam*. Príslovkami, teda gramatickým prostriedkom sa má podporovať „pohybovosť“. Ďalší nápadný prvok, ktorý tu Hviezdoslav použil, aby zvýraznil pohybovosť, nájdeme v tretej strofe:

*S jutott eszembe számtalan
Szebbnél — szebb gondolat,*

*A na myslí sa to rojí,
jakby iskry shňáľ:*

V prvom verši originálu je neutrálny výraz — na myseľ mi prichádza nespočetnekrát. V preklade sloveso *rojí* je expresívne. Vytvára asociácie pohybu, hemženia, hmýrenia, t.j. neorganizovaný, živelný pohyb. K tomu sa ako bližšie určenie charakteru tohto myšlienkového pohybu priraduje prirovnanie. V tejto súvislosti poukazuje Tomaševskij,²⁸ že „v prirovnaní sa slová používajú v ich priamom význame a pozornosť sa obracia na prirovnanie dvoch

²⁸ C. d., 87.

celkom výrazných, zreteľných predstáv. Prirovnanie môže byť vyložené úplne, a preto sa vyjadruje ukončenou vetou, označujúcou osobitnú etapu myšlienky“. Prirovnanie *jak by iskry shňhal* odkrýva novú významovú oblasť: sémantické pole tu odkryté smeruje k zexpresívneniu — porovnaj synekdochické *iskry* za oheň. U Petőfiho je na tomto mieste hodnotiace *szebbnél — szebb*.

Ďalším prvkom dynamizácie prekladu je umiestnenie onomatopoického slovesa v nasledujúcich dvoch veršoch tretej strofy:

*Mig állni látszék az idő
Bár a szekér szaladt.*

*Kým čas zdal sa mi, že stojí,
hoci vozík frňal.*

Prudkosť behu, rýchly chod koní usiluje sa prekladateľ vyjadriť expresívnym tvarom. Daný fakt vyjadruje nielen v jeho objektívnej platnosti, ale aj v subjektívnej reprodukcii. Podobne aj pri stretnutí s matkou expresívne podfarbeným slovesom *brkne mi* chce znázorniť prudký, rýchly let myšlienky.

Kompozičnú líniu témy originálu charakterizuje stúpajúca tendencia až po kulminujúci bod pred záverom básne — *röpiült felém anyám... Pokles tempa je vo verši S én csüggettem ajkán... szótlanúl... Rytmickejšie sa odlišuje od ostatných, aby tým ostrejšie odzrkadlil celú ideu básne. Hviezdoslav naproti tomu v poslednej strofe zdôraznil vonkajšie tematické motívy domova. Dosadzuje ich tam, kde nie sú podložené predlohou.*

V prvom verši záverečnej strofy *S a kis szobába toppanék ...* Petőfi hovorí o malej izbe, ktorá je miestom stretnutia s matkou. U Hviezdoslava verš *A prehupnem prah ...* má širšie sémantické pole. Nie je uzavretým priestorom, ale je hranicou medzi vonkajším svetom a domovom, medzi reáliami domova a sveta. Predel medzi dvoma priestormi, v ktorých sa odohráva život, prehodnocuje Hviezdoslav ako protiklad medzi bezdomovstvom a domovom, pričom územný domov je mu synonymom domova vnútorného. Stotožňuje sa s ním.

Na rozdiel od originálu v preklade nájdeme prirovnanie matky k lúču v tóni. Je to pregnantný výraz symbolu domova, ktorým aktualizuje subjekt matky v celom preklade. István Csukás²⁹ správne postrehol, že ak Petőfi vysúva do popredia predovšetkým subjekt syna, Hviezdoslav — z hľadiska aktivity súvisiacej s lyrickým obsahom básne — vytvára rovnováhu medzi matkou a synom. Kde hľadať vysvetlenie pre túto symboliku domova u Hviezdoslava? Ide totiž aj o ďalšie motívy, napríklad o motív nemého dojatia syna

²⁹ Petőfi a szlovákknál, rkp. štúdia, 79.

pri bozku s matkou. Túto „nemnosť“ neprirovnáva Hviezdoslav k všeobecnému pojmu — ovocie na strome, ale ku konkrétnu — jablko na jabloni.

Uvedený motív je kanonizovaným motívom príslušníkov generácie slovenského „realizmu“. Viazá sa na pojem stálosti vecí a javov. Ako na to upozornil Oskár Čepan,³⁰ u príslušníkov tejto generácie dochádza k zmene noetického vzťahu ku skutočnosti. Na rozdiel od romantikov sa tu „absolutizovanie javov nahradilo ich relativizovaním. Základňou všetkého sa stala empirická skutočnosť v najužšom zmysle slova — domov. Po romantickom vzleste, po páde národných snáh jedinou istotou stáva sa bezprostredná skúsenosť, fakty stále, vecné, nemenné, istota tradície“.

Analýza jednotlivých veršových foriem a ich významových vzťahov v preklade umožňuje vysloviť niekoľko pozorovaní. Najnápadnejšou „tvarovou dominantou“, zložkou Petőfiho poetiky je rytmus básne. Svedčí o tom melodickosť, „hudobnosť“ veršov. Tieto zložky sa zvyrazňujú predovšetkým expresívnym zacielením organizácie zvukovej výstavby, buď v eufonickej „dokumentácii“ významovo závažných bodov verša, alebo v intonácii. Charakter rytmu Hviezdoslavových prekladov nemožno charakterizovať tak jednoznačne. Usporiadanie syntaktických vzťahov vo verši, častými inverziami dochádza nielen k zmene intonačnej línie, ale aj k preskupeniu štylistických prvkov textu a napokon aj sémantickej výstavby básní.

Charakter rytmu maďarského originálu zodpovedá „výrazovým“ sklonom Petőfiho. Pod týmto termínom chápem podľa Miku „momentálnu i trvalú náchylnosť autora siahať prevažne do istých výrazových oblastí, ktoré zodpovedajú jeho naturelu, jeho interpretácii okolitého sveta i jeho spôsobu hodnotenia a reagovania na to, čo sa okolo neho deje“.³¹ Petőfi smeruje k jednoduchosti vo voľbe výrazu. Ideové hodnoty vyjadruje primeranou technikou, zodpovedajúcou úsiliu vytvárať ku skutočnosti svoj vlastný a nepodmienený vzťah. U Hviezdoslava vo vzťahu k týmto hodnotám prevláda explicitnosť a výrazová extenzívnosť. Účasť subjektu na téme demonštruje expresívnosťou, ktorá je silnejšia v pomenovávaní než v rytme. Jednotlivé detaily z Hviezdoslavovej poetiky prezrádzajú, že mu stále ide o etiku, o spoločenský aktivizmus. Umelé jazykové prostriedky odvádzajú ho od pôvodných ideových hodnôt originálu, zložitejších v inom zmysle.

³⁰ K typológii literárnych smerov. Litteraria VII, Z historickej poetiky I, Bratislava 1964, 125.

³¹ Čo dáva jazyk spisovateľovi. Zborník Jazyk a štýl umeleckej prózy, Bratislava 1965, 49.

Pokiaľ ide o typologické vlastnosti analyzovaných metrických systémov, treba tu poznamenať:

a) Uvoľnenému, ale nie nepravidelnému jambickému usporiadaniu v časomernom maďarskom verši funkčne nezodpovedá sylabotónicky pravidelná verzia, pretože vlastnosťou slovenského sylabotónického systému je snaha stopovo pravidelne organizovať metrum verša. Pri ekvimetrickom prekladaní dochádza nevyhnutne k posunu v rytme. Rozbor Hviezdoslavových prekladov z Petőfiho potvrdil už na začiatku vyslovený predpoklad, že v prekladoch s ekvimetrickou náhradou možno očakávať posun smerom k väčšej „umelosti“ zvolených rytmických prostriedkov vo vzťahu k sémantickej zložke.

b) Maďarský „národný“ verš má oveľa väčšie možnosti rytmickej variability ako slovenský slabičný verš. Pri zhode niektorých konštánt sa ukazuje, že taktové členenie, presúvanie prízvuku, resp. jeho nezáväzná pozícia vo verši pôsobí rozdielne ako prízvukové pomery slovenského sylabického verša. Preklad maďarského národného verša slabičným princípom, teda bez prihliadnutia na možnosť vytvárať väčšie množstvo taktových zostáv, nie je funkčnou substitúciou rytmu originálu. Preto pri preklade, ako to vidieť u Hviezdoslava, je dôležité uplatňovať prízvukné prvky v sylabической sústave a touto kombináciou vyvažovať nedostatok členenia na takty. Hviezdoslavov postup nie je závislý len od dobovej sylabotónickej poetiky, ale jeho technika prezrádza už uvedomelejší prístup k tomuto systému.

ANTON POPOVIČ

A RITMUSELTÉRÉS JELENTÉS- ÉS KIFEJEZÉSERTÉKEI
A VERSFORDÍTÁSBAN

(Petőfi és Hviezdoslav)

(Resümé)

A tanulmány a metrum- és ritmusképletek funkciós vizsgálata alapján a vers egészének integráltságában követi a versfordításkor keletkező ritmikai eltérések jelentéstani következményeit Hviezdoslav Petőfi-fordításainak tükrében. Kiinduló tételként idézi, hogy minden fordítói eljárást az eredetitől való eltérések („eltolódás“) jelenléte vagy hiánya jellemzi. Az eltérést követhetjük a nyelvi eszközökben, a kifejezésben és a téma egységeiben. A ritmikai eltérés a vers térfogatváltozásában, metrikai szervezethez, rímeléséhez és hangszereléséhez, dallammenetében, a versszakfelépítés módosulásában stb. nyilatkozhat meg. A szerző a következőkben e szempontból elemzi Hviezdoslav Petőfi-fordításai közül az eredeti és a fordítás egyeztetésével a Szeptember végén, Egy gondolat bánt engemet, Falu végén kurta kocsma és a Füstbe ment terv című verset.

Az időmértékes versformával kapcsolatban leszögezi: az időmértékes verselés a magyarban és a szlovákban nem egyenértékű. A magyarban a nyelvi adottságok következtében sokkal természetesebben hat, s ez érvényes a nyelvi anyag tulajdonságaival bizonyos mértékben ellentétes jambikus verselésre is, hisz ez pl. már a 19. sz. költőinél háttérbe szorítja a „nemzeti versidomot“, úgy tűnik tehát, nincs invariáns stilisztikai értéke, más szóval természetességét vagy természetellenességét nem lehet általános érvényű jellemzőjévé nyilvánítani, hanem mindig konkrét történetiségében kell értékelni.

A metrikai szerkezettel összefügg a rím vizsgálatának szükségessége. Petőfi verseiben általában csökken a verssorzáró szó jelentéstani megterhelése, a költő a jelentéstani központi igealakokkal dinamizálja a verssorok kezdetét. Hviezdoslav ezzel szemben a jelentős szavakat hozza rímhelyzetbe saját verseiben és versfordításában egyaránt. Az eltérés eszerint abban áll, hogy megszűnik a szemantikailag erős verssornyitás, miáltal a jelentéstani központok diszpergálódnak. Kapcsolatban van ezzel a vizsgált fordításokban az állkötések szembevető frekvencianövekedése, a mondattani szerkezetek és a verssorok határainak különválása, ami maga után vonja többek közt a dallamvonal megváltozását. Mindez Hviezdoslav versritmusainak konstruáltabb voltát tükrözi.

Petőfi nyelve az irodalmi szinten stilizált magyar köznyelv, s bár szókincsében megtaláljuk a magyar romantika (reformkor) nyelvhasználatának elemeit, ezek nála sokkal kisebb mértékben lépnek fel, mint a kortársi költészetben. Hviezdoslav fordításai stílusának jellemző jegye épp a megnevezésének mint neologizmusnak esztetikailag bonyolultabb, irodalmi jellege.

A Szeptember végén fordításban Hviezdoslav követi az eredeti metrumképletét.

az eredeti zeneiségét azonban nemcsak a metrumból meríti, hanem a verssorok eufóniájából is, amelynek a fordító nem találta meg a megfelelőjét, illetve megoldása új jelentéstan rezonanciákat kelt. Petőfi, ritmusképleteinek szerves egysége a természetes hanglejtésforma, Hviezdoslav inverziói, szokatlan szórendje ezt megbontja, s az új, szokatlan kapcsolatok jelentősen kitérítik az eredeti értelmezését.

Az Egy gondolat bánt engemet című vers megoldásában sok helyütt követhetjük az erőteljesebb kifejezésre törekvést. A metrum és a hangszerelés szerkezeti ikonszerűségét (J. Levý) exponáló részeket (I. Fónagy) sikeresen menti át a szlovák fordításba.

A Füstbe ment terv fordításában erőteljesen jelentkezik a metrum és a rím eltolódása. Az eredeti jambikus ritmusának nem megfelelője a szillabotónikus megoldás.

Bevezetésképpen a Falu végén kurta kocsmá című vers és fordításának elemzéséhez a szerző megjegyzi, hogy mindmáig hiányzik a magyar és a szlovák versformák tipológiája. A Stúr-iskola verselésében kell látnunk a magyar nemzeti versidom megfelelőjét. A magyaros verselés egyetlen állandója a szillabizmus (Rákos P.). Az elemzett vers felező nyolcasaiban s a fordításban követve a hangsúlyeltolódást, ahhoz a következtetéshez jut, hogy Hviezdoslav fordításában — főképpen egyes részeiben — a szillabotónikus rendszerhez közelít. Az eredeti és a fordítás hontársa a négy szótagot követő ütemhatár. A hangsúlyeltérés nyelvi alapú. Az eredeti ritmusképletében jelentős szerepe van a parallelizmusnak, ez a fordításban kevésbé érvényesül. Ha a ritmikai eltolódás jelentésértékét vizsgáljuk a kifejezés síkjában, azt láthatjuk, hogy az eltérések általában nem jelentősek, a fordítás sikeresnek mondható.

Általános következtetések: Petőfi verselésének dominánsa a melodikus és zeneileg aktív ritmus. Hviezdoslav fordításaiban a szintaktikai egységek elhelyezése és a hanganyag a ritmus olyan módosulását idézi elő, amely a szöveg stilisztikai tulajdonságainak átrendezését s végeredményben jelentésértékének megváltoztatását okozza. Hviezdoslav expresszivitása erősebb a kifejezésben, mint a ritmusban. Művi megoldásai sokszor vezetnek az eredeti értékeinek a megszüntetéséhez.

Úgy tűnik továbbá, hogy a magyaros verselés ritmikai variabilitása nagyobb, mint a szlovák szillabikus verselésé. Csupán szillabizmussal fordítani a magyaros versformát tehát nem jelenti az eredeti funkciós helyettesítést. A szillabikus rendszerben e célból mozgósítani kell a hangsúlyos elemeket, ami tendenciaként követhető Hviezdoslav vizsgált fordításaiban.

FRANTIŠEK ŠTRAUS — JÁN SABOL

VOĽNÝ VERŠ V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ POÉZII

(Genéza a charakteristika)

Úvod

1.0. Doterajšie versologické výskumy novej slovenskej poézie od romantickej školy Štúrovej až po dnešok ukazujú, že konštantnými prvkami verša, ktoré sa v rôznej miere zúčastňujú na rytmickom impulze, je v prvom rade počet slabík (rovnaký alebo regulovaný), normované rozloženie prízvukných a neprízvukných slabík (vo vertikálnom a horizontálnom smere) a potom veršová a vetná intonácia. V rytmickej štruktúre (či systéme) verša však popri týchto základných prvkoch a zložkách vystupujú i ďalšie činitele, ako hlásková organizácia, kvantita, eufónia a rým, vo veršovej intonácii systém páuz, ba i vyššie jednotky, ako strofická výstavba a pod., ktoré vo vzájomnom spolupôsobení sa podieľajú na vytváraní rytmického charakteru verša (na jeho rytmickej modulácii), alebo v niektorých ojedinelých prípadoch sú aj nositeľmi jeho rytmu.

2.0. Poznatky tohto druhu vyvolávajú potrebu, aby sa najmä pri skúmaní takých typov verša, ktoré v maximálnej miere narušili konštantnosť rytmických princípov tým, že uvoľnili hierarchiu a normovanosť organizácie prvkov zúčastňujúcich sa na rytmickom impulze, vypracovali nové metódy, umožňujúce postihnúť špecifickosť voľného verša s jeho rytmickými zákonitosťami, lebo i v súčasnom období sa neraz stretávame so snahou vonkajškovo porovnávať, ba aj stotožňovať voľný verš s prózou, a to najmä v tom prípade, keď sa vo voľnom verši javí absolútny nedostatok tradičných princípov rytmickej veršovej výstavby.

3.0. Voľný verš ako špecifická rytmická forma, ktorá je protikladom tradičného viazaného verša a svojím charakterom je v opozícii s prózou, v slovenskej versológii nebol dostatočne preskúmaný aj preto, že jeho podstata unikala tradičným štatistickým metódam, ktorými sa pracovalo pri výskume viazaného verša. Rytmickú štruktúru voľného verša a jeho vývinové tendencie bolo možné postihnúť iba intuitívne, bez príslušných exaktných parametrov

a rezultatov. Intuícia však často posúvala voľný verš do tých polôh, v ktorých sa v skutočnosti nenachádzal. Preto pri výskume voľného verša súčasnej slovenskej poézie, využívajúc najmä metódy teórie informácie a stochastickej matematiky, zvolili sme aspekt genetický, aby tak výraznejšie vynikli synchronické štruktúrne zákonitosti a špecifickosť voľného verša. Pri analýze materiálu zamerali sme sa predovšetkým na jazykové základy voľného verša (fonéma, sylaba, slovo), na prvky rytmické (sylibizmus, metrum, intonácia), a to vždy na pozadí opozícií v smere viazaný verš → voľný verš → próza.

I

Frekvencia foném a ich informačná hodnota

1.0. Základnou dištingtívnou jednotkou jazyka je fonéma. Je preto opodstatnené a účelné aj pri analýze umeleckého jazyka vychádzať z foném, ich frekvenčného obrazu, a poznávať elementárne kvantitatívne rozmery umeleckého textu. Možno tak skúmať špecifickosť jednotlivých typov umeleckého textu už na pozadí týchto základných kvantitatívnych vzťahov a zákonitostí.

2.0. Ako ukazuje najnovší výskum, rozdiely medzi prózou a poéziou možno vystopovať už v základnom stavebnom materiáli. Z frekvencie foném sa dajú vyčítať dve podstatné zákonitosti:

1. v próze je vyššia samohláskovitost ako v poézii;
2. na výstavbe textu viazaných veršov sa samohlásky zúčastňujú rovnomernejšie.¹

Voľný verš vykazuje parametre, ktoré ho — ako možno očakávať — kladú uprostred.

Uvedený vzťah medzi viazaným veršom, voľným veršom a prózou zachycujeme v tabuľkách², ktoré nám budú východiskom pri porovnávaní malých

¹ Porov. J. Sabol, *Frekvencia hlások v jazyku súčasnej slovenskej poézie*. Jazykovedný časopis 17, 1966, 13—25.

² Výsledky frekvencie samohlások a pomeru samohlások a spoluhlások v tabuľkách uvádzame pri viazanom verši (Rúfus) a voľnom verši (Válek) podľa cit. štúdie J. Sabola, pri próze (jazyk rozprávok) podľa štúdie J. Bosáka *Frequency of Phonemes and Letters in Slovak and Numerical Expression of Some Phonemic Relations*. Jazykovedný časopis 16, 1965, 120—135.

Za základ výskumu vokálov sme brali 5 typov slovenských samohlások: A (a, á, ia), E (e, é, ie, ä), O (o, ó, uo), U (u, ú, iu), I (i, í) a slabičné R (r, ř), L (l, ľ). Počítali sme spolu príslušné dlhé a krátke samohlásky a diftongy, pri r, l krátke a dlhé pozície týchto spoluhlások v sonantickej funkcii. Samohlásku ä sme radili k vokalikému typu E.

uzavretých súborov (jednotlivých básní). Výsledky vyjadrujeme v hodnotách entropie.³

Frekvencia vokalikých typov(*p*):

Druh textu	A	E	I	O	U	R	L
Viazaný verš	0,271	0,210	0,194	0,203	0,094	0,016	0,011
Voľný verš	0,296	0,216	0,163	0,217	0,085	0,012	0,012
Próza	0,287	0,221	0,175	0,240	0,070	0,003	0,003

Entropia a redundancia vokálov:

Druh textu	H_0	H_1	h	R
Viazaný verš	2,8074	2,3971	0,8539	0,1461
Voľný verš	2,8074	2,3579	0,8399	0,1601
Próza	2,8074	2,2486	0,8010	0,1990

Pomer vokálov a konsonantov (*V*, *K*):

Druh textu	$V(p)$	$K(p)$	$H_1(h)$	R
Viazaný verš	0,407	0,593	0,9749	0,0251
Voľný verš	0,423	0,577	0,9829	0,0171
Próza	0,434	0,566	0,9874	0,0126

³ Počítame pritom tieto hodnoty: H_0 (maximálnu entropiu určitého uzavretého súboru s istým počtom prvkov) podľa vzťahu $H_0 = \log_2 n$; H_1 (reálnu entropiu tohože súboru), vyjadruje sa vzťahom $H_1 = - \sum_{i=1}^n p_i \log_2 p_i$; h (relatívnu entropiu, ktorá slúži na porovnávanie súborov s nerovnakým počtom vyskytujúcich sa prvkov) podľa vzorca

$$h = \frac{H_1}{H_0} = \frac{- \sum_{i=1}^n p_i \log_2 p_i}{\log_2 n} \text{ a redundanciu } (R = 1 - h).$$

2.1. Uvedené hodnoty dokumentujú, že najvyššia entropia vokálov je v básňach písaných viazaným veršom, menšia je vo voľnom verši a najmenšia v próze. Pravda, treba mať na pamäti, že tento frekvenčný obraz ukazuje na vzťah vokalickej typov vo väčších súboroch (po 10000 foném) a nevšimá si malé uzavreté texty (napríklad básne), v ktorých môže byť entropia samohlások aj opačná. Vo viazanom verši — hoci musí rešpektovať frekvenčné zákonitosti foném v samom jazyku⁴ — môže byť výkyv (vyjadrený v hodnotách entropie) na pozadí celkového frekvenčného obrazu dosť značný, a to v oboch smeroch:

- a) pravidelnejšie rozloženie vokalickej typov (vyššia entropia);
- b) využitie len istých vokalickej typov (nižšia entropia).⁵

Frekvencia foném v menších súboroch prozaických textov má oveľa menšiu variabilitu ako verš. Je to zákonité, lebo verš v podstatne väčšej miere ako próza poskytuje možnosť sústrediť sa už na základný stavebný materiál, na fonému, a využiť ho na rozličné ciele (porovnaj napríklad hláskové instrumentácie verša).

2.1.1. Konštatovanie o frekvencii vokalickej typov vo viazanom verši dopĺňujeme konkrétnymi výsledkami entropie a redundancie z niekoľkých básní M. Rúfusa:

Báseň	H_0	H_1	h	R
<i>Ťažká hodinka</i>	2,8074	2,4106	0,8587	0,1413
<i>Pesnička</i>	2,8074	2,4340	0,8670	0,1330
<i>Nemusiš</i>	2,8074	2,4247	2,8637	0,1363
<i>Verše</i>	2,8074	2,4055	0,8568	0,1432
<i>Rozlúčenie</i>	2,5849	2,3698	0,9168	0,0832
<i>Modlitba za milú</i>	2,8074	2,2951	0,8175	0,1825

⁴ Porov. o tom napr. konštatovanie I. Fónagya (*Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung*, Poetics, Warszawa 1961, 591—605): „Die relative Frequenz der einzelnen Laute ist... sprachlich bedingt.“ (Str. 599.)

⁵ Konštatovanie J. Levého (*Předběžné poznámky k informační analýze verše*, Slovenská literatúra 11, 1964, 15—37): „... verš staví spíše na hláskách typických a potlačuje hlásky netypické“ (22) nemusí platiť absolútne. Najmä vo viazanom verši sa môžu vhodne využiť práve hlásky veľmi zriedkavé, lebo tým sa zvyšuje prekvapenie a napätie z očakávania nasledujúcej hlásky. Informačná hodnota objektívne nízko frekventovanej

Ak porovnáme tieto výsledky s parametrami viazaného verša, voľného verša a prózy, zistíme, že nad hornou hranicou viazaného verša sú hodnoty z básní *Ťažká hodinka*, *Pesnička*, *Nemusiš*, *Verše*, relatívna entropia v básni *Rozlúčenie* (všetky tieto veršové súbory sú vokalickej polytónnejšie), pri parametroch prózy stoja výsledky z básne *Modlitba za milú* (v nej sa príznakovo využívajú isté vokalickej typy, najmä typ A — 35,29 %).

2.1.2. Spomínaný dvojaký výkyv entropie vokalickej typov pri veršových textoch prináša so sebou i možnosť eufonického využitia foném. Nulová (alebo veľmi nízka) entropia by znamenala monotónnosť, a teda silné nebezpečenstvo fonematickej automatizácie. Maximálna entropia by znamenala zase polytónnosť textu (išlo by o rovnakú pravdepodobnosť výskytu hoci ktorého vokalickej typu, t.j. veľkú neurčitost pri výbere každej nasledujúcej samohlásky). Možnosť (avšak len veľmi nepatrná) eufonického využitia takto dezorganizovaných vokalickej typov by tu bola len za predpokladu, že by samohlásky boli organizované vo vertikálnom smere. Pri dezorganizácii v horizontálnom i vertikálnom smere, napríklad

a o i e u
o i e u a
i u a o e
u e o a i atď.,

by sa aj táto malá možnosť stratila.

Zistiť frekvenčné rozpätie, v ktorom sa fonéma môže v texte eufonicky využiť, teda zistiť hranice monotónnosti a polytónnosti zostáva zložitou úlohou. Pri bežnom komponovaní textu však spomínaný dvojaký extrém rieši sám jazyk: fonémy sa v ňom kombinujú podľa istých zákonitostí.

2.1.3. Frekvencia hlások je len jedným z ukazovateľov možnosti ich eufonického využitia. Pre eufóniu je však dôležité najmä radenie hlások (tu by

hlásky je preto vysoká. Moment prekvapenia je silnejší najmä vtedy, keď sa takáto fonéma vyskytuje na „citlivých“ miestach verša (v rýme a pod.).

Vo viazanej reči sa môže príznakovo využiť akákoľvek hláska, preto H_1 (veľkého súboru) vo viazanom verši je vyššia ako v próze alebo vo voľnom verši. V malých súborech sú hodnoty entropie veľmi premenlivé. O využití hodnôt entropie pri výskume eufónie verša pozri F. Štraus, *K rytmickej funkcii rýmu a eufónie v poézii I. Krasku*, Slovenská literatúra 13, 1966, 349—360.

Frekvenčný obraz hlások vo viazanej reči sa môže často meniť i tým, že sa príznakovo využívajú — podľa celkového ladenia básne — určité typy foném. Porov. o tom konštatovanie I. Fónagya: „Die Lautgestalt eines Gedichte ist... in Kenntnis seiner Grundstimmung leichter vorhersagbar (predictable), da die Lautverteilung in einem gewissen Maße durch die Stimmung des Gedichtes bedingt ist.“ (Cit. štúdia, 604.) Entropia takýchto hláskových typov je vysoká, ale keď berieme do úvahy ich vzťah k ostatným fonémam, celková entropia textu sa často znižuje. Porov. i cit. štúdiu F. Štrausa.

sa dala vhodne využiť napríklad entropia medzier medzi rovnakým fonematickým typom).

2.2. Pomer vokálov a konsonantov (porovnaj príslušnú tabuľku) a jeho rôzne výsledky v próze, voľnom verši a viazanom verši vychádza tiež z jazykových zákonitostí; súvisí s tým, že v slovenčine sa spoluhlásky sústreďujú hlavne v menejslabičných slovách, vo viacslabičných slovách sa frekvencia vokálov a konsonantov vyrovnáva (teda entropia stúpa a redundancia úmerne klesá).

3.0. Ak uplatníme uvedené dva aspekty analýzy frekvencie hlások (entropiu vokálov a pomer konsonantov a vokálov), môžeme zistiť isté špecifickosti, ktorými sa voľný verš líši od prózy a viazaného verša, a zároveň aj isté stupne „prozaickosti“, resp. „viazanosti“ voľného verša.

3.1. Zo symbolistickej poézie sme spomínané parametre skúmali v týchto básňach: I. Krasko, *Kritika*; V. Roy, *Jarná improvizácia*; M. Rázus, *Výkrik a smiech*; J. Jesenský, *Apríl*. Uvedieme príslušné hodnoty.

Pomer vokálov a konsonantov:

Báseň	V (p)	K (p)	H ₀	H ₁ (h)	R
<i>Kritika</i>	0,436	0,564	1,0	0,9882	0,0118
<i>Jarná improvizácia</i>	0,413	0,587	1,0	0,9781	0,0219
<i>Výkrik a smiech</i>	0,385	0,615	1,0	0,9615	0,0385
<i>Apríl</i>	0,384	0,617	1,0	0,9600	0,0400

Entropia vokalických typov:

Báseň	H ₀	H ₁	h	R
<i>Kritika</i>	2,5849	2,1966	0,8498	0,1502
<i>Jarná improvizácia</i>	2,8074	2,3190	0,8260	0,1740
<i>Výkrik a smiech</i>	2,5849	2,2302	0,8628	0,1372
<i>Apríl</i>	2,8074	2,3928	0,8523	0,1477

Najvyššiu samohláskovitost možno pozorovať v básni I. Krasku *Kritika* najnižšiu v básni M. Rázusa *Výkrik a smiech* a v básni J. Jesenského *Apríl*

Najvyššia entropia je v posledných dvoch básňach (*Výkrik a smiech* a *Apríl*), v ktorých sa používajú rýmy, teda fonémy sa v nich výrazne zapájajú do eufonickej výstavby jednotlivých veršov.

3.2. Z troch skúmaných básní „postsymbolistického“ obdobia (J. Smrek, *Pieseň v piesku*; L. Novomeský, *Noc na stráni*; J. Kostra, *Pozdravy 1*) má vysokú frekvenciu vokálov čiastočne rýmovaná báseň *Pieseň v piesku* a rovnako čiastočne rýmovaná báseň *Noc na stráni*. V uvedených dvoch básňach je aj najvyššia entropia vokálov.

Pomer vokálov a konsonantov:

Báseň	V (p)	K (p)	H ₀	H ₁ (h)	R
<i>Pieseň v piesku</i>	0,448	0,552	1,0	0,9922	0,0078
<i>Noc na stráni</i>	0,401	0,599	1,0	0,9715	0,0285
<i>Pozdravy 1</i>	0,389	0,611	1,0	0,9642	0,0358

Entropia vokalických typov:

Báseň	H ₀	H ₁	h	R
<i>Pieseň v piesku</i>	2,8074	2,3453	0,8354	0,1646
<i>Noc na stráni</i>	2,8074	2,3230	0,8275	0,1725
<i>Pozdravy 1</i>	2,8074	2,2631	0,8061	0,1939

3.3. V nadrealistických básňach sme zistili značne vyrovnané parametre. Z hľadiska frekvencie vokálov a konsonantov stoja medzi hodnotami viazaného a voľného verša.

Najvyššiu relatívnu entropiu vokálov (zo všetkých skúmaných básní) má Horovova báseň *Jedného rána* (0,9249), preto je tu redundancia veľmi nízka (0,0751). Vysokú relatívnu entropiu majú i básne *Podzim 1937* a *Dvojhviezdie*. V skúmaných básňach možno nájsť verše skoro s nulovou redundanciou, hudoobne polytónne, s veľmi malou možnosťou eufonického využitia. Príklady: *Nahé ruky stromov* (*Podzim 1937*), *Ako dva rty* (*Ako dva kvety*; *Dvojhviezdie* — tu sa však uplatňuje istá vertikálna hlásková paralela), zo všetkých strán, nechajte vtákov, ktorí prchajú (*Jedného rána*).

Pomer vokálov a konsonantov:

Autor a názov básne	V (p)	K (p)	H ₀	H ₁ (h)	R
Fabry, <i>Podzim 1937</i>	0,419	0,581	1,0	0,9809	0,0191
Reisel, <i>Dvojhviezdie</i>	0,390	0,610	1,0	0,9648	0,0352
Bunčák, <i>Ktorá je to krajina</i>	0,414	0,586	1,0	0,9785	0,0215
Horov, <i>Jar</i>	0,410	0,590	1,0	0,9765	0,0235
Horov, <i>Matka</i>	0,418	0,582	1,0	0,9805	0,0195
Horov, <i>Jedného rána</i>	0,415	0,585	1,0	0,9791	0,0209

Entropia vokalickej typov:

Báseň	H ₀	H ₁	h	R
<i>Podzim 1937</i>	2,5849	2,3218	0,8982	0,1018
<i>Dvojhviezdie</i>	2,5849	2,2966	0,8885	0,1115
<i>Ktorá je to krajina</i>	2,5849	2,2322	0,8636	0,1364
<i>Jar</i>	2,8074	2,2527	0,8024	0,1976
<i>Matka</i>	2,8074	2,2690	0,8082	0,1918
<i>Jedného rána</i>	2,5849	2,3907	0,9249	0,0751

3.4. Vo voľnom verši súčasnej slovenskej poézie sú skúmané parametre rozptýlenejšie. Najvyššiu samohláskovitost (a teda veľmi nízku redundanciu vokálov a konsonantov — 0,0093) sme zistili v Mihálikovej básni *Starenky učiteľky*. Tento výsledok je nad hodnotami prózy. Entropia vokalickej typov je tiež blízka hodnotám v jazyku vôbec.

Z voľného verša M. Rúfusa sme analyzovali báseň *Pieseň o tkáčke*. V tejto básni je prítomný skoro celý arzenál viazaného verša z hľadiska vonkajšej veršovej štruktúry, uvoľnený je však sylabizmus. Voľný verš M. Rúfusa je

veľmi blízky jeho viazanému veršu. Rým podstatne zvyšuje hudobnosť a eufonickosť verša skúmanej básne.

Voľný verš M. Válka vykazuje z hľadiska analyzovaných javov veľmi vyrovnané hodnoty. Až prekvapujúco rovnomerná je entropia vokálov a konsonantov.

Pomer vokálov a konsonantov:

Autor a názov básne	V (p)	K (p)	H ₀	H ₁ (h)	R
Mihálik, <i>Starenky učiteľky</i>	0,443	0,557	1,0	0,9906	0,0094
Rúfus, <i>Pieseň o tkáčke</i>	0,414	0,586	1,0	0,9785	0,0215
Válek, <i>Jeseň</i>	0,425	0,575	1,0	0,9837	0,0163
Válek, <i>V kruhu</i>	0,437	0,563	1,0	0,9885	0,0115
Válek, <i>Óda na Angeliku</i>	0,429	0,571	1,0	0,9854	0,0146
Válek, <i>Štvornožci</i>	0,422	0,578	1,0	0,9824	0,0176
Válek, <i>Spev</i>	0,426	0,574	1,0	0,9841	0,0159
Válek, <i>Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať</i>	0,426	0,574	1,0	0,9833	0,0167
Stacho, <i>Svadobná cesta</i>	0,425	0,575	1,0	0,9837	0,0163
Ondruš, <i>Šialený mesiac</i>	0,403	0,597	1,0	0,9727	0,0273
Kováč, <i>Starci v krčme</i>	0,431	0,569	1,0	0,9862	0,0138

Najvyššiu relatívnu entropiu (a teda najnižšiu redundanciu) vokalickej typov majú z Váľkových básní *Óda na Angeliku* a *Spev*, najnižšie hodnoty relatívnej entropie vykazuje báseň *Jeseň*, v ktorej sa viac využívajú len isté vokalickej typy. Možnosť eufonického využitia hlások Válek umocňuje rýmovaním svojich voľných veršov (napríklad *Jeseň*, *Óda na Angeliku*, *Spev*, *Štvornožci*). Voľný verš M. Válka (najmä v zbierke *Milovanie v husej koži*) reprezentuje vysoký stupeň hláskovej inštrumentácie. Všimnime si napríklad „hru“ spoluhláskových typov *t*, *d*, *l* v úryvku básne *Spev*:

Nahota leta,
 tvoja píšťala ma dojíma.
 Nahota leta, tvoje slúžtičky, tvoji bosí králi!
 Ó, láska:
 náhoda tela, ktorého sme sa dotýkali.

Z najmladšej básnickej generácie sme skúmali básne *Svadobná cesta* (J. Sta-cho), *Šialený mesiac* (J. Ondruš) a *Starci v krčme* (M. Kováč). Najvyššia samohláskovitost' je v básni *Starci v krčme* (blízka hodnotám prózy). V tejto básni je zároveň aj najnižšia entropia vokalickej typov (H_1 i h), opäť blízka parametrom prozaických textov.

Entropia vokalickej typov:

Báseň	H_0	H_1	h	R
<i>Starenky učiteľky</i>	2,8074	2,2850	0,8139	0,1861
<i>Pieseň o ikáčke</i>	2,8074	2,3389	0,8331	0,1669
<i>Jeseň</i>	2,8074	2,2306	0,7945	0,2055
<i>V kruhu</i>	2,8074	2,2706	0,8088	0,1912
<i>Óda na Angeliku</i>	2,5849	2,3140	0,8952	0,1048
<i>Šivonožci</i>	2,8074	2,3655	0,8426	0,1574
<i>Spev</i>	2,5849	2,2719	0,8789	0,1211
<i>Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať</i>	2,8074	2,3601	0,8407	0,1593
<i>Svadobná cesta</i>	2,8074	2,3794	0,8475	0,1525
<i>Šialený mesiac</i>	2,8074	2,3728	0,8452	0,1548
<i>Starci v krčme</i>	2,8074	2,2350	0,7961	0,2039

4.0. Základná dištinkívna jednotka jazyka — fonéma — môže byť, ako sme už konštatovali, za istých okolností signálom rozličných druhov umeleckého textu (próza, voľný verš, viazaný verš). Frekvencia foném však nemôže byť takým bezpečným a spoľahlivým ukazovateľom uvedeného protikladu

ako ostatné jazykové znaky, lebo fonéma je pevne vmontovaná do vyšších jednotiek (slabík, morféma, slov).

Pri analýze voľného verša sme skúmali iba dve skutočnosti: pomer konsonantov a vokálov a frekvenciu vokalickej typov. Ukázalo sa, že voľný verš (ako celok) — na pozadí prózy a viazaného verša — je jav sui generis, hoci malé súbory môžu mať výkyv buď k próze, alebo k viazanému veršu. V ďalšom výskume bude treba zjemniť analýzu frekvencie foném vo voľnom verši zisťovaním fonematického skladu veršov a hľadaním súvislostí medzi hláskovým ladením a sémantickým nábojom jednotlivých básní.

II

Slovná a sylabická organizácia voľného verša

1. Dĺžka slova vo voľnom verši

1.0. Pri analýze jazykových základov a jazykových predpokladov voľného verša sa ukazuje ako dôležitý signifikantný prvok priemerná slabiková dĺžka slova. Slovo — ako jednotka rytmická a významová — je spravidla signálom nového prízvukového vrcholu (najmä ak je viac ako jednoslabičné). Meranie jeho slabikovej dĺžky môže teda slúžiť predovšetkým ako prostriedok pri skúmaní prízvukových vrcholov v horizontálnom a vertikálnom smere, za určitých predpokladov môže byť symptómom rytmických a metrických tendencií vo verši atď.

1.1. Prvé výskumy dĺžky slova v slovenčine ukazujú, že slabiková dĺžka slova je „indikátorom štylistickej štruktúry textu“.⁶

1.1.1. Dĺžka slova je nepriamo úmerná rytmickosti textu; „Čím sú slová v texte priemerne kratšie, tým viacej možností je uplatniť (hoci len podvedome) v prejave rytmus.“⁷

2.0. Pri výskume priemernej slabikovej dĺžky slova uvádzame pri jednotlivých textoch percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík a slabikový priemer slov ($\bar{x}$). Okrem toho počítame množstvo informácie prinášané slovami podľa počtu slabík mierou dezorganizácie, neurčitosti súboru (entropiou). Uvádzame všetky príslušné hodnoty (H_0 , H_1 , h , R).

⁶ J. Mistrík, *Dĺžka slova a štylistická štruktúra textu*. Jazykovedný časopis 17, 1966, 113—120. (Citát na str. 120.)

⁷ Tamže.

Porov. i konštatovanie F. Miku (*Rytmus v próze*. Literatúra a jazyk, Litteraria VI, 1963, 5—61): „V rytmických súvislostiach znamenajú viacslabičné taktiky vcelku oslabenie rytmickosti.“ (Str. 21) F. Miko v cit. štúdii skúma príslušné zložky zvukovej stavby jazyka v taktovom, v úsekovom a vetnom rytmickom pláne.

3.0. Za slabiku pokladáme každú foneticko-fonologickú jednotku, ktorá je daná prítomnosťou tzv. sonanty (nositeľa slabičnosti).⁸ Nepočítame preto neslabičné predložky *v, s, z, k* k jednoslabičným slovám.⁹

Pri skúmaní rytmickosti textu je dôležité, aby sa za slabičné pokladali len jednotky so sonantou, ktorá je predpokladom a podmienkou pre prítomnosť prozodických jednotiek.

A. Dĺžka slova v próze a dráme

4.0. Pozorovanie slabikovej dĺžky slova v próze nám posluží ako jedno z východísk pri porovnávaní s voľným veršom, ktorý je predmetom nášho výskumu. Výsledky ukazujú — čo je v súlade s konštatovaním v II 1, 1.1.1 — že v próze je vyššia slabiková dĺžka slova ako v poézii. Pravda, značná variácia priemernej slabikovej dĺžky slova v prozaických textových súboroch signalizuje aj rôzne stupne tendencie po rytmickosti, dané istými štylizacími postupmi.

4.1. Priemerná dĺžka slova v próze ($\bar{x}$)¹⁰ ma hodnotu 2,07. Ak berieme do úvahy aleatorické výkyvy, dostaneme rozpätie 2,03-2,11. V rámci tohto rozpätia sa pohybujú úryvky z Mináča a z Jašíka. Blízko dolnej hranice je Lazarová, Bodenek a Chrobák. Text M. Figuli už má nižšiu hodnotu (1,95). Môže to súvisieť s rytmizáciou tzv. lyrizovanej prózy. Najnižšiu hodnotu (1,73) vykazuje poviedka M. Kukučina *Na svitaní*. Ide o dialogizovanú prózu z dedinského prostredia. Vysoko nad hornou hranicou je úryvok z Jégého *Svätopluka* (2,30). Jeho priemerná slabiková dĺžka slova odráža pokojné rozprávačské tempo (nedialogizovaná historická próza). Odborný text (úryvok z *Dejín slovenskej literatúry III*) má najvyššiu hodnotu — signalizuje najmenšie tendencie k rytmickosti textu.¹¹

4.1.1. Na zistenie hierarchického usporiadania slov podľa počtu slabík sú vhodné metódy, ktoré poskytuje teória informácie. V skúmaných prozaických

⁸ Porov. napr. E. Pauliny, *Fonológia spisovnej slovenčiny*, Bratislava 1961, 40 a n.

⁹ J. Mistrík (c. m.) hodnotí ako jednoslabičné slová aj neslabičné predložky. G. Altmann — R. Štukovský v štúdiu *Analýza náhleho klimaxu*. Literatúra a jazyk, Litteraria VI, 1963, 62—72 ich nepočítajú ako slabičné slová.

¹⁰ Skúmali sme úryvky (z každého diela asi 1500 slov) z týchto kníh: Lazarová, *Mločia hora*; Jašík, *Námestie svätej Alžbety*; Bodenek, *Zapálené srdce*; Chrobák, *Drak sa vracia*; Kukučín, poviedka *Na svitaní*; Mináč, *Nikdy nie si sama*; Figuli, *Tri gaštanové kone*; Jégé, *Svätopluk*; *Dejiny slovenskej literatúry III* (podrobnejšie pozri v prílohe).

¹¹ J. Mistrík (c. m.), vychádzajúc z Fucksovho analytického výrazu, uvádza pre slovenčinu priemernú dĺžku slova v slabikách 2,3. Konštatuje, že odborné texty majú vysoký slabikový priemer.

Porov. i F. Miko, c. m.

textoch sú jednotlivé hodnoty takého (uvádzame ich spolu so slabikovým priemerom — $\bar{x}$):

Autor	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
Lazarová	2,02	2,5849	1,9101	0,7389	0,2611
Jašík	2,03	2,5849	1,8894	0,7309	0,2691
Bodenek	2,00	2,8074	1,8747	0,6678	0,3322
Chrobák	2,00	2,5849	1,8949	0,7331	0,2669
Kukučín	1,72	2,3219	1,6143	0,6952	0,3048
Mináč	2,05	2,5849	1,9378	0,7497	0,2503
Figuli	1,95	2,5849	1,8469	0,7145	0,2855
Jégé	2,30	2,8074	2,1080	0,7509	0,2491
<i>Dejiny</i>	2,73	2,8074	2,3685	0,8437	0,1563

Výsledné parametre pre prózu majú tieto hodnoty:

$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
2,07 (2,03—2,11)	2,8074	1,9641	0,6996	0,3004

Najväčšie hodnoty relatívnej entropie (h) vykazuje odborný text (*Dejiny slovenskej literatúry*): 0,8437, teda redundancia je tu najmenšia ($R = 0,1563$). Pri konkrétnej analýze takéhoto textu je výber každého nasledujúceho slova z hľadiska jeho slabikovej dĺžky najmenej istý — dezorganizácia takéhoto súboru je značne vysoká.

Ukazuje sa teda, že rytmicky výhodné sú tie texty, ktorých entropia sa znižuje, teda redundancia zvyšuje. Závislosť medzi jednotlivými prvkami takejto štruktúry je silnejšia než v textoch s vyššou entropiou.

Krajný prípad ($H_1 = 0$) by nastal vtedy, keby sa v texte vyskytovali len rovnaké slová (jednoslabičné, dvojslabičné, trojslabičné atď.). Pri jednoslabičných slovách by to bola — vzhľadom na slovenčinu — veľká neprírodnosť, a teda silná príznakovosť. Príčiny tejto neprírodnosti treba hľadať okrem iného aj v tom, že viaceré jednoslabičné slová nemôžu mať v slovenčine hlavný prízvuk, čím sa možnosť uspokojujúceho rozmiestnenia jednoslabičných slov v texte, ktorý by mal len túto jednu množinu, komplikuje.

Pri dvojslabičných slovách hodnota $H_1 = 0$ by ukazovala na čistý tro-

chej,¹² pri trojslabičných slovách na čistý daktyl. Nulová entropia by znamenala zároveň nulovú informáciu,¹³ teda nijaké napätie z očakávania určitej alternácie slabikovej dĺžky slov, preto sa v básnických textoch zvyšuje použitím slov rozličnej dĺžky, teda pestrejším rozmiestnením prízvukových vrcholov.

4.2. Hodnoty entropie — ako sme videli — môžu poslúžiť na zistenie tendencií k rytmickosti textu; nižšia entropia — vyššia snaha po rytmickosti a naopak (o krajnej hodnote — $H_1 = 0$ — porovnaj naše konštatovanie v predchádzajúcej kapitole).

4.2.1. Najnižšie hodnoty H_1 má Kukučín, Figuli, Bodenek, Jašík, Chrobák. Zvyšujú sa u Lazarovej, Mináča a Jégého, H_1 je najvyššia v odbornom texte. Pri relatívnej entropii (h) sa poradie trochu mení tým, že sa Bodenek dostáva na prvé miesto (h má uňho hodnotu len 0,6678). Je to spôsobené aj tým, že Bodenkov text má vysokú maximálnu entropiu.

4.3. Rozbor slov podľa počtu slabík spresňujeme i výsledkami v percentách (porov. aj príslušný graf):

Autor	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.	7-sl.
Lazarová	37,41	34,95	18,29	7,51	1,57	0,27	—
Jašík	34,50	38,08	19,04	6,53	1,65	0,21	—
Bodenek	38,15	33,20	21,14	6,06	1,24	0,14	0,07
Chrobák	39,29	31,68	20,66	6,91	1,12	0,35	—
Kukučín	49,62	33,19	13,08	3,89	0,22	—	—
Mináč	37,59	33,20	17,71	9,94	1,28	0,27	—
Figuli	41,07	33,68	16,02	8,08	1,03	0,14	—
Jégé	27,39	35,01	22,45	10,97	3,35	0,75	0,08
Dejiny	24,85	21,59	23,64	16,53	11,70	1,45	0,24

¹² Ak by sme brali do úvahy alternáciu prízvučných a neprízvučných slabík, dostali by sme v takomto prípade hodnoty $H_1 = 1,00$ i $H_0 = 1,00$ (binárny kód), čiže $R = 0$. Tieto hodnoty by signalizovali jamb alebo trochej.

Porov. J. Levý, *Předběžné poznámky k informační analýze verše*. Slovenská literatúra 11, 1964, 15—37 (najmä 29 a n.).

¹³ O nebezpečenstve automatizácie pri maximálnom rytmickom usporiadaní pozri F. Miko, c. m., 13.

Výsledné hodnoty pre prózu (aj s aleatorickými výkyvmi):

1-slab.	2-slab.	3-slab.	4-slab.	5-slab.	6-slab.	7-slab.
36,90	33,26	19,06	8,22	2,17	0,35	0,03
0,48	0,48	0,36	0,27	0,14	0,00	0,00

Výsledky ukazujú, že najviac jednoslabičných slov používa Kukučín a Figuli, najmenej Jégé a autori odborných textov. Množina dvojslabičných slov je najbohatšie zastúpená u Jašíka, najmenej v *Dejinách*. V množine trojslabičných slov badať silný pokles prvkov u Kukučina, zato zvýšenie v *Dejinách*. V množine štvorslabičných slov sú príznačné dva krajné póly: Kukučín (4 %) a *Dejiny* (17 %). Päťslabičné slová sú príznaково frekventované v odbornom texte.

5.0. Parametre, ktoré sme získali skúmaním textov z hier J. Tajovského (*Ženský zákon*) a I. Stodolu (*Jožko Púčík a jeho kariéra*)¹⁴, dokumentujú naše konštatovanie z II 1.4.1, že dialogizovaním textu sa znižuje priemerná slabiková dĺžka slova a úmerne klesá i entropia. Uvádzame príslušnú tabuľku:

Autor	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
Tajovský	1,64	2,5849	1,5503	0,5998	0,4002
Stodola	1,93	2,8074	1,8546	0,6606	0,3394

Výsledné parametre pre drámu majú tieto hodnoty:

$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
1,77 (1,74—1,80)	2,8074	1,7054	0,6083	0,3917

5.0.1. Porovnaním dvoch skúmaných súborov (próza a dráma) zisťujeme, že próza má z hľadiska rytmických tendencií nevýhodnejšie parametre (okrem dialogizovanej prózy) ako dráma: vyšší priemer ($\bar{x}$), vyššiu entropiu, nižšiu redundanciu.

5.1. Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík, ktorý uvádzame s aleatorickými výkyvmi:

¹⁴ Analyzovali sme približne 5000 slov textu z jednej i druhej hry.

Autor	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.	7-sl.
Tajovský	54,58	31,16	10,44	3,12	0,64	0,06	—
Stodola	41,84	34,16	14,82	7,41	1,58	0,18	0,02
Spolu	48,85	32,51	12,41	5,05	1,06	0,11	0,01
σ	0,51	0,50	0,36	0,25	0,10	0,00	0,00

dokumentuje, že v *Ženskom zákone* sú veľmi príznakovo frekventované jednoslabičné slová, u Stodolu sú jednotlivé množiny vyváženejšie.

Porovnanie s prózou zase ukazuje, že množina jednoslabičných slov u Tajovského (55 %) je najbohatšia vôbec. Na vysokú frekvenciu „mäkkých“ začiatkov viet v priamej reči v Tajovského poviedke *Maco Mlieč* poukázal F. Miko.¹⁵

5.2. Je zaujímavé, že do rozpätia, ktoré sme pre drámu vypočítali (1,74 až 1,80), nezapadá ani Tajovský (je pod dolnou hranicou), ani Stodola (je nad hornou hranicou, teda je „prozaickejší“). Ukazuje sa, že i v dráme treba počítať s istým štylistickým odstupňovaním textu. V našom prípade rozličný charakter skúmaných textov je evidentný (dráma z ľudového prostredia — dráma z mestského prostredia) — ním je daný aj špecializovaný výber jazykových prostriedkov.

B. Dĺžka slova vo viazanom verši

6.0. Pre viazaný verš¹⁶ sú charakteristické podstatne nižšie parametre ako pre prózu, ale v priemere sú zato trochu vyššie ako v dráme (priemerná dĺžka slova v dráme sa však značne znižuje, ako sme videli, tým, že skúmaný *Ženský zákon* má veľmi nízke hodnoty).

Priemerná slabiková dĺžka slova vo viazanom verši má hodnotu 1,88, ak berieme do úvahy aleatorické výkyvy, 1,85—1,91. V danom rozpätí sa pohybujú texty Kostru, Krasku a Rúfusa, Mihálik a Hviezdoslav sú tesne pod dolnou hranicou, Plávka je tesne nad horným okrajom. Celkove však možno konštatovať značnú vyrovnanosť, ktorá je koniec-koncov základnou charakteristickou črtou viazaného verša, útvaru, v ktorom „deformácia“ jazyka má na osi viazaný verš — voľný verš — próza najväčší výkyv.

¹⁵ Rytmus v próze, 43.

¹⁶ Analyzovali sme (približne po 1500 slov) tieto texty: Mihálik, *Appassionata*; Hviezdoslav, *Hájnikova žena*; Kostra, *Ave Eva* a iné; Plávka, *Liptovská píšťala* a iné básne; Krasko, *Verše*; Rúfus, *Až dozrieme* (podrobnejšie pozri v prílohe).

6.1. Pre pozorovanie hodnôt entropie (spolu s $\bar{x}$) uvádzame tabuľku:

Autor	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
Mihálik	1,80	2,5849	1,6319	0,6313	0,3687
Hviezdoslav	1,84	2,0000	1,6673	0,8337	0,1663
Rúfus	1,88	2,0000	1,6624	0,8312	0,1688
Krasko	1,89	2,3219	1,6984	0,7314	0,2686
Kostra	1,91	2,3219	1,7347	0,7471	0,2529
Plávka	1,93	2,3219	1,7421	0,7503	0,2497

Výsledné hodnoty viazaného verša:

$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
1,88	2,5849	1,6898	0,6537	0,3463
(1,85—1,91)				

Najnižšie hodnoty H_1 má Mihálik, Rúfus a Hviezdoslav, najvyššie Kostra a Plávka, pri relatívnej entropii (h) je toto poradie: Mihálik, Krasko (najnižšie hodnoty), najvyššie hodnoty h vykazuje Rúfus a Hviezdoslav (ich viazaný verš je teda najmenej redundantný). Súvisí to s tým, že u oboch sa nevyskytuje ani jedno päťslabičné slovo (preto $H_0 = 2,00$).

6.2. Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík (uvádzame ho s aleatorickými výkyvmi):

Autor	1-slab.	2-slab.	3-slab.	4-slab.	5-slab.	6-slab.
Mihálik	40,70	42,67	13,02	3,10	0,41	0,10
Hviezdoslav	39,38	41,66	14,07	4,89	—	—
Rúfus	36,39	43,40	16,29	3,93	—	—
Krasko	37,45	40,73	17,64	4,11	0,07	—
Kostra	38,10	37,58	20,15	3,86	0,31	—
Plávka	36,11	42,44	14,44	6,81	0,21	—
Spolu	37,77	41,67	15,87	4,54	0,13	—
σ	0,54	0,55	0,40	0,22	0,04	—

ukazuje značnú vyrovnanosť jednotlivých skúmaných textov: v množine jednoslabičných slov je rozpätie 36 % (Plávka) — 41 % (Mihálik), v množine dvojslabičných slov 38 % (Kostrá) — 43 % (Rúfus), v množine trojslabičných slov 13 % (Mihálik) — 20 % (Kostrá), v množine štvorslabičných slov 3 % (Mihálik) — 7 % (Plávka).

6.3. Detailný rozbor menších súborov (básní) môže často ukázať značné odchýlky od celkového frekvenčného obrazu. Takáto podrobnejšia analýza je predmetom výskumu voľného verša v nasledujúcej kapitole.

6.3.1. Na príklade Rúfusovho viazaného verša pokúsime sa dokumentovať, že pri istých podmienkach môže entropia slov podľa počtu slabík signalizovať i metrické tendencie.

V nasledujúcej tabuľke uvedieme hodnoty z niektorých Rúfusových básní (písmenom *J* označujeme jambický pôdorys verša a písmenom *T* trochejské metrum):

Rúfus	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Balada jesenná T</i>	2,03	2,00	1,5652	0,7826	0,2174
<i>Za starou mamou J</i>	1,98	2,00	1,7389	0,8695	0,1305
<i>Kórejské koledy J</i>	2,00	2,00	1,7600	0,8800	0,1200
<i>Básnik J</i>	1,86	2,00	1,6747	0,8374	0,1626
<i>Verše T</i>	1,80	2,00	1,5029	0,7515	0,2485
<i>Pesnička T</i>	1,93	2,00	1,7056	0,8528	0,1472
<i>O láske J</i>	1,89	2,00	1,6111	0,8056	0,1944
<i>Nemusiš T</i>	1,86	2,00	1,6583	0,8292	0,1708
<i>Líst jednej žene J</i>	1,82	2,00	1,5936	0,7968	0,2032

Ukazuje sa, že pri trochejskom metre je redundancia slov podľa počtu slabík v priemere vyššia ako pri jambe. Jednotlivé slová majú teda nerovnomernejšiu frekvenciu (najväčší výskyt majú dvojslabičné slová, ich frekvencia je vyššia ako výskyt jednoslabičných slov, pri jambe tento pomer neplatí).

Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík v skúmaných Rúfusových básňach je takýto:

Rúfus	1-slab.	2-slab.	3-slab.	4-slab.
<i>Balada jesenná T</i>	22,67	58,67	12,00	6,67
<i>Za starou mamou J</i>	36,14	33,17	27,23	3,47
<i>Kórejské koledy J</i>	34,43	35,38	25,94	4,25
<i>Básnik J</i>	40,43	35,64	21,28	2,66
<i>Verše T</i>	36,22	51,53	8,67	3,57
<i>Pesnička T</i>	35,71	44,64	10,71	8,93
<i>O láske J</i>	34,83	49,44	7,87	7,87
<i>Nemusiš T</i>	38,24	40,20	18,63	2,94
<i>Líst jednej žene J</i>	37,39	46,27	12,94	3,40

Z tabuľky vidieť, že pri trochejských básňach je príznaková množina dvojslabičných slov. Pri básňach s jambickým pôdorysom je ustálenejšia skôr množina jednoslabičných slov.

Ako dokumentoval náš rozbor niekoľkých básní z Rúfusa (išlo o viazaný verš), aj pri výskume voľného verša môžu hodnoty entropie niekedy slúžiť ako orientačný podklad pri zisťovaní metrickej schémy.

C. Dĺžka slova vo voľnom verši

7.0. Pri skúmaní priemernej slabikovej dĺžky slova vo voľnom verši budeme postupovať chronologicky, aby sme zachytili i jeho genézu, — od Kraskovej školy — symbolizmu, ktorý udomácňuje v slovenskej poézii voľný verš, až po súčasnosť.

8.0. Vo voľnom verši I. Krasku má $\bar{x}$ hodnotu 1,95. Príznakové sú najmä hodnoty v básni *Kritika* (2,16), v ktorej je zároveň aj najmenšia redundancia. Aj báseň *Otrok* dosahuje parametre prózy (2,05), jej redundancia je tiež pomerne nízka.

Krasko	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Na Nový rok</i>	1,84	2,3219	1,4989	0,6456	0,3544
<i>Poznanie</i>	1,84	2,0000	1,4643	0,7322	0,2678
<i>Jehovah</i>	1,91	2,3219	1,6681	0,7184	0,2816
<i>Otrok</i>	2,05	2,0000	1,6528	0,8264	0,1736
<i>Kritika</i>	2,16	2,3219	2,0303	0,8744	0,1256
Spolu	1,95	2,5849	1,6926	0,6548	0,3452

Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík potvrdzuje, že najpravidelnejšia je frekvencia slov v básni *Kritika* (príznaková najmä množina trojslabičných slov).

Krasko	1-slab.	2-slab.	3-slab.	4-slab.	5-slab.	6-slab.
<i>Na Nový rok</i>	36,13	52,94	3,36	6,72	—	0,84
<i>Poznanie</i>	32,52	56,10	6,50	4,88	—	—
<i>Jehovah</i>	34,04	48,94	9,93	6,38	0,71	—
<i>Otrok</i>	27,36	52,83	7,55	12,26	—	—
<i>Kritika</i>	30,68	36,36	17,05	12,50	3,41	—
Spolu	32,41	50,09	8,49	8,15	0,69	0,17

9.0. Pre voľný verš trojice Roy, Jesenský, Rázus sú príznačné dosť nízke hodnoty $\bar{x}$: Roy 1,95, Jesenský 1,88, Rázus 1,71. U Rázusa je teda $\bar{x}$ značne pod dolnou hranicou viazaného verša.
 9.0.1. Pri ďalších hodnotách:

Roy	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Za smelosťou</i>	1,78	2,0000	1,5182	0,7591	0,2409
<i>Za more</i>	2,14	2,5849	1,9363	0,7491	0,2509
<i>Boj detských rúk s tíhou Veľkého Mlčania</i>	1,95	2,3219	1,8075	0,7785	0,2215
<i>Jarná improvizácia</i>	1,89	1,5849	1,5197	0,9589	0,0411
<i>Cestou</i>	1,79	2,5849	1,6296	0,6304	0,3696
Spolu	1,95	2,5849	1,7867	0,6912	0,3088

je u Roya príznaková redundancia básne *Jarná improvizácia* (0,0411), v ktorej sa vyskytujú len jedno-, dvoj- a trojslabičné slová, a vysoká redundancia v básni *Cestou* (veľmi nízko frekventované trojslabičné slová):

Roy	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.
<i>Za smelosťou</i>	39,11	45,08	14,93	0,90	—	—
<i>Za more</i>	30,17	37,79	21,00	9,95	0,93	0,16
<i>Boj detských rúk...</i>	39,06	35,35	17,85	7,41	0,34	—
<i>Jarná improvizácia</i>	32,43	45,95	21,62	—	—	—
<i>Cestou</i>	42,11	43,21	9,14	4,99	0,28	0,28
Spolu	36,01	40,41	16,89	6,13	0,46	0,12

9.0.2. Priemer ($\bar{x}$) všetkých Rázusových básní je pod priemerom viazaného verša, hodnoty entropie sú dosť nízke:

Rázus	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Výkrik a smiech</i>	1,57	2,0000	1,3804	0,6902	0,3098
<i>Čo žiadam?</i>	1,75	2,0000	1,5094	0,7547	0,2453
<i>Verš o láske a nenávisti</i>	1,74	2,0000	1,5809	0,7905	0,2095
<i>Ulica</i>	1,65	2,0000	1,4895	0,7448	0,2552
<i>Stretnutie I</i>	1,81	2,3219	1,6534	0,7121	0,2879
Spolu	1,71	2,3219	1,5660	0,6745	0,3255

Najnižší priemer (1,57) má báseň *Výkrik a smiech*. V tejto básni je zároveň najmenšia entropia, a teda najväčšia redundancia.

Nízky priemer, pomerne nízka entropia a vysoká redundancia Rázusovho voľného verša súvisí najmä s veľkou frekvenciou jednoslabičných slov (47 % proti 36 % u Roya a Jesenského).

Rázus	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.
<i>Výkrik a smiech</i>	52,87	38,22	7,64	1,27	—
<i>Čo žiadam?</i>	43,88	44,60	4,32	7,19	—
<i>Verš o láske a nenávisti</i>	47,06	34,12	17,06	1,76	—
<i>Ulica</i>	49,59	38,21	9,76	2,44	—
<i>Stretnutie I</i>	42,13	37,04	18,52	1,85	0,46
Spolu	46,71	38,14	12,30	2,73	0,12

V množine jednoslabičných slov je vyššie percento prvkov (okrem básne *Čo žiadam?*) ako v množine dvojslabičných slov. Táto skutočnosť v mnohom ovplyvňuje hodnoty Rázusových básní, ako sme ich uviedli vyššie.

9.0.3. Pre Jesenského je charakteristický rovnomerne rozložený priemer v jednotlivých básňach (okrem básne *Na ulici*, ktorá je pod dolnou hranicou prózy).

Jesenský	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Apríl</i>	1,76	2,0000	1,5546	0,7773	0,2227
<i>Na ulici</i>	2,02	2,0000	1,5527	0,7764	0,2236
<i>Na Silvestra</i>	1,76	2,0000	1,5518	0,7759	0,2241
<i>Pribitý motýľ</i>	1,79	2,0000	1,6053	0,8027	0,1973
<i>Semper idem</i>	1,77	2,3219	1,6760	0,7218	0,2782
Spolu	1,88	2,3219	1,6615	0,7156	0,2844

Najvyššiu relatívnu entropiu (h) má báseň *Pribitý motýľ*. Jej redundancia je teda najnižšia.

Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík:

Jesenský	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.
<i>Apríl</i>	41,38	44,83	10,35	3,45	—
<i>Na ulici</i>	24,76	58,41	7,37	9,45	—
<i>Na Silvestra</i>	45,00	35,00	19,44	0,56	—
<i>Pribitý motýľ</i>	42,77	37,35	18,07	1,81	—
<i>Semper idem</i>	47,56	32,93	14,63	4,47	0,41
Spolu	36,22	45,84	12,29	5,58	0,08

dokumentuje príznakové rozloženie slov básne *Na ulici* na pozadí ostatných básní (a to vo všetkých množinách).

9.1. Dĺžka slova vo voľnom verši symbolistickej poézie potvrdzuje, že pohyb smerom k próze nebol v ňom výrazný (vo viacerých prípadoch sú jednotlivé parametre dokonca nižšie ako vo viazanom verši).

10.0. Vo voľnom verši J. Smreka sú hodnoty $\bar{x}$ (okrem básne *Pieseň v piesku*, ktorá dosahuje hornú hranicu prózy) veľmi nízke, entropia má tiež dosť nízke hodnoty, redundancia je vysoká (vyššia než vo viazanom verši).

Smrek	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Na cestách poľných</i>	1,78	2,3219	1,6305	0,7022	0,2978
<i>Pieseň v piesku</i>	2,11	2,5849	1,9305	0,7468	0,2532
<i>Krásna hra</i>	1,66	2,0000	1,4288	0,7144	0,2856
<i>Dávny verš o chémii</i>	1,84	2,5849	1,7063	0,6601	0,3399
<i>Obidve boli jasavé a mladé</i>	1,77	2,3219	1,6583	0,7142	0,2858
Spolu	1,83	2,8074	1,7089	0,6087	0,3913

Okrem množiny trojslabičných a štvorslabičných slov väčšie výkyvy vo frekvencii slov podľa počtu slabík nie sú (výnimku tvorí báseň *Pieseň v piesku*).

Smrek	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.	7-sl.
<i>Na cestách poľných</i>	43,08	41,03	12,31	2,05	1,54	—	—
<i>Pieseň v piesku</i>	33,02	41,51	13,21	9,43	—	1,89	0,94
<i>Krásna hra</i>	46,22	44,54	6,72	2,52	—	—	—
<i>Dávny verš o chémii</i>	40,74	39,39	15,15	4,04	0,34	0,34	—
<i>Obidve boli jasavé a mladé</i>	46,75	37,01	9,74	5,84	—	0,65	—
Spolu	42,14	40,30	12,17	4,36	0,46	0,46	0,11

11.0. Hodnoty $\bar{x}$ zvyšuje vo svojom voľnom verši L. Novomeský. V priemere však nedosahuje dolný okraj prózy. V rozpätí parametrov prózy sa pohybuje báseň *Noc na stráni* a nad horným okrajom prózy stojí báseň *Pri kotrmelcoch opic...* (2,17).

Relatívna entropia je už trochu vyššia ako u symbolistov (zo symbolistov má vyššiu entropiu a nižšiu redundanciu iba Jesenský).

Novomeský	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Báseň</i>	1,97	2,0000	1,7517	0,8759	0,1241
<i>Pri kotrmelcoch opic...</i>	2,17	2,3219	1,8982	0,8175	0,1825
<i>Noc na stráni</i>	2,08	2,3219	1,8447	0,7945	0,2055
<i>Jarmok</i>	1,89	2,0000	1,7357	0,8679	0,1321
<i>Španielska krajina</i>	1,93	2,3219	1,7755	0,7647	0,2353
Spolu	2,00	2,5849	1,8142	0,7019	0,2981

Príznaková je frekvencia trojslabičných slov v básňach *Pri kotrmelcoch opic...* a *Noc na stráni* (20 % a 21 %), v tých istých básňach klesá percento výskytu jednoslabičných slov v porovnaní s ostatnými básňami. Najnevyrovnannejšie sú u Novomeského množiny jednoslabičných slov (rozpätie 26 % až 39 %, pri dvojslabičných slovách len 38 %—44 %, pri trojslabičných slovách 15 %—21 %, pri štvorslabičných slovách iba 6 %—8 %).

Novomeský	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.
<i>Báseň</i>	33,86	43,31	14,96	7,87	—	—
<i>Pri kotrmelcoch opic...</i>	25,48	43,95	20,38	8,28	1,91	—
<i>Noc na stráni</i>	30,16	41,27	20,64	7,14	—	0,79
<i>Jarmok</i>	39,41	37,93	16,75	5,91	—	—
<i>Španielska krajina</i>	37,50	39,13	16,85	5,98	0,54	—
Spolu	33,88	40,78	17,82	6,90	0,50	0,13

12.0. V Kostrovom voľnom verši dosahuje $\bar{x}$ už hodnotu 2,07, čo je priemer prózy. Najvyššie parametre má báseň *Podjesenná* (2,21). Báseň *Moja rodná* svojou hodnotou 2,12 tiež presahuje horný okraj prózy.

Kostra	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Moja rodná</i>	2,12	2,3219	1,8660	0,8037	0,1963
<i>Podjesenná</i>	2,21	2,5849	1,9271	0,7455	0,2545
<i>Pozdravy 1</i>	1,99	2,3219	1,7568	0,7566	0,2434
<i>Pozdravy 2</i>	2,05	2,3219	1,8580	0,8002	0,1998
<i>Sestra naša</i>	1,97	2,3219	1,7283	0,7443	0,2557
Spolu	2,07	2,5849	1,8614	0,7201	0,2799

Ako vidieť z tabuľky, entropia je v priemere dosť vysoká (vyššia ako priemer prózy), redundancia teda úmerne klesá.

Najvyrovnannejšie sú u Kostru množiny dvojslabičných slov (rozpätie 43 %–48 %), pri štvorslabičných slovách je rozpätie 5 %–11 %, trojslabičné slová majú rozpätie 10 %–18 %, jednoslabičné slová 24 %–34 %.

Kostra	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.
<i>Moja rodná</i>	28,20	42,95	17,95	10,26	0,64	—
<i>Podjesenná</i>	23,98	47,37	18,13	5,26	4,68	0,59
<i>Pozdravy 1</i>	30,71	48,03	14,17	5,51	1,57	—
<i>Pozdravy 2</i>	34,04	42,55	9,93	11,35	2,13	—
<i>Sestra naša</i>	32,82	47,18	11,28	8,20	—	0,51
Spolu	29,87	45,70	14,30	8,10	1,77	0,25

13.0. Priemerná slabiková dĺžka slova v nadrealistickom voľnom verši je pri všetkých skúmaných básnikoch značne vysoká; Fabry má priemer ($\bar{x}$) 2,14, Žáry 2,15, Reisel 2,20, Bunčák 2,12, Brezina 2,05, Lenko 2,06, Rak 2,10. Ukazuje sa, že nadrealisti montujú voľný verš z iných hladísk a na iných princípoch ako básnici predchádzajúcich období.

Slabikový priemer slova je nižší ako v próze iba v básni R. Fabryho *Básnikovi Kaligramov* (1,92), v básni V. Reislá *Dvojhviezdie* (1,98), v Bunčákovej básni

Detektívka (1,99) a v Brezinovej básni *Spomienka* (1,79 — je to hodnota nižšia ako vo viazanom verši). Priemery ostatných básní sa pohybujú v rozpätí hodnôt prózy, alebo stoja nad hornou hranicou týchto hodnôt (niekedy dosť značne).

Aj entropia vykazuje vysoké hodnoty; h má najvyššiu hodnotu u Bunčáka (0,8139), pričom v básni *Ktorá je to krajina* dosahuje (pri $H_0 = 2,00$) hodnotu 0,9416, teda redundancia tejto básne je veľmi nízka (0,0584). V rozpätí hodnôt relatívnej entropie 0,8056–0,7227 sa pohybujú básne Rakove, Brezinove, Fabryho, Žáryho a Lenku. Tieto hodnoty sú v porovnaní s predchádzajúcimi obdobiami vývinu slovenského voľného verša značne vysoké (nielen v porovnaní so symbolistami, ale aj s voľným veršom Smreka, Novomeského a Kostru). Úmerne so zvyšovaním hodnôt h klesá v básňach nadrealistov redundancia.

Najnižšie hodnoty relatívnej entropie vykazuje nadrealistický verš V. Reislá — 0,6932, hoci hodnoty $\bar{x}$ v jeho básňach sú dosť vysoké (jeho priemer je najvyšší zo všetkých skúmaných nadrealistických básnikov). Je to zaujímavý paradox, ktorý svedčí o tom, že jednotlivé prvky vonkajšej veršovej štruktúry sú v istej rovnováhe.

Vysokú redundanciu voľného verša V. Reislá spôsobuje fakt, že v jeho básňach je najväčšie rozpätie medzi množinou jednoslabičných a dvojslabičných slov (26 %–45 %). Fabryho rozpätie je 32 %–38 %, Žáryho 27 % až 42 %, Bunčákovo 29 %–43 %, Brezinovo 33 %–41 %, Lenkovo 31 % až 40 %, Rakovo 30 %–42 %. (Pozri str. 108-109.)

13.1. Parametre voľného verša P. Horova sú blízke hodnotám nadrealistických básní ($\bar{x} = 2,09$ — pohybuje sa v rozpätí prózy). Z troch skúmaných básní iba báseň *Jedného rána* vykazuje hodnotu $\bar{x}$, charakteristickú pre voľný verš. Reálna i relatívna entropia tejto básne je však najvyššia, redundancia sa preto znižuje. Priemerná hodnota h voľného verša P. Horova je v porovnaní s poéziou nadrealistov nižšia (menšiu hodnotu h v poézii nadrealistov sme zaznamenali len u V. Reislá).

Horov	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Matka</i>	2,08	2,3219	1,7288	0,7446	0,2554
<i>Jedného rána</i>	2,00	2,3219	1,8373	0,7913	0,2087
<i>Jar</i>	2,19	2,3219	1,7839	0,7683	0,2317
Spolu	2,09	2,5849	1,8188	0,7036	0,2964

Autor		$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
R. Fabry	<i>Srdce Európy</i>	2,19	2,3219	1,9492	0,8395	0,1605
	<i>La fée de la mer ...</i>	2,16	2,3219	1,9910	0,8575	0,1425
	<i>Básnikovi Kaligramov</i>	1,92	2,3219	1,8130	0,7808	0,2192
	<i>Podzim 1937</i>	2,31	2,3219	1,9318	0,8320	0,1680
	<i>Záhada ukrutnosti</i>	2,21	2,3219	1,9900	0,8571	0,1429
	<i>Priestor — definícia skoro kacírska</i>	2,09	2,5849	1,9700	0,7621	0,2379
	Spolu	2,14	2,5849	1,9807	0,7663	0,2337
S. Žáry	<i>Pantomimos</i>	2,06	2,3219	1,8618	0,8018	0,1982
	<i>Apokalypsa</i>	2,17	2,3219	1,8811	0,8102	0,1898
	<i>Zem</i>	2,20	2,3219	1,8543	0,7990	0,2010
	Spolu	2,15	2,5849	1,8779	0,7265	0,2735
V. Reisel	<i>Oči sú na vine</i>	2,11	2,3219	1,8631	0,8024	0,1976
	<i>Dvojhviezdie</i>	1,98	2,3219	1,8584	0,8004	0,1996
	<i>Žena, ktorej milenec padol pri Madride</i>	2,25	2,5849	1,9128	0,7400	0,2600
	<i>Plagát</i>	2,23	2,5849	1,9678	0,7613	0,2387
	Spolu	2,20	2,8074	1,9461	0,6932	0,3068
P. Bunčák	<i>Detektívka</i>	1,99	2,3219	1,7762	0,7650	0,2350
	<i>Ktorá je to krajina</i>	2,16	2,0000	1,8832	0,9416	0,0584
	<i>Jeseň na dedine</i>	2,23	2,3219	1,9663	0,8469	0,1531
	Spolu	2,12	2,3219	1,8898	0,8139	0,1861
J. Brezina	<i>Akoby niekto plakal</i>	2,12	2,3219	1,8830	0,8110	0,1890
	<i>Spomienka</i>	1,79	2,0000	1,6272	0,8136	0,1864
	Spolu	2,05	2,3219	1,8462	0,7951	0,2049
J. Lenko	<i>Zrkadlo spravodlivosti</i>	2,06	2,5849	1,8680	0,7227	0,2773
J. Rak	<i>Bez meča bez viny</i>	2,10	2,3219	1,8706	0,8056	0,1944

Autor		1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.	7-sl.
R. Fabry	<i>Srdce Európy</i>	32,43	37,84	11,71	16,22	—	1,80	
	<i>La fée de la mer ...</i>	32,98	32,98	21,28	10,64	2,13	—	—
	<i>Básnikovi Kaligramov</i>	39,84	36,72	16,41	5,47	1,56	—	—
	<i>Podzim 1937</i>	21,62	39,19	28,38	9,46	—	1,35	—
	<i>Záhada ukrutnosti</i>	27,77	39,02	20,83	9,19	3,19	—	—
	<i>Priestor — definícia skoro kacírska</i>	34,80	36,68	16,46	9,09	2,67	0,31	—
	Spolu	31,94	37,45	18,44	9,44	2,41	0,32	—
S. Žáry	<i>Pantomimos</i>	32,84	38,31	19,19	8,46	—	0,50	—
	<i>Apokalypsa</i>	26,10	42,57	20,28	10,44	0,60	—	—
	<i>Zem</i>	23,73	41,95	25,42	8,48	0,42	—	—
	Spolu	26,95	41,50	21,50	9,52	0,43	0,11	—
V. Reisel	<i>Oči sú na vine</i>	27,93	46,85	14,41	8,11	2,70	—	—
	<i>Dvojhviezdie</i>	39,66	36,21	13,79	8,62	—	1,72	—
	<i>Žena, ktorej milenec padol pri Madride</i>	21,77	48,82	14,71	12,35	1,77	0,59	—
	<i>Plagát</i>	24,75	44,06	18,07	10,15	2,72	—	0,25
	Spolu	25,71	44,95	16,42	10,23	2,29	0,27	0,14
P. Bunčák	<i>Detektívka</i>	31,71	46,34	14,63	5,69	1,63	—	—
	<i>Ktorá je to krajina</i>	28,36	38,81	20,89	11,94	—	—	—
	<i>Jeseň na dedine</i>	25,44	41,23	21,05	9,65	2,63	—	—
	Spolu	28,62	42,76	18,42	8,55	1,64	—	—
J. Brezina	<i>Akoby niekto plakal</i>	30,14	40,67	17,23	11,48	0,48	—	—
	<i>Spomienka</i>	42,86	39,29	14,29	3,57	—	—	—
	Spolu	32,83	40,38	16,60	9,81	0,38	—	—
J. Lenko	<i>Zrkadlo spravodlivosti</i>	31,43	40,00	21,91	4,76	1,43	0,48	—
J. Rak	<i>Bez meča bez viny</i>	29,57	41,74	19,13	8,70	0,87	—	—

So zníženou entropiou (v porovnaní s voľným veršom nadrealistickej poézie) v skúmaných básňach P. Horova súvisí — podobne ako vo voľnom verši V. Reislá — veľké rozpätie medzi množinou jednoslabičných a dvojslabičných slov (27 %—45 %).

Horov	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.	7-sl.
<i>Matka</i>	25,00	52,50	13,33	8,33	0,83	—	—
<i>Jedného rána</i>	34,55	39,79	17,80	6,81	1,05	—	—
<i>Jar</i>	21,35	46,63	25,28	6,18	—	—	0,56
Spolu	27,40	45,40	19,43	6,95	0,61	—	0,21

14.0. Voľný verš v súčasnej slovenskej literatúre je z hľadiska skúmaných parametrov tiež veľmi zaujímavý a špecifický. Nie je však taký homogénny, ako sme to konštatovali pri voľnom verši symbolistov a nadrealistov.

14.1. Voľný verš V. Miháliky vykazuje vysoký slabikový priemer (2,09 — rovnaká hodnota ako u P. Horova). Iba báseň *Zdrapy* (2,02) je tesne nad hornou hranicou voľného verša. Hodnoty $\bar{x}$ ostatných básní sa pohybujú v rozpätí prózy, resp. prevyšujú hornú hranicu jej hodnôt.

Najnižšie hodnoty entropie (H_1 i h) sme zistili v básni *Zdrapy*, jej redundancia sa preto značne zvyšuje (0,3040). Entropia ostatných troch básní má dosť vysoké hodnoty (vyššie ako napríklad vo voľnom verši P. Horova).

Mihálik	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Starenky učiteľky</i>	2,16	2,3219	1,9889	0,8566	0,1434
<i>Zaostalé ženy</i>	2,12	2,3219	1,9191	0,8265	0,1735
<i>Zdrapy</i>	2,02	2,5849	1,7991	0,6960	0,3040
<i>Kronika</i> (prvých 100 veršov)	2,07	2,3219	1,8686	0,8048	0,1952
Spolu	2,09	2,5849	1,9008	0,7353	0,2647

Množiny slov podľa počtu slabík sú v jednotlivých básňach dosť rovnomerne vyvážené (najväčšie rozpätie je pri dvojslabičných slovách — 34 %—42 %).

pri štvorslabičných sú krajné hodnoty 5 %—10 %, trojslabičné a jednoslabičné slová majú rozpätie len 20 %—22 % a 31 %—32 %). Na pozadí skúmaného znaku vonkajšej veršovej štruktúry možno konštatovať značnú homogénnosť Mihálikovho voľného verša.

Mihálik	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.
<i>Starenky učiteľky</i>	32,27	34,26	21,91	8,76	2,79	—
<i>Zaostalé ženy</i>	30,96	38,07	19,80	10,15	1,01	—
<i>Zdrapy</i>	31,58	41,67	21,05	4,82	0,44	0,44
<i>Kronika</i>	31,03	40,25	20,76	6,71	1,26	—
Spolu	31,40	38,85	20,90	7,37	1,39	0,09

14.2. Rúfusov voľný verš má tiež „prozaické“ parametre z hľadiska slabikovej dĺžky slov (2,05). V rozpätí hodnôt voľného verša stojí báseň *Hlad v Ázii*, tesne nad hornou hranicou viazaného verša je báseň *Materstvo*. Vysoká entropia ($h = 0,8883$) a nízka redundancia je zapríčinená jednak dosť pravidelným rozložením jednotlivých skupín slov podľa počtu slabík a jednak tým, že Rúfus nepoužíva viac ako štvorslabičné slová. Reálna entropia (H_1) má v jednotlivých básňach nižšie hodnoty ako napríklad u V. Miháliky. Najvyššiu entropiu a najnižšiu redundanciu ($R = 0,0911$) možno pozorovať v básni *Genézis*.

Rúfus	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Hlad v Ázii</i>	2,01	2,0000	1,6988	0,8494	0,1506
<i>Materstvo</i>	1,93	2,0000	1,7489	0,8745	0,1255
<i>Vyznanie lásky</i>	2,13	2,0000	1,6863	0,8432	0,1568
<i>Pieseň o tkáčke</i>	2,07	2,0000	1,7864	0,8932	0,1068
<i>Genézis</i>	2,06	2,0000	1,8178	0,9089	0,0911
Spolu	2,05	2,0000	1,7766	0,8883	0,1117

Percentuálny výskyt slov podľa dĺžky slabík ukazuje na značné výkyvy v jednotlivých množinách (rozpätie jednoslabičných slov je 21 %—39 %, pri dvojslabičných slovách 35 %—54 %, menšie je pri trojslabičných a štvorslabičných slovách 16 %—22 % a 5 %—9 %), ktoré sú spôsobené príznakovými hodnotami v básni *Vyznanie lásky*.

Rúfus	1-slab.	2-slab.	3-slab.	4-slab.
<i>Hlad v Ázii</i>	28,33	47,50	19,17	5,00
<i>Materstvo</i>	38,52	35,25	21,31	4,92
<i>Vyznanie lásky</i>	21,09	53,91	16,41	8,59
<i>Pieseň o tkáčke</i>	28,79	42,42	21,97	6,82
<i>Genézia</i>	31,70	38,62	22,19	7,49
Spolu	28,97	43,81	20,16	7,06

14.3. Slabikový priemer slov voľného verša M. Váľka (1,99) je zároveň priemerom pre voľný verš v slovenskej poézii vôbec. Jednotlivé básne majú značne blízke hodnoty. Priemer básne *Jeseň* (1,88) je taký istý ako vo viazanom verši. Pod dolným okrajom viazaného verša sú hodnoty básne *Óda na Angeliku* (1,76).

Entropia je dosť vysoká, ale zato vykazuje rovnomerne rozložené hodnoty v jednotlivých básňach (okrem prípadov, keď $H_0 = 2,00$, t. j. keď nepoužíva viac ako štvorslabičné slová). Vyváženost a rovnomernosť jednotlivých parametrov potvrdzuje, že ide o ustálený básnický typ.

Rozdiel medzi voľným veršom a prózou sa dá vhodne demonštrovať na parametroch z veršových a prozaických častí básne *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*. Hodnoty $\bar{x}$ v troch veršových častiach tejto básne sú 1,91, 2,04 a 2,05. Hodnoty dvoch prozaických úsekov sú 2,26 a 2,23, pričom je v týchto úsekoch i vyššia entropia (1. prozaická časť — $H_1 = 2,0539$, $h = 0,8846$, $R = 0,1154$; 2. prozaická časť — $H_1 = 1,9818$, $h = 0,8535$, $R = 0,1465$, zatiaľ čo priemerné hodnoty veršových častí tejto básne sú $H_1 = 1,8312$, $h = 0,7084$, $R = 0,2916$).

Množiny slov podľa počtu slabík sú v jednotlivých básňach skoro pravidelne rozložené. Výnimku tvorí básne *Óda na Angeliku*, v ktorej je príznaková frekvencia jednoslabičných a dvojslabičných slov. Keby sme nebrali do úvahy

Válek	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Jeseň</i>	1,88	2,3219	1,7106	0,7367	0,2633
<i>Óda na Angeliku</i>	1,76	2,0000	1,6482	0,8241	0,1759
<i>Štvornožci</i>	2,06	2,5849	1,8802	0,7274	0,2726
<i>V kruhu</i>	1,94	2,3219	1,7038	0,7338	0,2662
<i>Spev</i>	1,93	2,3219	1,7423	0,7504	0,2496
<i>Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať (poézia I)</i>	1,91	2,0000	1,7376	0,8688	0,1312
<i>Domov sú ruky... (poézia II)</i>	2,04	2,5849	1,8567	0,7183	0,2817
<i>Domov sú ruky... (poézia III)</i>	2,05	2,5849	1,8377	0,7109	0,2891
<i>Domov sú ruky... (poézia I, II, III)</i>	2,02	2,5849	1,8312	0,7084	0,2916
Spolu	1,99	2,5849	1,8254	0,7062	0,2938

výraznú frekvenciu týchto slov v skúmanej básni, ukázalo by sa, že množiny slov podľa počtu slabík v ostatných analyzovaných básňach majú veľmi malé rozpätie.

Válek	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.
<i>Jeseň</i>	37,50	43,75	13,75	3,13	1,87	—
<i>Óda na Angeliku</i>	47,93	34,32	11,24	6,51	—	—
<i>Štvornožci</i>	31,81	42,63	16,43	6,91	1,83	0,39
<i>V kruhu</i>	32,56	48,06	13,18	5,43	0,77	—
<i>Spev</i>	36,26	43,96	10,99	7,69	1,10	—

Válek	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.
<i>Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať</i> (poézia I)	38,64	40,15	12,88	8,33	—	—
<i>Domov sú ruky...</i> poézia (II)	32,57	41,74	16,51	8,26	0,46	0,46
<i>Domov sú ruky...</i> (poézia III)	31,02	45,45	12,83	9,36	1,07	0,27
<i>Domov sú ruky...</i> (poézia I, II, III)	32,87	43,37	13,95	8,84	0,69	0,28
Spolu	34,22	42,70	14,46	7,21	1,18	0,24

14.4. Najmladšia básnická generácia nie je celkom homogénna. Príznačné sú — v básňach M. Kováča, J. Stachu, J. Ondruša a L. Feldeka — nižšie hodnoty $\bar{x}$ a v priemere i nižšia entropia, než ako sme ju uvádzali pri nadrealistickom voľnom verši.

14.4.1. Voľný verš M. Kováča má hodnotu $\bar{x}$ 1,97, čo je dolná hranica voľného verša. Najnižšiu hodnotu má báseň *Pocit* (1,85), najvyššiu báseň *Obrázok*. Jej priemer (2,13) je nad hornou hranicou prózy. Z uvedenej štvorice básnikov je v jeho voľnom verši najvyššia relatívna entropia, teda aj najmenšia redundancia.

Kováč	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Pocit</i>	1,85	2,0000	1,6067	0,8034	0,1966
<i>Dohoda</i>	1,95	2,0000	1,7937	0,8969	0,1031
<i>Obrázok</i>	2,13	2,3219	1,9091	0,8222	0,1778
<i>Starci v krčme</i>	1,90	2,0000	1,7564	0,8782	0,1218
<i>Návšteva</i>	2,08	2,0000	1,7990	0,8995	0,1005
Spolu	1,97	2,3219	1,7839	0,7683	0,2317

Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík ukazuje príznakovosť množiny jednoslabičných a štvorslabičných slov v básni *Návšteva*.

Kováč	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.
<i>Pocit</i>	35,85	37,17	13,21	3,77	—
<i>Dohoda</i>	38,75	35,00	18,75	7,50	—
<i>Obrázok</i>	31,25	34,37	26,56	6,25	1,56
<i>Starci v krčme</i>	41,24	34,02	18,56	6,19	—
<i>Návšteva</i>	27,91	45,35	16,28	10,46	—
Spolu	35,34	39,72	18,01	6,70	0,23

14.4.2. Slabikový priemer dĺžky slova vo voľnom verši J. Stachu má najväčšie rozpätie: 1,39—2,10. Hlboko pod dolnou hranicou viazaného verša stojí báseň *Zlatá jeseň, len trocha do tmava* ($\bar{x}$ = 1,39), hodnoty básní *Melón*, *Noc, ktorú prebdiem s Marion* a *Svadobná cesta* sa pohybujú v rozpätí prózy. Priemerná hodnota všetkých básní dosahuje hornú hranicu voľného verša.

V porovnaní s voľným veršom M. Kováča hodnoty relatívnej entropie mierne klesajú. Najmenšie hodnoty H_1 i h vykazuje báseň *Zlatá jeseň, len trocha do tmava*, ktorá má — ako sme uviedli — aj omnoho najmenší slabikový priemer dĺžky slova. Podľa skúmaných parametrov možno konštatovať, že sa v nej ukazujú najväčšie tendencie k rytmickosti.

Stacho	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
<i>Melón</i>	2,08	2,3219	1,9090	0,8223	0,1777
<i>Noc, ktorú prebdiem s Marion</i>	2,08	2,3219	1,8246	0,7858	0,2142
<i>Svadobná cesta</i>	2,10	2,3219	1,9037	0,8199	0,1801
<i>Zlatá jeseň, len trocha do tmava</i>	1,39	2,3219	1,6067	0,6920	0,3080
<i>Slovo</i>	1,95	2,3219	1,8139	0,7812	0,2188
Spolu	2,01	2,5849	1,8510	0,7161	0,2839

Pri percentuálnom výskyte slov podľa počtu slabík sa ukazuje, že množina dvojslabičných a štvorslabičných slov v básni *Noc, ktorú prebdiem s Marion* má príznakové (najvyššie) hodnoty.

Stacho	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.
Melón	32,97	37,36	21,43	5,49	2,75	—
Noc, ktorú prebdiem s Marion	29,37	45,00	15,00	10,00	0,63	—
Svadobná cesta	30,52	39,70	20,10	8,19	1,49	—
Zlatá jeseň, len trocha do tmava	42,48	39,82	15,49	1,77	—	0,44
Slovo	38,02	38,02	15,70	7,44	0,83	—
Spolu	34,46	39,74	17,89	6,68	1,15	0,08

14.4.3. Priemer voľného verša J. Ondruša je tesne nad hornou hranicou viazaného verša. Najnižšiu hodnotu má $\bar{x}$ v básni *Jazva* (1,78), v ktorej je zároveň aj najnižšia entropia (h) a najväčšia redundancia. Vysoko nad hranicou prózy je hodnota $\bar{x}$ v básni *Studňa* (2,37), ktorá vykazuje aj najväčšiu entropiu, a teda najmenšiu redundanciu. Priemerná hodnota entropie vo voľnom verši J. Ondruša je približne taká vysoká ako v básňach M. Kováča.

Ondruš	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
Šialený mesiac	1,83	2,3219	1,6622	0,7159	0,2841
Jazva	1,78	2,3219	1,6581	0,7141	0,2859
Civenie do ohňa	2,04	2,3219	1,9052	0,8205	0,1795
Studňa	2,37	2,3219	1,9087	0,8220	0,1780
Spolu	1,92	2,3219	1,7783	0,7659	0,2341

Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík ukazuje, že veľmi príznakové hodnoty majú jednotlivé množiny slov v básni *Studňa* (nízka frekvencia jedno-slabičných slov, vysoká frekvencia dvoj-, troj- a štvorslabičných slov).

Ondruš	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.
Šialený mesiac	40,37	42,20	12,23	4,89	0,31
Jazva	44,99	35,48	15,94	3,34	0,26
Civenie do ohňa	35,06	37,34	17,86	7,79	1,95
Studňa	17,20	44,09	24,73	12,90	1,08
Spolu	38,59	38,68	16,12	5,82	0,81

14.4.4. Hodnoty troch skúmaných Feldekových básní sú veľmi nízke (priemer 1,86 sa pohybuje v rozpätí viazaného verša). Entropia je najnižšia v básni *Caracciola* ($h = 0,6973$), značne stúpa v básni *Prastarý bocian nad fabrikou sviští* (je to spôsobené aj nízkou maximálnou entropiou — v básni sa používajú ako najdlhšie štvorslabičné slová).

Feldek	$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
Severné leto	1,80	2,3219	1,6523	0,7116	0,2884
Caracciola	1,93	2,5849	1,8024	0,6973	0,3027
Prastarý bocian nad fabrikou sviští	1,87	2,0000	1,7201	0,8601	0,1399
Spolu	1,86	2,5849	1,7305	0,6695	0,3305

Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík ukazuje, že množiny jedno-slabičných a dvojslabičných slov sú v jednotlivých básňach rovnomerne vyvážené, určitú diferenciáciu možno pozorovať v množine trojslabičných a štvorslabičných slov.

Feldek	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.
<i>Severné leto</i>	42,54	40,36	11,93	4,97	0,20	—
<i>Caracciola</i>	40,13	39,14	10,20	9,21	1,00	0,33
<i>Prastarý bocian nad fabrikou sviští</i>	40,38	37,80	15,98	5,84	—	—
Spolu	41,11	29,02	13,25	6,26	0,29	0,07

15.0. Výsledné parametre voľného verša podľa slabikovej dĺžky slova sú takéto:

$\bar{x}$	H_0	H_1	h	R
1,99 (1,97—2,01)	2,8074	1,9126	0,6813	0,3187

Percentuálny výskyt slov podľa počtu slabík:

	1-sl.	2-sl.	3-sl.	4-sl.	5-sl.	6-sl.	7-sl.
	34,29	41,37	16,30	7,00	0,89	0,14	0,02
σ	0,33	0,35	0,27	0,17	0,10	0,00	0,00

(V poslednom riadku sú uvedené aleatorické výkyvy.)

Z uvedených výsledných hodnôt vychodí skutočnosť, že voľný verš z hľadiska slabikovej dĺžky slova stojí medzi viazaným veršom a prózou; $\bar{x}$ vo viazanom verši má hodnotu 1,88 (1,85—1,91), vo voľnom verši 1,99 (1,97—2,01 — rozpätie je menšie, lebo ide o veľký súbor skúmaných prvkov), v próze 2,07 (2,03—2,11).

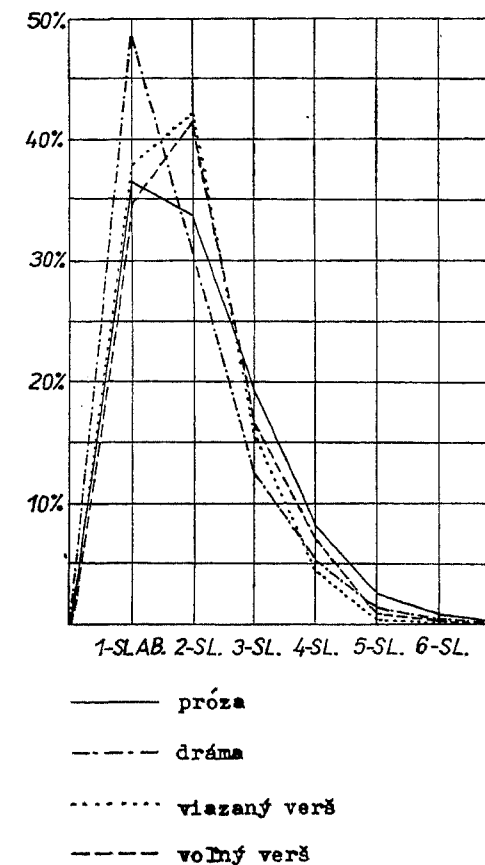
Hodnoty entropie a redundancie stoja uprostred: 0,6537 a 0,3463 vo viazanom verši, 0,6813 a 0,3187 vo voľnom verši, 0,6996 a 0,3004 v próze.

V porovnaní s viazaným a voľným veršom je v próze nápadne nižšia frekvencia dvojslabičných slov, ale vyššia frekvencia viac ako dvojslabičných slov.

15.1. Pri skúmaní slabikovej dĺžky slova vo voľnom verši jednotlivých období a autorov sme konštatovali istú homogénnosť (symbolizmus a nadrealizmus) i určité individuálne odchýlky a tendencie (najmä voľný verš súčasnej slovenskej poézie).

Vo vývine slovenského voľného verša je príznačné narastanie hodnôt $\bar{x}$ a entropie (kulminačný bod predstavuje poézia nadrealistov), vo voľnom

verši súčasnej slovenskej poézie sú tieto hodnoty dosť heterogénne. Do „hry“ sa tu totiž zapájajú vo väčšej miere aj ostatné prvky vonkajšej veršovej štruktúry.



2. Sylabizmus voľného verša

A. Sylabizmus prózy

1.0. Prozaické texty a ich štatistické charakteristiky sme zvolili ako východisko a kritérium pri posudzovaní a vyhodnocovaní sylabizmu voľného verša súčasnej slovenskej poézie a jednotlivých vývinových období.¹⁷ Pri všetkých

¹⁷ Prozaické texty sme zvolili podľa ich odlišného štylistického rozvrstvenia a funkcie: próza M. Váľka z básne *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* je protikladnou súčasťou veršov (celkovo 21 vetných úsekov). 75 syntaktických úsekov z prozaického diela M. Figuli *Mladosť* sú spomienkovým subjektívnym opisom. Ďalší rovnaký počet vetných celkov predstavuje dialóg z románu J. Jesenského *Demokrati*, kým posledná analyzovaná ukážka je z vedeckého štýlu (B. Němec — E. Pastýrik, *Všeobecná botanika*).

analyzovaných textoch (prozaických a básnických) zaujímajú nás v podstate štyri štatistické charakteristiky: a) štatistický priemer sylabickosti syntaktických úsekov alebo veršov ($\bar{x}$), b) jeho rozptyl (s^2), c) smerodajná odchýlka (s), d) variačný koeficient (V).¹⁸

2.0. Pomocná tabuľka pre výpočet $\bar{x}$, s^2 , s a V z individuálnych hodnôt syntaktických úsekov jednotlivých skúmaných próz zahrnuje tieto výsledné súčty.¹⁹

Autor	Názov diela	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i + 1)^2$
M. Válek	<i>Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať</i>	274	4362	4931
M. Figuli	<i>Mladosť</i>	841	11613	13370
J. Jesenský	<i>Demokrati</i>	619	6581	7894
B. Němec — L. Pastýrik	<i>Všeobecná botanika</i>	917	13489	15398
Spolu		2651	36045	41593

2.1. Analyzované prózy sa vyznačujú týmito štatistickými charakteristikami.²⁰

¹⁸ V práci uvádzame aj pomocné štatistické údaje, t. j. súčet pozorovaných hodnôt sylabizmu vetných úsekov (pri poézii veršov) — $\left(\sum_{i=1}^n x_i\right)$, súčet ich štvorcov $\left(\sum_{i=1}^n x_i^2\right)$ a súčet hodnôt $(x_i + 1)^2$, teda $\sum_{i=1}^n (x_i + 1)^2$, ktorý slúži na kontrolné účely (Chalierov test). Ním si overujeme správnosť výpočtov (súčinov individuálnych hodnôt) pomocou rovnice

$$\sum_{i=1}^n (x_i + 1)^2 = \sum_{i=1}^n x_i^2 + 2 \sum_{i=1}^n x_i + n = 4362 + 2.274 + 21 = 4931; \text{ atď.}$$

Uvedením pomocných tabuliek a jednotlivých vzorcov v práci upozorňujeme na štatistické postupy, ktoré sme zvolili pri jednotlivých výpočtoch. Zároveň tabuľky slúžia na kontrolné účely.

¹⁹ Súčty posledného stĺpca v 1. tabuľke $\sum_{i=1}^n (x_i + 1)^2$ sú kontrolné a rovnajú sa výsledkom, ku ktorým dospejeme aj pomocou rovnice tzv. Chalierovho testu (pozri poznámku č. 18).

²⁰ Pre výpočet jednotlivých štatistických charakteristík sme použili tieto vzorce:

Autor a názov diela	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
M. Válek, <i>Domov sú...</i>	21	13,04	37,67	6,16	0,4724
M. Figuli, <i>Mladosť</i>	75	11,21	29,18	5,40	0,4817
J. Jesenský, <i>Demokrati</i>	75	8,25	19,62	4,43	0,5369
B. Němec — L. Pastýrik, <i>Všeobecná botanika</i>	75	12,22	30,42	5,51	0,4509
Spolu	246	10,77	30,53	5,52	0,5125

2.2. Údaje v tabuľke sú však iba relatívne. Základný súbor jednotlivých prozaických ukážok (okrem prózy M. Válka) je príliš rozsiahly, takmer nekonečne veľký, a preto v tomto zmysle náš výber s pomerne menším počtom prvkov (75) možno považovať za náhodný, pričom jednotlivé parametre sú vypočítané iba z výberových súborov, ktorých počet vyjadrujeme vzťahom (n) . Pre súbor všetkých možných výberov z nekonečne veľkého súboru platí záver:

$$\mu_{\bar{x}} = \mu \text{ a } \sigma_{\bar{x}} = \frac{\sigma}{\sqrt{n}}$$

Na pravých stranách rovníc sú hľadané parametre základného súboru, ktoré odhadujeme štatistickou indukciou. Označujeme ich symbolmi $(\hat{\mu})$ a $(\hat{\sigma})$. Z rovníc, pomocou ktorých ich vypočítame, vyplýva, že $\hat{\mu} = \bar{x}$ a $\hat{\sigma} > s$.²¹

$$\bar{x} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n x_i; \quad s^2 = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2;$$

$$s = \sqrt{\frac{1}{n} \sum_{i=1}^n x_i^2 - \bar{x}^2}; \quad V = \frac{s}{\bar{x}}.$$

²¹ Výpočty sme urobili podľa týchto rovníc:

$$\hat{\mu} = \bar{x} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n x_i \text{ a}$$

$$\hat{\sigma} = \sqrt{\frac{1}{n-1} \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2}. \text{ Vzťah medzi } s \text{ a } \hat{\sigma} \text{ vyjadrujeme rovnicou: } \hat{\sigma} = s \cdot \sqrt{\frac{n}{n-1}}.$$

Pre odchýlky výberových priemerov je platný vzťah

$$\hat{\sigma}_{\bar{x}} = \frac{s}{\sqrt{n-1}}.$$

Poznámka: Zavedené symboly označujú: μ (aritmetický priemer základného súboru),

2.2.1. Odhadnuté parametre základných súborov majú tieto číselné charakteristiky:

Autor a názov diela	n	$\hat{\mu}$	$\hat{\sigma}^2$	$\hat{\sigma}$	$\hat{V}$
M. Válek, <i>Domov sú...</i>	21	13,04	37,67	6,16	0,4724
M. Figuli, <i>Mladost</i>	77	11,21	31,27	5,59	0,4986
J. Jesenský, <i>Demokrati</i>	76	8,25	20,87	4,56	0,5527
B. Němec — L. Pastýrik, <i>Všeobecná botanika</i>	78	12,22	32,85	5,73	0,4689
Spolu	—	10,77	31,11	5,57	0,5171

2.2.2. Odhady parametrov $\hat{\mu}$ a $\hat{\sigma}$ ešte nepostačujú na vyslovenie záverov. Hodnoty výberových charakteristík ($\bar{x}$ a s) a tým aj odhady parametrov základného súboru (μ a σ), ako pozorujeme z tabuliek, menia sa od výberu k výberu. Preto pri interpretácii získaných výsledkov je nevyhnutné brať do úvahy aj odchýlky, ktoré sú medzi odhadmi $\hat{\mu}$ a $\hat{\sigma}$ a skutočnými parametrami μ a σ základného súboru. Preto musíme ešte určiť tzv. intervaly spoľahlivosti. V našom prípade interval $\mu_{\bar{x}} \pm 2,58$ zahŕňa 99 % všetkých výberových priemerov. To znamená, že naše výberové priemery, ktoré sme vypočítali z jediného výberového súboru, nebudú sa odlišovať od priemeru základného súboru viac ako $\pm 2,58$ s pravdepodobnosťou 0,99. Podobne štatistickou indukciou určíme interval spoľahlivosti aj pre parameter σ^2 , pri ktorom použijeme kritické hodnoty χ^2 s $v = n - 1$ stupňov voľnosti. Pre 99-percentný

$\mu_{\bar{x}}$ (aritmetický priemer výberových priemerov), $\hat{\mu}$ (odhad aritmetického priemeru základného súboru), σ (smerodajnú odchýlku základného súboru), $\sigma_{\bar{x}}$ (smerodajnú odchýlku výberových priemerov), $\hat{\sigma}_{\bar{x}}$ (odhad smerodajnej odchýlky výberových priemerov), $\hat{\sigma}$ (odhad smerodajnej odchýlky základného súboru). V tabuľke n označuje pravdepodobný rozsah výberu: $n = \mu_{\bar{x}}^2 \frac{\sigma^2}{\Delta^2}$.

Požadovaná presnosť výberu $\Delta = \mu_{\bar{x}} \frac{\hat{\sigma}}{\sqrt{n}}$.

$\hat{V} = \frac{\hat{\sigma}}{\mu}$ (variačný koeficient vypočítaný z odhadnutých parametrov základného súboru).

interval spoľahlivosti ($p = 0,01$) používame hodnoty $\chi^2_{0,005}$ a $\chi^2_{0,995}$ pri $v = n - 1$ stupňoch voľnosti.²²

Analogickým postupom ako v prvých dvoch prípadoch vypočítame aj variačný koeficient, a to z hodnôt

$$\mu_{\bar{x}} - np \cdot \frac{s}{\sqrt{n-1}} \leq \mu \leq \bar{x} + np \frac{s}{\sqrt{n-1}} \text{ a } \frac{n \cdot s^2}{\chi^2_{\frac{p}{2}}} \leq \sigma^2 \leq \frac{n \cdot s^2}{\chi^2_{1-\frac{p}{2}}}$$

Intervaly spoľahlivosti pre jednotlivé parametre skúmaných próz sú tieto:

AND	$\leq \mu \leq$	$\leq \sigma^2 \leq$	$\leq \sigma \leq$	$\leq V \leq$
1.	9,49—16,59	19,92—107,23	4,46—10,35	0,4699—0,6238
2.	9,59—12,83	20,04— 47,13	4,45— 6,86	0,4640—0,5347
3.	6,92— 9,58	13,49— 31,72	3,67— 5,63	0,5303—0,5877
4.	10,60—13,90	20,87— 49,07	4,56— 7,00	0,4302—0,5036

2.2.3. Z konečnej tabuľky, ku ktorej sme dospeli štatistickou indukciou, možno urobiť niekoľko predbežných záverov:

a) Prozaické súbory sú medzi sebou diferencované podľa štylistického ustrojenia a funkcie, takže rozdielne parametre sylabickosti má nielen vecná a krásna literatúra, ale aj rôzne štylistické jazykové útvary, celky a vrstvy umeleckého literárneho diela (opis, subjektívny opis, dialóg ap.) ako isté spôsoby umeleckého zobrazenia reality.

b) Najvyšší štatistický priemer sylabickosti má vecná (vedecká) literatúra, pri ktorej variačný koeficient má najnižšiu hodnotu dolnej a hornej hranice, z čoho teda vyplýva, že rozkolísanosť slabickosti vecnej literatúry bude menšia ako v umeleckej literatúre.

c) Najnižší štatistický priemer sylabickosti, ale zároveň najvyššiu dolnú a hornú hranicu variačného koeficientu má dialogizovaná (prípadne dramatizovaná) próza. Rozprávanie, opis, subjektívny opis svojím rozptýlom sú

²² $\chi^2_{0,005}$ a $\chi^2_{0,995}$ sú hodnoty, ktoré náhodná veličina χ^2 prekročí s danou pravdepodobnosťou (p). V nasledujúcich vzorcoch u_p predstavuje kritické hodnoty t rozdelenia. V našom prípade $u_{0,01} = 2,58$.

Poučenie o týchto metódach možno nájsť v bežných príručkách matematickej štatistiky, v ktorých sa spravidla uverejňujú aj príslušné tabuľky k výpočtom.

takmer totožné s vecnou literatúrou, ale obe sa odlišujú od dialogizovanej prózy.

ce) Robiť tieto závery nás oprávňujú testy významnosti medzi jednotlivými rozptylmi: pri porovnaní rozptylu vecnej prózy s románovou prózou M. Figuli *Mladosť* nemôžeme zamietnuť nulovú hypotézu, pretože rozdiel medzi rozptylmi nie je štatisticky signifikantný ($F = 1,04$, $F_{0,025} = 1,50$) na hladine významnosti $p = 0,05$. Pri porovnaní vecnej literatúry s dialogizovanou prózou ($F = 1,55$, $F_{0,025} = 1,50$) rozdiel medzi rozptylmi ($\sigma_1^2 \neq \sigma_2^2$) označujeme ako štatisticky významný na hladine významnosti 0,05.²³ Rozdiely medzi rozptylmi nebudú však štatisticky signifikantné na hladine významnosti $p = 0,01$,

pretože $F_{0,005} = 1,61$. Kritické hodnoty F rozdelenia pri $\frac{p}{2} = 0,005$ nás

oprávňujú prijať nulové hypotézy pre všetky porovnania jednotlivých rozptylov. Preto pri testoch významnosti rozdielu dvoch priemerov môžeme použiť aj testovacie kritérium, ktoré je dané vzťahom:²⁴

$$t = \frac{(\bar{x}_1 - \bar{x}_2)}{\sqrt{\frac{n_1 s_1^2 + n_2 s_2^2}{n_1 + n_2}}} \cdot \sqrt{\frac{n_1 n_2 (n_1 + n_2 - 2)}{n_1 + n_2}}$$

Vychádzajúc z matematických výsledkov — v našom prvom prípade (pri porovnaní subjektívneho opisu z románom M. Figuli *Mladosť* a vecnej prózy) prijímame nulovú hypotézu, lebo sme zistili, že $t = 1,126 < t_{0,01} = 2,576$, v našom druhom prípade (dialóg z románom J. Jesenského *Demokrati* a vecnej prózy) zamietame nulovú hypotézu, pretože $t = 5,644 > t_{0,001} = 2,576$.

Na základe týchto testov vyvodzujeme, že medzi sylabizmom vecnej literatúry a subjektívnym opisom, prípadne voľným rozprávaním v umeleckej literatúre pravdepodobne nebude podstatný rozdiel, kým dialogizovaná próza je špecifickejšia svojím sylabickým priemerom: signifikantne ho ovplyvňujú hovorové prvky.

d) Frekvencia syntaktických úsekov o rôznej sylabickej dĺžke je najvyrovnannejšia vo vecnej literatúre, kým v jednotlivých typoch umeleckej prózy stúpa. Najvyššie hodnoty nadobúda v dialógoch, čo bezprostredne súvisí s ich dramatickosťou (porovnaj jednotlivé variačné koeficienty výberových súborov a ich hodnoty vypočítané z odhadnutých parametrov).

e) Próza M. Válka z básne *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* svojimi

²³ Pre tieto výpočty (okrem predtým uvedených vzorcov) sme použili tieto rovnice:
 $\hat{\sigma}^2 = s^2 \frac{n}{n-1}$ a $F = \frac{\sigma_1^2}{\sigma_2^2}$.

Počet stupňov voľnosti pre oba rozptyly: $v = n - 1 = 74$.

²⁴ Symbol $(\bar{x}_1 - \bar{x}_2)$ v rovnici znamená absolútnu hodnotu rozdielu $\bar{x}_1 - \bar{x}_2$, ktorá má vždy kladné znamienko.

parametrami je najbližšie k próze M. Figuli a k vecnej literatúre. Vysoký štatistický priemer sylabizmu, smerodajná odchýlka i variačný koeficient poukazujú na to, že okrem osobitného noetického zacielenia (fixuje objektívnu skutočnosť a udalosti) plní Váľkova próza i rytmické funkcie; má diferenčný charakter a oddeľuje rozličné rytmické celky voľného verša (o tom však na inom mieste).

f) Pri všetkých štyroch skúmaných prózach sa ukazuje ešte ďalšia zákonitosť, a to medzi sylabickým priemerom syntaktických úsekov a variačným koeficientom: čím je nižšia dolná a vyššia horná hranica $\bar{x}$ (a prirodzene i rozptylu a smerodajnej odchýlky), tým premenlivejšie sú i variačné koeficienty (príznačné je to predovšetkým pre Jesenského dialogizovanú prózu).

g) Frekvencia jednotlivých syntaktických úsekov z hľadiska počtu slabík v troch skúmaných prózach (*Demokrati*, *Mladosť* a *Všeobecná botanika*) je rozličná:

0,0133 (12, 16, 22, 26) — (7, 17, 22, 23, 41) — (4, 18, 20, 21, 24, 25, 28, 30)
 0,0267 (3, 14, 17) — (4, 16, 17) — (3, 19, 23)
 0,0400 (0) — (10) — (16)
 0,0533 (2, 13) — (0) — (13)
 0,0667 (6, 9, 11) — (11, 14) — (6, 8, 10, 15)
 0,0800 (0) — (5, 6, 12, 13) — (9)
 0,0933 (7, 8) — (0) — (7, 11, 12, 14)
 0,1067 (5) — (15) — (0)
 0,1200 (0) — (8) — (0)
 0,1333 (4, 10) — (9) — (0)

V próze J. Jesenského je 17, v próze M. Figuli 18 a v úryvku zo *Všeobecnej botaniky* až 22 rozličných syntaktických úsekov. Entropia má tieto hodnoty:

$H_{\max} = 4,09$	$H_1 = 3,74$
$= 4,17$	$= 3,80$
$= 4,46$	$= 4,10$

Relatívna entropia (h) sa rovná týmto hodnotám: 0,9144; 0,9113; 0,9193. To znamená, že

$R = 0,0856$
 $= 0,0887$
 $= 0,0807$

Najvyššiu hodnotu má relatívna entropia v treťom súbore, najnižšiu v próze M. Figuli. Uprostred stojí relatívna entropia dialogizovanej prózy J. Jesenského.

Z uvedených hodnôt entropie a redundancie vyplýva, že jednotlivé syntaktické úseky sú najrovnomernejšie rozložené vo *Všeobecnej botanike*, menej v próze J. Jesenského a najmenej v próze M. Figuli. Z týchto dôvodov najredundantnejšia bude slabičnosť syntaktických úsekov v románe (v subjektívnom opise) *Mladosť*, najmenej redundantná vo vecnej literatúre. Dialo-

gizovaná próza sa nachádza medzi týmito dvoma typmi neveršovanej reči.

Vcelku však v próze je nízka redundantnosť pri rozložení syntaktických úsekov s určitým počtom slabík. Preto je tiež veľmi malá pravdepodobnosť, že za istým syntaktickým úsekom s určitým počtom slabík bude nasledovať syntaktický úsek s tým istým počtom slabík (napr. $P_s + s = P_s \cdot P_s = P_s^2 = 0,0667^2 = 0,0044$ atď.).

h) Ukazuje sa, že medzi štatistickým priemerom sylabizmu vetných úsekov a variačným koeficientom je priama súvislosť: sylabicky kratšie syntaktické úseky spravidla majú vyšší variačný koeficient ako priemerne sylabicky dlhšie vetné celky. Spravidla nepriamo úmerný je aj vzťah medzi entropiou (reálnou a relatívnou), redundanciou a variačnými koeficientmi.

hh) Priemerná dĺžka sylabických úsekov nesúvisí len s rozličnou štylizáciou, ale aj s priemernou dĺžkou slov, ktorou sa vyznačuje táto štylizácia (porovnaj II 1).

3.0. Poézia, ktorej osobitosť sa prejavuje aj v používaní špecifických formálnych prostriedkov, odlišuje sa od prózy, ako je všeobecne známe, predovšetkým tým, že sa vyjadruje veršom. Z tohto hľadiska verš je svojbytnou jazykovou jednotkou, charakterizovanou svojráznosťou ustrojenia vonkajšej zvukovej štruktúry a umeleckého zamerania. Za základný prvok tejto štruktúry, ktorej nadradenou a organizujúcou zložkou je rytmus, považujeme i sylabizmus verša.²⁵ Preto sylabizmus verša na rozdiel od prózy (jej syntaktických úsekov) mal by a spravidla i predstavuje v štruktúre básne organizovanejší prvok aj pri takom spôsobe veršovania, ako je voľný verš. Sylabizmus verša sa preto vyznačuje inými parametrami ako próza. Pretože však medzi voľnými veršami je veľká rytmická diferencovanosť z hľadiska využívania a miery organizovania rozličných prozodických vlastností jazyka, aj rôzne typy voľného verša budú charakterizované odlišnými štatistickými parametrami.

B. Sylabizmus rôznych typov voľného verša

Veršový izosylabizmus a heterosylabizmus, kodifikovaný v slovenskej poézii veršovým systémom sylabickým a sylabicko-tónickým, sústavnejšie narušili až reprezentanti symbolizmu, ale najmä predstavitelia poézie z medzivojnového obdobia.

1.0. Slovenskí symbolisti (v slovenskej versológii reprezentovaní Kraskovou školou) popri viazanom verši vzostupných jambických, zostupných trochej-

²⁵ V tejto súvislosti sa stotožňujeme s názorom J. Levého, že český verš — a možno doložiť: i slovenský — je bližší sylabickému veršu, teda je sylabotónickým veršom: „Rytmickou kostrou českého verše je *slabičná osnova*, a ta nabýva nové podoby s každou zmenou v počtu slabík.“ (J. Levý, *Umění překladu*, Praha 1963, 179.)

ských a daktylských a zostupných zmiešaných daktylotrochejských metier širšie uplatňujú vo svojej poézii i verš s voľným počtom slabík. Verš tohto typu je síce metricky organizovaný (najčastejšie jambicky), ale s rozkolísaným sylabizmom a počtom stôp (pozri III,2.1.).

1.1. Päť básní I. Krasku, ktoré realizujú voľný verš, majú tieto štatistické charakteristiky:

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i + 1)^2$
I. Krasko	<i>Na Nový rok</i>	215	2237	2688
	<i>Poznanie</i>	226	2250	2725
	<i>Jehovah</i>	339	3741	4450
	<i>Otrok</i>	217	3199	3648
	<i>Kritika</i>	196	2592	3000

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov diela	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
I. Krasko	<i>Na Nový rok</i>	21	10,24	1,66	1,29	0,1260
	<i>Poznanie</i>	23	9,83	1,20	1,10	0,1119
	<i>Jehovah</i>	31	10,94	1,00	1,00	0,0914
	<i>Otrok</i>	15	14,47	3,89	1,97	0,1361
	<i>Kritika</i>	16	12,25	11,04	3,33	0,2718

c) Pravdepodobnosť výskytu sylabických typov verša:

	1.	2.	3.	4.	5.
7 —	0,0476	0,0435	—	—	—
8 —	—	0,0435	—	—	0,1250
9 —	0,3333	0,3478	0,1290	—	0,1875
10 —	—	0,1739	0,0645	—	0,1250
11 —	0,5714	0,3913	0,0774	—	—
12 —	—	—	—	—	0,1875
13 —	0,0476	—	0,1290	0,6000	—
15 —	—	—	—	0,1333	0,2500
17 —	—	—	—	0,2000	0,0625
19 —	—	—	—	0,0667	—
20 —	—	—	—	—	0,0625
	0,9999	1,0000	0,9999	1,0000	1,0000

1.1.1. Z uvedených piatich básní I. Krasku najväčšiu variabilitu má sylabizmus veršov básne *Kritika*, najmenšiu báseň *Jehovah* (až 67,74 % veršov je 11-slabičných). Vcelku však vo všetkých skúmaných (i tu neskúmaných) Kraskových básňach písaných voľným veršom sa nachádzajú v kvantitatívnej prevahe verše (tzv. sylabické jadro), ktoré sú svojím slabičným rozmerom totožné alebo blízke štatistickému priemeru sylabickosti verša (napr. v básni *Na Nový rok* je 57,14 % 11-slabičných veršov, v básni *Otrok* 60,00 % 13-slabičných veršov a pod.). Výnimku tu azda tvoria iba verše básní *Poznanie* a *Kritika* (v *Poznaní* je 39,13 % 11-slabičných a 34,78 % 9-slabičných veršov).

1.1.2. Na pomerne vysokú sylabickú organizáciu Kraskových voľných veršov poukazuje aj entropia. Jednotlivé básne majú tieto hodnoty entropie:

$H_0 = 2,00$	$H_1 = 1,41$	$h = 0,7050$
$= 2,32$	$= 1,89$	$= 0,8147$
$= 2,00$	$= 1,39$	$= 0,7000$
$= 2,00$	$= 1,56$	$= 0,7800$
$= 2,81$	$= 2,66$	$= 0,9466$

V štyroch básňach (vynímajúc z toho báseň *Kritika*) je dosť vysoká redundancia

$R = 0,2950$
$= 0,1853$
$= 0,3000$
$= 0,2200$
$= 0,0534,$

ktorá je oveľa vyššia ako v próze. Nižšiu hodnotu má iba v básni *Kritika*, kde rozloženie jednotlivých sylabických typov verša je blízke pravdepodobnej frekvencii. Ale nízky variačný koeficient (v básni je iba 7 rozličných sylabických typov verša s realizáciou v malom súbore — 16) sylabicky predsa odlišuje verše tejto básne od prózy.

1.1.3. Kraskov voľný verš je sylabicky rozsiahly, pohybuje sa na hraniciach syntaktických celkov prózy, dokonca v niektorých prípadoch prevyšuje ich horné hranice. Preto sa nazdávame, že dĺžka verša „udržiava“ rytmickú zotrvačnosť metricky organizovaného verša a pomáha zastierať jeho slabičnú nerovnosť (podkladaním alebo nepodkladaním ťažkých dŕb verša slabikami, ktoré majú alebo nemajú hlavný slovný prízvuk).

1.1.4. Všeobecne nízka sylabická variabilita, vysoký sylabický priemer veršov, nízka entropia (reálna a relatívna), vysoká sylabická redundant-

nosť spolu s metrickou organizáciou Kraskových veršov svedčia o sylabicko-tonickej tendencii v jeho voľnom verši.

1.2. Vyššiu sylabickú variabilitu (s čím súvisia i ďalšie hodnoty a parametre) majú voľné verše ostatných predstaviteľov symbolizmu a poézie z medzivojnového obdobia. Voľný verš Vladimíra Roya, Janka Jesenského a Martina Rázusa sa líši od voľného verša Ivana Krasku svojou priemernou dĺžkou, smerodajnou odchýlkou i variačnými koeficientmi:

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i+1)^2$
V. Roy	<i>Za smelostou</i>	595	5225	6487
	<i>Za more</i>	1378	18090	20956
	<i>Boj detských rúk s túhou Veľkého Mlčania</i>	579	5107	6338
	<i>Jarná improvizácia</i>	210	1658	2107
	<i>Cestou</i>	646	6312	7675
J. Jesenský	<i>Apríl</i>	204	2062	2492
	<i>Na ulici</i>	1068	12472	14723
	<i>Na Silvestra</i>	319	3017	3692
	<i>Príbítý motýľ</i>	299	3375	4003
	<i>Semper idem</i>	440	4724	5647
M. Rázus	<i>Výkrik a smiech</i>	247	2369	2891
	<i>Čo žiadam</i>	243	2165	2680
	<i>Ulica</i>	204	1092	1544
	<i>Verš o láske a nenávisti</i>	295	2417	3046
	<i>Stretnutie (1)</i>	392	2418	3274

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
V. Roy	<i>Za smelostou</i>	72	8,26	4,34	2,08	0,2518
	<i>Za more</i>	110	12,53	7,45	2,73	0,2179
	<i>Boj detských rúk s túhou...</i>	73	7,93	6,08	2,47	0,3115
	<i>Jarná improvizácia</i>	29	7,24	4,75	2,18	0,3011
	<i>Cestou</i>	71	9,10	6,09	2,47	0,2714
J. Jesenský	<i>Apríl</i>	22	9,27	7,80	2,79	0,3010
	<i>Na ulici</i>	115	9,29	22,15	4,72	0,5081
	<i>Na Silvestra</i>	37	8,62	7,24	2,69	0,3121
	<i>Príbitý motýľ</i>	30	9,97	13,10	3,61	0,3621
	<i>Semper idem</i>	43	10,23	5,21	2,28	0,2229
M. Rázus	<i>Výkrik a smiech</i>	28	8,82	6,82	2,61	0,2959
	<i>Čo žiadam</i>	29	8,38	4,44	2,11	0,2518
	<i>Ulica</i>	44	4,64	3,29	1,81	0,3901
	<i>Verš o láske a nenávisti</i>	39	7,56	4,82	2,19	0,2897
	<i>Stretnutie (1)</i>	72	5,44	3,99	2,00	0,3676

1.2.1. Takmer vo všetkých básňach V. Roya, J. Jesenského a M. Rázusa poklesla priemerná dĺžka verša, ktorej je priamo úmerný aj vyšší variačný

koefficient: totiž dlhšie verše majú nižšiu slabičnú variabilitu, zatiaľ čo verše s nižším sylabickým priemerom majú spravidla i vyšší variačný koefficient.

1.2.2. V niektorých básňach V. Roya, J. Jesenského a M. Rázusa nenachádzame už tzv. pevné sylabické jadro, teda nadpriemerný výskyt základného sylabického veršového rozmeru, ktorý by sa rovnal alebo bol blízky sylabickému priemeru.

a) V Royovej básni *Za smelostou* je len 40,28 % 10-slabičných a 22,22 % 8-slabičných veršov s variabilitou od troch do 11 slabík. Veľmi pohyblivý počet slabík vo verši je aj v jeho ostatných básňach: *Za more* (od 6- po 20-slabičné, najviac 13-slabičných — 19,09 %); *Boj detských rúk s túhou Veľkého Mlčania* (od 3- po 13-slabičné, najviac je 4- a 9-slabičných — po 16,44 %); v básni *Cestou* sylabizmus veršov má rozpätie od 3-až po 13-slabičné (najviac je 8-slabičných — 14,08 %, 9-slabičných — 18,31 %, 10-slabičných — 12,68 %, 11-slabičných — 16,90 %). Výrazné sylabické „jadro“ zachováva iba básen *Jarná improvizácia* (vyskytujú sa v nej verše od 2- po 11-slabičné, najviac je 8-slabičných veršov — až 68,96 %).

b) Základné sylabické typy verša (sylabické „jadro“) v skúmaných básňach z poézie J. Jesenského v porovnaní s veršom I. Krasku percentuálne poklesli: *Apríl*²⁸ (od 4- po 13-slabičné verše, najviac je 11-slabičných veršov — 54,55 %); *Na Silvestra* (od 4- po 11-slabičné, najviac je 11-slabičných veršov — 43,24 %); *Príbitý motýľ* (od 3- po 13-slabičné, najviac 13-slabičných — 40,00 %); *Semper idem* (od 4- po 13-slabičné, najviac 11-slabičných — 41,86 % a 10-slabičných — 25,58 %). Zaujímavý sylabizmus má Jesenského trochejská básen *Na ulici*: zo všetkých veršov predstavuje 8-slabičný verš 33,04 %, 4-slabičný 30,43 % a 16-slabičný 27,83 %. Prvé dva typy verša sú svojím sylabickým rozmerom vždy kratšie práve o polovicu (16 → 8 → 4). Z uvedených dôvodov rozptyl, smerodajná odchýlka i variačný koefficient majú pomerne vysoké štatistické charakteristiky, ktoré v tomto konkrétnom prípade zachytili výnimočnú sylabickú štruktúru veršovaného útvaru na prvý pohľad totožného (podľa výpočtov), ale v podstate sa ostro odlišujúceho od prózy svojím sylabickým usporiadaním a rytmickou organizáciou.

c) Pokles veršov, ktoré sú nositeľmi sylabického jadra básne, pozorujeme aj v poézii M. Rázusa: v básni *Výkrik a smiech* je variabilita veršov od 4- po 11-slabičné (najviac 11-slabičných — 53,57 %), v básni *Čo žiadam* od 5- po 11-slabičné (najviac 9- a 11-slabičných — po 27,59 %), v básni *Verš o láske a nenávisti* od 4- po 13-slabičné (najviac 11-slabičných — 28,20 %), *Ulica*

²⁸ M. Bakoš v knihe *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej* (II., III. vydanie, Bratislava 1949, 1966, na str. 171 a 195) uvádza znenie prvého verša tejto básne: „Zas pod novým šiel chodník slniečkom.“ Verš správne znie: „Zas pod novým šiel chodník slnečníkom.“ V dôsledku toho počet jedenástslabičných veršov je 12 a nie 11, ako sa konštatuje v spomenutej knihe.

má variabilitu od 2- po 8-slabičné (najviac 3- a 5-slabičných – 34,09 % a 22,73 %), *Stretnutie* od 1- po 8-slabičné (najviac 8- a 5-slabičných – 30,55 % a 26,39 %).

1.2.3. Maximálna, reálna a relatívna entropia a redundancia voľného verša uvedených troch básnikov Kraskovej školy má rozdielne hodnoty:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
V. Roy	<i>Za smelostou</i>	3,00	2,43	0,8100	0,1900
	<i>Za more</i>	3,81	3,38	0,8871	0,1129
	<i>Boj detských rúk s túhou...</i>	3,46	3,23	0,9335	0,0665
	<i>Jarná improvizácia</i>	2,81	1,67	0,5943	0,4057
	<i>Cestou</i>	3,46	3,19	0,9220	0,0780
J. Jesenský	<i>April</i>	2,32	1,70	0,7328	0,2672
	<i>Na ulici</i>	2,58	1,95	0,7558	0,2442
	<i>Na Silvestra</i>	2,58	2,18	0,8450	0,1550
	<i>Pribitý motýľ</i>	3,00	2,41	0,8033	0,1967
	<i>Semper idem</i>	2,81	2,26	0,8043	0,1957
M. Rázus	<i>Výkrik a smiech</i>	2,81	2,16	0,7687	0,2313
	<i>Čo žiadam</i>	2,58	2,36	0,9147	0,0853
	<i>Verš o láske a nenávisti</i>	3,17	2,81	0,8864	0,1136
	<i>Ulica</i>	2,81	2,46	0,8254	0,1246
	<i>Stretnutie (1)</i>	3,00	2,48	0,8267	0,1733

1.2.4. Uvedené hodnoty maximálnej entropie ukazujú, že počet rôznych sylabických typov verša v básňach V. Roya, J. Jesenského a M. Rázusa je vyšší ako vo voľnom verši I. Krasku (Kraskov voľný verš v priemere počíta so 4,8 prvkami, verš Royov až s 10,2, Jesenského a Rázusov so 6,4 rôznymi sylabickými typmi).

Relatívna entropia má najvyššie hodnoty v dvoch básňach V. Roya (*Boj detských rúk s túhou Velkého Mlčania* a *Cestou*) a v Rázusovej básni *Čo žiadam*. Preto v týchto básňach nízku hodnotu má i redundancia. Ináč z hľadiska sylabického sú najredundantnejšie básne z poézie J. Jesenského, najmenej

verše z poézie V. Roya (vyjmúc z toho básne *Jarná improvizácia*, kde redundancia dosahuje hodnotu až 0,4057).

1.2.5. Porovnanie relatívnej entropie a variačných koeficientov jednotlivých básní umožňuje upozorniť ešte na ďalší moment: spravidla v tých básňach, kde je vysoká entropia a redundancia má nízku hodnotu, klesá i variačný koeficient (platí to napr. pre Rázusovu poéziu, ale i pre poéziu J. Jesenského a čiastočne i V. Roya). Ale vzťahy medzi týmito hodnotami môžu mať aj opačný charakter: pri vysokom variačnom koeficiente v básni je malá redundantnosť (pozri básne V. Roya *Boj detských rúk s túhou Velkého Mlčania* a *Cestou*). Teda už vo verši predstaviteľov Kraskovej školy nachádzame tendencie „rozbíjať“ sylabizmus básne striedaním rôznych sylabických typov s približne rovnakou pravdepodobnosťou ich frekvencie a rozložením, čo znamená ďalšie uvoľnenie rytmickej „kostry“, ktorá je základom slovenského veršovania.

1.3. Na záver možno povedať, že voľný verš symbolistických básnikov (predstaviteľov Kraskovej básnickej školy) sa jednak odkláňa od izosylabizmu a jednak aj od sylabicko-tónickej tendencie, i keď ponecháva vo svojom rytmickej základe (ako ukážeme na inom mieste) metrickú stopovú organizáciu s premenlivým počtom stôp.

2.0. Z predstaviteľov medzivojnovvej – „postsymbolistickej“ poézie treba si osobitne všimnúť voľný verš Jána Smreka, ďalej reprezentanta „proletárskej poézie“ Ladislava Novomeského a verš Jána Kostru, ktorý z hľadiska sylabickej organizácie predstavuje osobitný typ, odlišný od verša predchádzajúcej generácie, ale aj od verša slovenských nadrealistov.

2.1. Voľný verš J. Smreka (z medzivojnovového obdobia, ale aj súčasný) má tieto štatistické charakteristiky:

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i+1)^2$
J. Smrek	<i>Na cestách poľných</i>	349	2835	3579
	<i>Pieseň v piesku</i>	223	2165	2635
	<i>Obidve boli jasavé a mladé</i>	273	2577	3154
	<i>Dávny verš o chémii</i>	549	5243	6402
	<i>Krásna hra</i>	197	1885	2301

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
J. Smrek	<i>Na cestách poľných</i>	46	7,59	4,02	2,01	0,2648
	<i>Pieseň v piesku</i>	24	9,29	3,91	1,98	0,2131
	<i>Krásna hra</i>	22	8,95	5,58	2,36	0,2637
	<i>Obidve boli jasavé a mladé</i>	31	8,81	5,51	2,34	0,2656
	<i>Dávny verš o chémii</i>	61	9,00	4,95	2,22	0,2467

2.1.1. Voľný verš J. Smreka svojimi štatistickými charakteristikami je blízky voľnému veršu slovenských symbolistov. Priemerný variačný koeficient, ktorý sa pohybuje niečo nad 0,2, ukazuje, že voľný verš J. Smreka je blízky sylabicko-tónickej tendencii. Jednotlivé básne majú pevný sylabický základ, ale v porovnaní s voľným veršom I. Krasku a J. Jesenského toto sylabické „jadro“ má nižšie percentuálne hodnoty: v básni *Na cestách poľných* slabičné rozpätie veršov sa pohybuje od 4 do 12 slabík (najviac je veršov 7- a 8-slabičných — 28,26 % a 15,22 %), slabičné rozpätie veršov v básni *Pieseň v piesku* sa pohybuje od 5 do 13 slabík bez výskytu 6-, 8- a 12-slabičných veršov (najviac je 7-, 10- a 11-slabičných veršov — všetky po 29,17 %). *Krásna hra* má rozpätie veršov od 4 do 12 slabík bez výskytu 8- a 9-slabičného verša (najviac je 10- a 11-slabičných veršov — 40,91 % a 22,73 %), v básni *Obidve boli jasavé a mladé* verše majú rozpätie od 5 do 13 slabík bez výskytu 8-, 9- a 12-slabičných veršov (najviac je 10- a 11-slabičných veršov — 32,26 % a 25,81 %). V básni *Dávny verš o chémii* sa nachádzajú verše od 4 do 13 slabík bez frekvencie 8- a 9-slabičných veršov (najviac je 7-, 10- a 11-slabičných — 31,15 %, 32,79 % a 16,39 %). Pretože v Smrekovom voľnom verši sú frekvencované iba niektoré sylabické typy verša, znižuje sa i počet prvkov básne (priemerne 7,20), čo ho nakoniec tiež približuje k veršu slovenských symbolistov.

2.1.2. Hodnota entropie a redundancia v jednotlivých Smrekových básňach je premenlivá:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
J. Smrek	<i>Na cestách poľných</i>	3,17	2,92	0,9211	0,0789
	<i>Pieseň v piesku</i>	2,58	2,13	0,8256	0,1744
	<i>Krásna hra</i>	2,81	2,37	0,8434	0,1566
	<i>Obidve boli jasavé a mladé</i>	2,58	2,33	0,9031	0,0969
	<i>Dávny verš o chémii</i>	3,00	2,38	0,7933	0,2067

a ukazuje, že Smrekov voľný verš sa obmedzuje na menší počet sylabických veršových typov a ich celkové rozloženie je stochastickejšie ako v poézii reprezentantov Kraskovej školy. Avšak tento typ verša i pri svojom asylabizme je ešte dostatočne sylabicky koncentrovaný (okrem niektorých výnimiek), pretože v niektorých básňach redundancia má dosť vysokú hodnotu.

2.2. Voľný verš predstaviteľa „proletárskej poézie“ medzivojnového obdobia L. Novomeského poskytuje už trochu iný obraz.

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i+1)^2$
L. Novomeský	<i>Báseň</i>	250	1954	2489
	<i>Pri kotrmelcoch...</i>	341	3327	4047
	<i>Noc na stráni</i>	262	2672	3234
	<i>Jarmok</i>	385	3833	4646
	<i>Španielska krajina</i>	355	3701	4448

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
L. Novomeský	<i>Báseň</i>	35	7,14	4,84	2,20	0,3081
	<i>Pri kotrmelcoch...</i>	38	8,97	7,09	2,66	0,2965
	<i>Noc na stráni</i>	28	9,36	7,82	2,80	0,2991
	<i>Jarmok</i>	43	8,95	9,04	3,01	0,3363
	<i>Španielska krajina</i>	37	9,59	8,06	2,84	0,2961

2.2.1. Variačné koeficienty Novomeského voľného verša sú vzácne vyrovnané a v priemere vyššie ako v poézii predchádzajúcich básnikov (pohybujú sa

okolo 0,30). Priemerný počet jednotlivých sylabických veršových typov je 9,20, teda väčší ako v tvorbe J. Smreka.

2.2.2. Novomeského voľný verš ešte vo väčšej miere stráca sylabické jadro, napr. v *Básni* z prvej zbierky *Nedela* (1927) sa síce vyskytuje ešte väčšie množstvo 7-slabičných veršov (34,29 %) a podobne i v básni *Jarmok* 11-slabičné verše dosahujú 32,56 %. Ale popritom v *Básni* ďalších 5 slabičných typov je takmer rovnomerne rozložených (3- a 8-slabičný — po 11,43 %, 5-slabičný — 14,28 %, 9-slabičný — 17,14 % a 11-slabičný — 8,57 %). Naproti tomu v básni *Jarmok* má ešte vysokú frekvenciu 6-slabičný verš (23,26 %), pričom ďalšie tri typy (12-slabičný — 11,63 %; 7-slabičný a 13-slabičný — po 9,30 %) vykazujú v porovnaní s týmto len polovičný alebo nižší percentuálny výskyt.

Najrovnomernejšie rozloženie jednotlivých veršových typov je v básni *Noc na stráni* a *Pri kotrmelcoch*.... Najvyššiu frekvenciu v prvej básni má 7-slabičný verš (18,42 %), 8-, 10- a 11-slabičný verš má percentuálne rovnaký výskyt (13,16 %); v druhej básni 11-slabičný verš predstavuje 25,00 % a 7- a 12-slabičný po 14,29 % všetkých veršov. V básni *Španielska krajina* predstavuje po 21,62 % 6- a 11-slabičný verš, 18,92 % zas 13-slabičný verš.

2.2.3. Skúmané básne L. Novomeského v porovnaní s básňami predchádzajúcich autorov majú vyššiu entropiu a nižšiu redundanciu:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
L. Novomeský	<i>Báseň</i>	2,81	2,53	0,9004	0,0996
	<i>Pri kotrmelcoch</i> ...	3,58	3,30	0,9218	0,0782
	<i>Noc na stráni</i>	3,17	2,98	0,9401	0,0599
	<i>Jarmok</i>	3,17	2,70	0,8517	0,1483
	<i>Španielska krajina</i>	3,17	2,83	0,8927	0,1073

Predchádzajúce i tieto matematické údaje dosvedčujú, že vo voľnom verši L. Novomeského narastá sylabická dezorganizácia, i keď si tento verš spravidla ponecháva jambickú metrickú organizáciu.

2.3 Pre voľný verš J. Kostru (okrem voľného verša jeho súčasnej poézie), hoci aj v ňom v priemere nezvyšuje počet sylabických typov verša (8,80), je príznačný vyšší variačný koeficient:

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i + 1)^2$
J. Kostra	<i>Moja rodná</i>	331	2879	3584
	<i>Podjesenná</i>	378	2682	3498
	<i>Pozdravy I</i>	253	2427	2961
	II	289	2335	2953
	<i>Sestra naša</i>	383	3439	4249

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
J. Kostra	<i>Moja rodná</i>	43	7,70	7,66	2,77	0,3597
	<i>Podjesenná</i>	60	6,30	5,01	2,24	0,3556
	<i>Pozdravy I</i>	28	9,04	4,96	2,23	0,2467
	II	40	7,23	6,11	2,47	0,3414
	<i>Sestra naša</i>	44	8,70	2,46	2,57	0,1805

Nižšie variačné koeficienty (okolo 0,20) majú básne, v ktorých je vyšší štatistický priemer veršového sylabizmu. V týchto básňach sa zachováva aj tzv. sylabické jadro: v básni *Pozdravy* (I) najvyššiu frekvenciu má 10- a 11-slabičný verš (32,14 % a 25,00 %), v básni *Sestra naša* najvyšší výskyt má 9- a 8-slabičný verš (34,09 % a 25,00 %). V ostatných troch básňach J. Kostru pri vysokej variabilite veršov (*Moja rodná* od 1-slabičného po 12-slabičný verš bez výskytu 2-slabičných veršov, *Podjesenná* od 2-slabičného po 10-slabičný bez 4-slabičného verša, *Pozdravy* (II) od 3-slabičného po 11-slabičný) nenachádzame nijakú výraznejšiu sylabickú koncentráciu (*Moja rodná* má najviac 11-, 10- a 8-slabičných veršov — 18,60 %, 13,95 % a 11,63 %; 4-, 5-, 6-, 7- a 9-slabičné verše sú rovnako frekventované — všetky po 9,30 %; báseň *Podjesenná* má najviac 7-, 5-, 10- a 6-slabičných veršov — 25,00 %, 23,33 % a po 10,00 %; *Pozdravy* (II) majú najviac 5-, 6-, a 11-slabičných veršov — 20,00 % a po 15,00 %).

2.3.1. Uvedenú vnútornú štruktúru Kostrových básní s voľným veršom potvrdzujú i hodnoty entropie a redundancia:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
J. Kostrov	<i>Moja rodná</i>	3,46	3,25	0,9422	0,0578
	<i>Podjesenná</i>	3,00	2,81	0,9367	0,0633
	<i>Pozdravy I</i>	3,17	2,70	0,8517	0,1483
	II	3,17	3,06	0,9653	0,0347
	<i>Naša sestra</i>	2,81	2,40	0,8541	0,1459

Verše, v ktorých sa koncentrujú základné typy verša (*Pozdravy I* a *Sestra naša*) majú nižšiu relatívnu entropiu, a preto sú redundantnejšie ako ďalšie tri básne, v ktorých prevláda tendencia stochasticky organizovať jednotlivé veršové typy.

2.4. Štatistické parametre, hodnoty entropie a redundancia sylabizmu voľného verša J. Smreka, L. Novomeského a J. Kostrov ukázali, že medzivojnová básnická generácia (okrem slovenských nadrealistov) v podstate nadväzuje na voľný verš sylabicko-tonickej tendencie Kraskovej školy, ale zároveň rozvíja i druhú tendenciu: ďalšie uvoľňovanie jeho sylabizmu. Spomenuté typy verša raz prejavujú tendenciu sylabickej koncentrácie (asylabický verš s tendenciou k izosylabizmu) rôzneho stupňa, inokedy túto sylabickú koncentrovanosť v podstatnej miere uvoľňujú a vytvárajú predpoklady pre vznik a vývin nového typu verša, ktorý sa uplatnil najmä v poézii slovenských nadrealistov.

3.0. Pri charakteristike voľného verša slovenských nadrealistov vychádzame z tézy M. Bakoša, že nadrealisti sa usilovali „prebudovať... štruktúru slovenského lyrického verša“.²⁷

Voľný verš slovenských nadrealistov, ktorý postupne pri premenlivom počte slabík upúšťa od metrickej organizácie a je „založený na rytmicko-syntaktickom paralelizme, ktorý je tu prameňom rytmického impulzu“²⁸, takže sa jeho rytmus zakladá na nepremenlivosti intonácie od verša k veršu, vyznačuje sa týmito parametrami, charakterizujúcimi jeho sylabizmus:

²⁷ M. Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, Bratislava 1966 (III. doplnené vydanie), 214.

²⁸ Tamže, 215.

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i+1)^2$
R. Fabry	<i>Srdce Európy</i>	243	2565	3076
	<i>La fée de la mer à André Breton</i>	203	2369	2795
	<i>Básnikovi Kaligramov</i>	246	2230	2752
	<i>Podzim 1937</i>	171	1431	1795
	<i>Záhada ukrutnosti</i>	1179	13497	15967
	<i>Priestor — definícia skoro kacírsky</i>	1089	15631	17888
	(<i>Pieseň</i>)	238	2456	2956
S. Žáry	<i>Apokalypsa</i>	1070	13768	16003
	<i>Zem</i>	518	6560	7643
	<i>Pantomimos IV</i>	426	5106	5999
V. Reisel	<i>Neskutočné mesto</i>	1704	22320	25889
	<i>Oči sú na vine</i>	234	2264	2762
	<i>Dvojhviezdie</i>	115	899	1146
	<i>Žena, ktorej milenec padol pri Madride</i>	383	4509	5314
P. Bunčák	<i>Detektívka</i>	246	2620	3137
	<i>Ktorá je to krajina</i>	145	1363	1669
	<i>Jeseň na dedine</i>	254	2624	3159
J. Brezina	<i>Akoby niekto plakal</i>	440	7234	8147
	<i>Spomienka</i>	101	985	1201
J. Lenko	<i>Zrkadlo spravodlivosti</i>	434	5562	6467
	<i>Sám...</i>	139	1765	2055
J. Rak	<i>Bez meča bez viny</i>	241	2411	2923
P. Horov	<i>Matka</i> ²⁹	249	2625	3149
	<i>Jedného rána</i>	382	3986	4791
	<i>Jar</i>	390	4278	5097

²⁹ Medzi slovenských nadrealistických básnikov sme P. Horova zaradili len z hľadiska rytmickej veršovej výstavby. Do úvahy sme nebrali iné aspekty.

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
R. Fabry	<i>Srdce Európy</i>	25	9,72	8,12	2,85	0,2932
	<i>La fée de la mer à André Breton</i>	20	10,15	15,43	3,88	0,3823
	<i>Básknikovi Kaligramov</i>	30	8,20	7,09	2,66	0,3244
	<i>Podzim 1937</i>	22	7,77	4,52	2,13	0,2741
	<i>Záhrada ukrutnosti</i>	112	10,53	10,90	3,30	0,3134
	<i>Priestor — definícia skoro kacírka</i>	79	13,78	7,97	2,82	0,2046
	(<i>Pieseň</i>)	24	9,92	3,92	1,98	0,1996
Š. Žáry	<i>Apokalypsa</i>	95	11,26	18,14	4,26	0,3783
	<i>Zem</i>	47	11,02	18,13	4,25	0,3856
	<i>Pantomimos IV</i>	41	10,39	16,59	4,07	0,3917
V. Reisel	<i>Neskutočné mesto</i>	161	10,58	26,69	5,16	0,4877
	<i>Oči sú na vine</i>	30	7,80	14,63	3,83	0,4910
	<i>Dvojhviezdie</i>	17	6,76	7,18	2,68	0,3964
	<i>Žena, ktorej milenec padol pri Madride</i>	39	9,82	19,19	4,39	0,4470
P. Bunčák	<i>Detektívka</i>	25	9,84	7,97	2,82	0,2866
	<i>Ktorá je to krajina</i>	16	9,06	3,11	1,76	0,1943
	<i>Jeseň na dedine</i>	27	9,41	8,64	2,94	0,3124
J. Brezina	<i>Akoby niekto plakal</i>	33	13,33	41,62	6,44	0,4831
	<i>Spomienka</i>	14	7,21	18,38	4,28	0,5936
J. Lenko	<i>Zrkadlo spravodlivosti</i>	37	11,73	12,96	3,60	0,3069
	<i>Sám...</i>	12	11,58	12,98	3,60	0,3109
J. Rak	<i>Bez meča bez viny</i>	30	8,03	15,89	3,98	0,4956
P. Horov	<i>Matka</i>	26	9,58	9,18	3,02	0,3152
	<i>Jedného rána</i>	41	9,32	10,36	3,20	0,3433
	<i>Jar</i>	39	10,00	9,69	3,11	0,3110

3.1.1. Parametre sylabizmu voľného verša nadrealistických básnikov sú (okrem malých výnimiek) oveľa vyššie, ako sme pozorovali v poézii predchádzajúcich básnických generácií. Iba v niektorých básňach a iba u niektorých básnikov možno sledovať slabú tendenciu sústrediť v básni väčšie množstvo tých istých sylabických veršových typov, nepomerne väčšími rozrôznených.

a) Básne R. Fabryho disponujú v priemere 11-veršovými sylabickými typmi (najviac je ich v básni *Záhrada ukrutnosti* — 16). *Srdce Európy* má 4-až 15-slabičné verše bez výskytu 5-slabičného verša (najviac je 12-, 7-, 8- a 10-slabičných veršov — 20,00 %; 16,00 % a po 12,00 %). Báseň *La fée de la mer à A. Breton* používa 3- až 15-slabičný verš (jeden verš je 22-slabičný) bez 4- a 6-slabičného verša (najvyššiu frekvenciu má 10-, 9-, 8-, 7- a 14-slabičný verš — 25,00 %; 15,00 % a po 10,00 %; pravdepodobnosť výskytu ostatných veršových typov je 0,0500), báseň *Básknikovi Kaligramov* má rozpätie od 3-slabičného až po 14-slabičný verš bez výskytu 5-slabičného verša (najviac je 7-, 8-, 9-, 10- a 4-slabičných veršov — 23,33 %, 16,67 % a po 10,00 %). V *Podzime 1937* pozorujeme koncentrovanosť na dva veršové typy — na 7- a 9-slabičný verš s percentami 36,36 a 22,73 (okrem toho táto báseň má v porovnaní s inými básňami nízky variačný koeficient, ale aj $\bar{x}$, s^2 a s). Najväčšie slabičné rozpätie je v básni *Záhrada ukrutnosti* — od 3-slabičného až po 18-slabičný verš (toto sylabické rozpätie je podmienené aj $n = 112$), pričom najvyššiu frekvenciu (ale nízku v porovnaní s predchádzajúcou básňou) má 11- a 10-slabičný verš 19,64 % a 13,39 %).

aa) Ukážka zo súčasnej Fabryho básnickej tvorby (*Priestor — definícia skoro kacírka*, do ktorej je vložená pieseň) poukazuje na pokles variačného koeficientu vo voľnom verši R. Fabryho, ale pri vysokom štatistickom priemere veršového sylabizmu a pri rozpätí od 7-slabičného až po 20-slabičný verš bez výskytu 19-slabičného verša. Ale ani tento verš nie je slabične koncentrovaný (najviac je 13-, 15-, 14- a 17-slabičných veršov — 18,99 %, 15,19 %, 12,66 % a 11,39 %). Vo vlozenej piesni pri výskyte 7- až 13-slabičného verša najvyššie percento dosahuje 8- a 12-slabičný verš (20,83 % a 16,67 %), pričom ostatné typy majú pravdepodobnosť výskytu 0,1250.

b) Tri básne Š. Žáryho majú vzácné vyrovnané variačné koeficienty (vyššie sú ako vo Fabryho básňach) a rovnako i ďalšie štatistické parametre s vysokým priemerom jednotlivých sylabických typov verša (16,67). Ani Žáryho voľný verš nie je sylabicky koncentrovaným veršom: v básni *Apokalypsa* pri rozpätí od 3 do 23 slabík bez výskytu 20- a 21-slabičného verša najvyššie percento dosahujú 12-, 13-, 11- a 5-slabičné verše (18,95 %; 14,74 %; 10,53 % a 9,47 %). Podobný charakter majú i ďalšie dve básne Š. Žáryho: *Zem* má rozpätie od 4-slabičného po 20-slabičný verš bez výskytu 9-, 17-, a 19-slabičných veršov (najviac je 12-, 7-, 14- a 6-slabičných veršov — 19,15 %; po 12,76 % a 10,64 %), v *Pantomimos IV* je rozpätie od 3-slabičných po 20-slabičné verše bez výskytu

16- a 19-slabičných veršov (najvyššie sú frekventované 12-, 10-, 5-, 13- a 15-slabičné verše — 14,63 %; 12,19 % a po 9,76 %). Ďalšie sylabické typy verša vo všetkých troch skúmaných básňach majú približne rovnakú pravdepodobnosť výskytu a nijako podstatne neovplyvňujú slabičný charakter verša v zmysle jeho tendencie k organizovanosti.

c) Najvyššia sylabická variabilita je v básňach V. Reislá s priemerom 15,00 jednotlivých sylabických typov verša (najvyššia je v *Neskutočnom meste* — až 22 rozličných sylabických typov verša). V *Neskutočnom meste* (v skúmaných častiach) sa vyskytujú všetky slabičné typy verša od 2-slabičného až po 24-slabičný (nenachádza sa tu iba 21-slabičný verš) pri takmer rovnomernom rozložení (najvyššiu frekvenciu má 7-slabičný verš s 9,94 %). Podobne aj ostatné Reisláve básne pri vysokom variačnom koeficiente nie sú nijako osobitne sylabicky skoncentrované: v básni *Oči sú na vine* pohybuje sa počet slabík vo verši od 2 po 15, a to bez výskytu 10-slabičného verša (najvyššie percento má 4-, 12- a 5-slabičný verš — 23,33 %; 13,33 % a 10,00 %). V básni *Dvojhviezdie* pri 3- až 12-slabičných veršoch bez výskytu 9-slabičného verša najvyššie percento má 6-slabičný verš (17,65 %) pri takmer rovnakej pravdepodobnosti výskytu ostatných sylabických typov verša (0,1176 a v dvoch prípadoch 0,0588). Podobnú slabičnú štruktúru má aj báseň *Žena, ktorej milenec padol pri Madride* (najvyššiu frekvenciu má 7- a 13-slabičný verš — 15,38 % a 12,82 %; 6- a 11-slabičný verš má po 10,26 %).

d) Sylabická variabilita v básňach ostatných slovenských nadrealistických básnikov (P. Bunčák, J. Brezina, J. Lenko, J. Rak) sa vyznačuje podobnými charakteristikami ako voľný verš predchádzajúcich autorov tejto básnickej skupiny.

da) Z daného charakteru azda tendenčne vybočujú skúmané básne P. Bunčáka, kde je nízka slabičná variabilita (poklesol aj počet sylabických typov verša: v priemere 9,00) a sylabická koncentrovanosť: v básni *Detektívka* pri rozpätí veršov od 5 do 17 slabík s chýbajúcimi 8-, 13-, 14- a 16-slabičnými veršami najvyššie sú frekventované 9-, 10-, 6- a 11-slabičné verše (20,00 %, po 16,00 % a 12,00 %), v básni *Ktorá je to krajina* pri rozpätí veršov od 6 do 12 slabík najvyššie sú frekventované 9- a 10-slabičné verše (31,25 % a 18,75 %; 6-, 8- a 12-slabičné verše majú po 12,50 %). V básni *Jeseň na dedine* pri rozpätí veršov od 3 do 15 slabík s chýbajúcimi 4- a 5-slabičnými veršami najvyššie frekventované sú 10-, 9-, a 8-slabičné verše (25,93 %, 14,81 % a 11,11 %).

db) Prekvapujú aj vysoké variačné koeficienty v dvoch básňach J. Brezinu a v básni J. Raka. Vysokú slabičnú variabilitu veršov obidvaja básnici dosahujú tým, že medzi jednotlivými veršami sú veľké sylabické rozdiely. Napr. v Brezinovej básni *Akoby niekto plakal* medzi veršom s najnižším a najvyšším počtom slabík je rozdiel až 23 slabík (3—26 pri použití 10 rozličných veršových sylabických typov), v *Spomienke* zase 16 slabík (2—18 pri 9 rozličných syla-

bických typoch verša). V Rakovej básni *Bez meča bez viny* je rozdiel medzi veršom s najnižším a najvyšším počtom slabík 18 slabík (2—20 pri 12 rozličných sylabických typoch verša).

de) Voľný verš J. Lenku svojim sylabickým charakterom nevybočuje z rámca nadrealistického verša; v básni *Zrkadlo spravodlivosti* básnik použil 14 rozličných sylabických typov verša (od 6-slabičného po 20-slabičný bez výskytu 19-slabičného verša), pričom najvyššie je frekventovaný 10-, 15- a 9-slabičný verš (16,22 %; 13,51 % a 10,81 %), zase v básni *Sám...* 10 rôzno-slabičných typov verša je rozložených skoro s rovnakou pravdepodobnosťou.

e) Voľný verš P. Horova, i keď ho z viacerých príčin (najmä z dôvodov noetických) nemožno priradiť k veršu slovenských nadrealistov, predsa svojim sylabickým ustrojením je blízky tomuto typu voľného verša. Pri vyrovnannej sylabickovej variabilite (trocha nižšej ako u nadrealistov) s počtom sylabických typov verša 10, 14 a 12 tento druh voľného verša sa nevyznačuje nejakými osobitnými sylabickými odchýlkami. Uvádzame ešte, že v Horovovej básni *Matka* vysokú frekvenciu má 7-slabičný verš (34,62 %), v básni *Jedného rána* je najvyššie frekventovaný 7- a 10-slabičný verš (po 17,07 %) a v *Jari* zase 10- a 8-slabičný verš (15,38 % a 12,82 %).³⁰

3.1.2. Štatistické charakteristiky sylabizmu a percentuálny výskyt jednotlivých sylabických typov verša v poézii nadrealistických básnikov potvrdzujú, že cesta k vytvoreniu nového typu lyrického verša viedla cez úplné uvoľnenie „rytmickej kostry“ slovenského verša — teda cez sylabickú dezorganizáciu. Nakoniec i v básňach, kde je vyššie percento rovnakých sylabických typov verša, spravidla ide o také sylabické typy, ktoré svojim slabičným rozmerom sú vzdialené od štatistického priemeru (okrem skúmaných básní P. Bunčáka a v jednotlivostiach i ďalších básnikov).

3.1.3. Svojrásny sylabizmus voľného verša slovenskej nadrealistickej poézie, jeho vnútorné ustrojenie a vzájomné vzťahy v tejto štruktúre ukazujú i hodnoty entropie a redundancia:

a) Z hodnôt maximálnej entropie možno vyvodiť, že počet rozličných sylabických typov verša v jednotlivých súboroch (v básňach) v priemere stúpol a prakticky sa priblížil k hraničným teoretickým možnostiam. Práve z týchto dôvodov sa od základu zmenil sylabický charakter voľného verša nadrealistickej poézie. Pre rytmus verša (presnejšie povedané pre jeho sylabický základ) nie je totiž ľahostajné, z akého počtu sylabických typov verša sa skladá báseň: pri malom počte prvkov pravdepodobnosť zoskupenia tých istých prvkov v určitom súbore je vyššia ako v súbore, kde sa nachádza väčší

³⁰ Analýzu rozličných typov verša v poézii P. Horova pozri v štúdiu F. Štrausa, *Významová hodnota protikladných veršových foriem*. Slovenská literatúra 13, 1966, 148 až 166.

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
R. Fabry	<i>Srdce Európy</i>	3,46	3,24	0,9364	0,0636
	<i>La fée de la mer à André Breton</i>	3,46	3,20	0,9249	0,0751
	<i>Básnikovi Kaligramov</i>	3,46	3,19	0,9220	0,0780
	<i>Podzim 1937</i>	3,00	2,52	0,8433	0,1567
	<i>Záhada ukrutnosti</i>	4,00	3,59	0,8975	0,1025
	<i>Priestor — definícia skoro kacírka</i>	3,70	3,37	0,9108	0,0892
	— (Pieseň)	2,81	2,78	0,9893	0,0107
Š. Žáry	<i>Apokalypsa</i>	4,25	3,65	0,8588	0,1412
	<i>Zem</i>	3,91	3,59	0,9182	0,0818
	<i>Pantomimos IV</i>	4,00	3,75	0,9375	0,0625
V. Reisel	<i>Neskutočné mesto</i>	4,46	4,23	0,9484	0,0516
	<i>Oči sú na vine</i>	3,70	3,43	0,9270	0,0730
	<i>Dvojhviezdie</i>	3,17	3,11	0,9811	0,0189
	<i>Žena, ktorej milenc padol pri Madride</i>	4,00	3,75	0,9375	0,0625
P. Bunčák	<i>Detektívka</i>	3,17	2,88	0,9085	0,0915
	<i>Ktorá je to krajina</i>	2,81	2,60	0,9253	0,0747
	<i>Jeseň na dedine</i>	3,46	3,18	0,9191	0,0809
J. Brezina	<i>Akoby niekto plakal</i>	3,32	3,06	0,9217	0,0783
	<i>Spomienka</i>	3,17	3,03	0,9558	0,0442
J. Lenko	<i>Zrkadlo spravodlivosti</i>	3,81	3,60	0,9449	0,0551
	<i>Sám...</i>	3,32	3,25	0,9789	0,0211
J. Rak	<i>Bez meča bez viny</i>	3,58	3,32	0,9274	0,0726
P. Horov	<i>Matka</i>	3,32	3,03	0,9127	0,0873
	<i>Jedného rána</i>	3,81	3,49	0,9160	0,0840
	<i>Jar</i>	3,58	3,47	0,9693	0,0307

počet prvkov. Teda sylabická „zotrvačnosť“ verša bude podmienená nielen redundanciou v rámci daného súboru, ale aj redundanciou vzhľadom na teoretickú možnosť a jej praktickú realizáciu. V nadrealistickom voľnom verši, ako ukážeme v závere tejto časti práce, z tohto hľadiska redundancia sylabizmu nebude mať nejakú osobitne vysokú hodnotu, lebo v tomto type verša vysokú hodnotu má aj reálna entropia.

b) Relatívna entropia skoro vo všetkých skúmaných básňach z nadrealistickej poézie sa pohybuje okolo 0,9 a vyššie. Výnimku tvoria iba dve básne R. Fabryho (*Podzim 1937*, *Záhada ukrutnosti*) a báseň Š. Žáryho (*Apokalypsa*). V uvedených troch básňach dosahuje vyššiu hodnotu redundancia, ktorá ukazuje, že percento výskytu rovnakých sylabických veršových typov je príznakové a ovplyvňuje sylabický charakter básne. Uvedené vyššie percentuálne hodnoty (3.1.1. bod a i b) sú o to významnejšie, že ide o také sylabické typy verša, ktoré sú blízke štatistickému priemeru veršového sylabizmu básní.

bb) Avšak z predchádzajúceho bodu a vyplýva, že rovnako bude príznakové vyššie percento sylabických typov verša aj v tých básňach, v ktorých má nízku hodnotu maximálna a reálna entropia s redundanciou blízku 0,1, a to vtedy, keď je malá variabilita verša (nízky variačný koeficient). Takýto charakter majú napr. skúmané básne P. Bunčáka.

3.1.4. Celkove však vidieť, že pri vysokých hodnotách maximálnej, reálnej i relatívnej entropie v nadrealistickom verši klesá hodnota redundancie až na minimum. Minimálna redundantnosť a vysoký variačný koeficient sylabizmu nasvedčujú, že sylabická „organizácia“ nadrealistického verša je vlastne jeho hodnotou so záporným znamienkom — dezorganizáciou systému. Práve tento fakt (rozbitie sylabizmu ako „rytmickej kostry“ verša) umožnil, aby v rámci verša i celej básne začali pôsobiť iné prvky, ktoré sú nositeľmi rytmického impulzu.

4.0. Teraz, po analýze sylabizmu voľného verša z rozličných období a etáp vývinu slovenskej poézie 20. stor. sústredíme svoju pozornosť na sylabizmus voľného verša súčasnej slovenskej poézie, pričom ponechávame stranou voľný verš tých autorov (hlavných predstaviteľov určitých vývinových období), ktorých voľný verš sme preskúmali, ale títo básnici sa i naďalej výrazne (i menej výrazne) podieľajú na súčasnom básnickom dianí, prípadne ich poézia stojí v strede vývinu dnešnej literatúry (L. Novomeský).

4.0.1. Po roku 1948 sa postupne v slovenskej poézii udomácnil skoro výhradne viazaný verš s ustálenou a stereotypnou strofickou stavbou (prevažne ide o kvartet). Pre vtedajší verš bol príznačný heterosylabizmus (podmienený pravidelným obmieňaním mužských a ženských veršov a opačne), metrická organizácia (používali sa väčšinou vzostupné jambické metrá), pravidelné rýmovanie a rytmicko-syntaktická konvergencia. V duchu týchto formových rytmických konvencií preorientovali sa aj tí básnici, ktorí v predchádzajúcich

obdobiah (najmä nadrealisti) pestovali skoro výlučne voľný verš, alebo popri viazanom verši používali aj voľný verš (napr. J. Kostra, P. Horov a inf).

4.0.2. Nový návrat k voľnému veršu sa výrazne uskutočnil až po roku 1956. V prvej fáze pozorujeme tendenciu slabične uvoľniť viazaný verš s metrickou organizáciou. Neskôršie však ide už o návrat k rytmickým základom voľného verša nadrealistického obdobia (najmä zásluhou predstaviteľov nadrealizmu). V druhej fáze, keď do slovenskej literatúry vstúpila mladá básnická generácia (spočiatku nadväzuje na výdobytky poézie z medzivojnového obdobia a na jednotlivé typy verša, ale súčasne si vytvára i nový básnický program), badať cielavedomé úsilie vytvoriť i nový typ voľného verša, ktorý by ako adekvátna rytmická forma s patričnou energiou tlmočil básnickú výpoveď o realite sveta a vnútre súčasného človeka.

Naznačenými smermi zameriame i výskum sylabizmu (a iných zložiek) voľného verša súčasnej slovenskej poézie.

4.1. Voľný verš je charakteristickou rytmickou formou už pre počiatočnú tvorbu V. Mihálik. Nový výrazný návrat k formám voľného verša básnik uskutočnil zbierkou *Trpký* (1963).

4.1.1. Voľný verš štyroch básní V. Mihálik sa vyznačuje týmito štatistickými charakteristikami:

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i+1)^2$
V. Mihálik	<i>Kronika</i>	986	11010	13099
	<i>Zdrapy</i>	456	4990	5948
	<i>Zaostalé ženy</i>	406	4086	4942
	<i>Starenky učiteľky</i>	541	6705	7834

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
V. Mihálik	<i>Kronika</i>	100	9,86	12,88	3,58	0,3631
	<i>Zdrapy</i>	46	9,91	10,27	3,20	0,3229
	<i>Zaostalé ženy</i>	44	9,22	7,86	2,80	0,3047
	<i>Starenky učiteľky</i>	47	11,51	10,18	3,19	0,2772

4.1.2. Prvých 100 veršov *Kroniky* disponuje so 16 rozličnými sylabickými typmi verša (ďalšie tri básne majú dvakrát po 13 a raz 12 veršových prvkov — *Starenky učiteľky*). V *Kronike* sú frekventované 3-slabičné až 19-slabičné verše s chýbajúcim 17-slabičným veršom (najvyššie percento má 9-, 8- a 10-slabičný verš — 12,00 % a po 11,00 %). Ani ďalšie dve básne (*Zdrapy* a *Starenky učiteľky*) nie sú sylabicky koncentrované: *Zdrapy* pri rozpätí 4-slabičný až 16-slabičný verš a *Starenky učiteľky* pri rozpätí 5-slabičný až 17-slabičný verš bez výskytu 7-slabičného verša majú najvyššie frekventované: a) 11-, 12- a 15-slabičný verš (14,89 %, 12,76 % a 10,64 %); b) 12-, 10-, 8- a 14-slabičný verš (17,39 %, 15,22 %, 13,04 % a 10,87 %). Postihnuteľnú tendenciu k sylabicky koncentrovanému veršu pozorujeme v Mihálikovej básni *Zaostalé ženy*: pri sylabizme veršov od 3 až po 14 slabík s jedným 18-slabičným veršom percentuálne najvyšší výskyt má 7-, 8- a 9-slabičný verš (20,45 % a po 15,91 %).

4.1.3. Maximálna, reálna i relatívna entropia Mihálikovho voľného verša má vysoké hodnoty, a preto bude nízka i redundancia:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
V. Mihálik	<i>Kronika</i>	4,00	3,77	0,9425	0,0575
	<i>Zdrapy</i>	3,70	3,45	0,9324	0,0676
	<i>Zaostalé ženy</i>	3,70	3,27	0,8838	0,1162
	<i>Starenky učiteľky</i>	3,58	3,49	0,9749	0,0271

Výnimkou je iba báseň *Zaostalé ženy*, kde nižšia hodnota reálnej entropie vyvoláva aj nižšiu relatívnu entropiu a vyššiu redundantnosť sylabizmu. Báseň s najnižším variačným koeficientom (*Starenky učiteľky*) má najmenšiu redundantnosť.

4.2. Voľný verš M. Rúfusa svojím sylabizmom pripomína voľný verša z obdobia symbolizmu:

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i+1)^2$
M. Rúfus	<i>Hľad v Ázii</i>	241	1873	2392
	<i>Materstvo</i>	235	2281	2777
	<i>Vyznanie lásky</i>	544	4886	6038
	<i>Pieseň o tkáčke</i>	273	2523	3100
	<i>Genézis</i>	713	7335	8837

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	n	$\bar{x}$	s^2	s	Γ
M. Rúfus	<i>Hlad v Ázii</i>	37	6,51	8,22	2,87	0,4409
	<i>Materstvo</i>	26	9,04	6,01	2,45	0,2710
	<i>Vyznanie lásky</i>	64	8,50	4,09	2,02	0,2376
	<i>Pieseň o tkáčke</i>	31	8,81	3,77	1,94	0,2202
	<i>Genézis</i>	76	9,38	8,53	2,92	0,3113

4.2.1. Okrem nízkych variačných koeficientov (výnimkou je iba báseň *Hlad v Ázii*), nízkeho priemeru počtu sylabických typov verša (8,4) pre M. Rúfusa je príznačné aj vytváranie „sylabického jadra“ básní: v básni *Hlad v Ázii* pri rozpätí veršov s jednou až dvanástimi slabikami bez výskytu 4- a 10-slabičného verša najvyššiu frekvenciu má 8-, 9- a 7-slabičný verš (21,62 %, 16,22 % a 13,51 %). V básni *Materstvo* pri použití 7 rozličných sylabických veršových typov a rozpätí veršov od 4 až po 12 slabík s chýbajúcimi 6-, 7- a 9-slabičnými veršami najvyššiu frekvenciu má 11-, 8- a 10-slabičný verš (30,77 %, 23,08 % a 19,23 %). V básni *Vyznanie lásky* pri rozpätí veršov 7 až 15 slabík s tromi veršami 3-slabičnými a s chýbajúcim 13-slabičným veršom „sylabické jadro“ básne tvorí 9-slabičný verš (42,09 %), pričom frekvencia ostatných sylabických typov verša je skoro rovnaká, podobne sylabický „základ“ básne *Pieseň o tkáčke* pri slabičnom rozpätí veršov od 5 do 14 slabík (len 6 sylabických typov) bez výskytu 6-, 10- a 13-slabičného verša tvorí 8- a 9-slabičný verš (32,26 % a 25,81 %) pri vyššej frekvencii 7- a 12-slabičného verša (19,35 % a 16,13 %). V básni *Genézis* pri rozpätí verša od 6 až 17 slabík s chýbajúcimi 14- a 15-slabičnými veršami najvyšší výskyt má 6-, 7- a 13-slabičný verš (18,42 %, 17,11 % a 15,79 %), ďalšie tri typy (8-, 9- a 12-slabičný verš) majú rovnakú percentuálnu hodnotu (13,16 %).

4.2.2. V Rúfusovom voľnom verši došlo k poklesu hodnôt entropie, čím vzrástla redundancia sylabizmu:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
M. Rúfus	<i>Hlad v Ázii</i>	3,32	3,10	0,9337	0,0663
	<i>Materstvo</i>	2,81	2,43	0,8648	0,1352
	<i>Vyznanie lásky</i>	3,17	2,32	0,7319	0,2681
	<i>Genézis</i>	3,32	2,95	0,8886	0,1114
	<i>Pieseň o tkáčke</i>	2,58	2,23	0,8653	0,1347

Najvyššiu variabilitu rozličných sylabických typov verša má báseň *Hlad v Ázii*, kde je aj najvyššia relatívna entropia a najnižšia hodnota redundancie. Najvyššia sylabická nadbytočnosť je v básni *Vyznanie lásky*. V ostatných básňach redundancia je príznačnou hodnotou koncentrovaného asylabického voľného verša.

4.3.V poézii M. Válka, počnúc jeho prvou básnickou zbierkou *Dotyky*, nachádzame niekoľko typov voľného verša: voľný verš blízky symbolizmu (s tendenciou sylabicko-tónickou), voľný verš asylabický, ale slabične koncentrovaný (tiež asylabický verš metricky organizovaný), voľný verš svojou sylabickou štruktúrou podobný voľnému veršu slovenského nadrealizmu, ale aj svojrázny voľný verš (príznačný pre zbierku *Milovanie v husej koži*).³¹ Dôkladnejšej analýze z genetického hľadiska podrobíme iba posledný typ voľného verša M. Válka (z prvých troch zbierok zvolili sme spolu 5 básní, z poslednej ďalších 5).

4.3.1. Voľný verš 10 Váľkových básní má tieto štatistické charakteristiky:

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i+1)^2$
M. Válek	<i>Kridla</i>	869	10465	12287
	<i>Slnko</i>	270	2436	3000
	<i>Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať</i>	1460	16398	19477
	<i>Robinson (1)</i>	725	7951	9479
	<i>Jeseň</i>	301	2723	3364
	<i>Óda na boha zvierat</i>	309	2015	2686
	<i>Štvornožci</i>	1577	14439	17796
	<i>Óda na Angeliku</i>	298	2906	3537
	<i>Spev</i>	176	1688	2063
	<i>V kruhu</i>	250	2334	2867

³¹ Výskumu Váľkovho voľného verša zo zbierky *Milovanie v husej koži* venujeme osobitnú štúdiu.

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	<i>n</i>	$\bar{x}$	s^2	<i>s</i>	<i>V</i>
M. Válek	<i>Kridla</i>	84	10,34	17,67	4,20	0,4062
	<i>Slnko</i>	33	8,18	6,91	2,64	0,3226
	<i>Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať</i>	58	9,18	18,86	4,33	0,4716
	<i>Robinson (1)</i>	78	9,29	15,63	3,95	0,4252
	<i>Jeseň</i>	39	7,72	10,22	3,19	0,4132
	<i>Óda na boha zvierat</i>	53	5,83	4,04	2,01	0,3447
	<i>Štvornožci</i>	203	7,77	10,76	3,28	0,4221
	<i>Óda na Angeliku</i>	35	8,51	10,61	3,25	0,3819
	<i>Spev</i>	23	7,65	14,87	3,85	0,5033
	<i>V kruhu</i>	33	7,56	13,58	3,68	0,4868

Počet sylabických typov verša pri vysokej a premenlivej variabilite vo voľnom verši M. Válka je vyšší ako vo voľnom verši V. Mihálka a M. Rúfusa, približne (ba ešte vyšší) ako v poézii slovenských nadrealistov (13,70). Základné typy verša, ktoré sú blízke štatistickému priemeru sylabizmu verša, v jednotlivých skúmaných Váľkových básňach majú nízky percentuálny výskyt: v básni *Kridla* pri slabičnom rozpätí verša od 3 po 20 slabík (18 typov) s chýbajúcim 19-slabičným veršom, ale s výskytom 25-slabičného verša, najvyššiu frekvenciu má 10- a 12-slabičný verš (16,67 % a 10,71 %). Zase v básni *Slnko* pri rozpätí verša 4 až 13 slabík bez výskytu 12-slabičného verša (9 typov) najvyššiu frekvenciu má 5-, 6- a 10-slabičný verš (18,18 % a po 15,15 %), po 12,12 % má 9- a 11-slabičný verš. V básni *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať* pri rozpätí verša 2 až 23 slabík s chýbajúcim 2- a 22-slabičným veršom (120 typov) najvyšší percentuálny výskyt má 5- a 11-slabičný verš (13,21 % a 11,32 %). Z týchto tendencií nevybočujú ani ďalšie dve básne: *Robinson (1)* a *Jeseň*. V prvej z nich pri rozpätí verša 1 až 18 slabík (16 typov) s chýbajúcim 2- a 16-slabičným veršom najvyššie percento dosahuje 5-slabičný verš (16,67 %), rovnaký výskyt má 7-, 10- a 11-slabičný verš (po 11,54 %), v druhej básni

najvyššie percento dosahuje 6- a 10-slabičný verš (20,51 % a 15,38 %) popri 3-, 5- a 11-slabičnom verši (po 12,82 % a 10,26 %).

Pre druhú skupinu básní M. Válka pri vyrovnanejšom počte jednotlivých sylabických typov verša je charakteristický pokles slabík vo verši (v prvých piatich básňach tento priemer bol blízko priemeru básní slovenských nadrealistov), pričom stúplo percento tých veršov, ktoré sú blízke štatistickému priemeru: v básni *Óda na boha zvierat* pri rozpätí veršov od 2 po 10 slabík (9 typov) vysokú frekvenciu má 5- a 6-slabičný verš (28,30 % a 26,42 %). V básni *Štvornožci* táto tendencia už nie je natoľko výrazná: 5-, 8-, 9- a 7-slabičné verše majú nižší percentuálny výskyt (13,79 %, 11,82 %, 10,84 % a 10,34 %) pri rozpätí 1- až 20-slabičný verš (17 typov) s chýbajúcim 19-slabičným veršom. V *Óde na Angeliku* pri veršovom rozpätí s počtom 3 až 13 slabík s jedným 16-slabičným veršom (12 typov) najvyššie je frekventovaný 11-, 10- a 5-slabičný verš (20,00 %, 17,14 % a 14,29 %), v *Speve* rovnaký percentuálny výskyt má 5- a 9-slabičný verš (po 21,74 %) pri rozpätí verša s počtom 2 až 16 slabík bez výskytu 6-, 10- a 13-slabičného verša (12 typov); posledná skúmaná básen *V kruhu* používa rozpätie veršov od 3 po 15 slabík bez výskytu 14-slabičného verša (12 typov) a je v nej najvyššie frekventovaný 4-, 3- a 9-slabičný verš (18,18 % a po 12,12 %).

Iné sylabické typy verša vo všetkých skúmaných básňach M. Válka majú približne rovnakú (nízku) frekvenciu.

4.3.2. Redundantnosť sylabizmu vo všetkých skúmaných Váľkových básňach vzhľadom na vysokú reálnu a relatívnu entropiu nie je vysoká:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
M. Válek	<i>Kridla</i>	4,17	3,82	0,9161	0,0839
	<i>Slnko</i>	3,17	3,04	0,9590	0,0410
	<i>Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať</i>	4,32	3,94	0,9120	0,0880
	<i>Robinson (1)</i>	4,00	3,60	0,9025	0,0975
	<i>Jeseň</i>	3,58	3,25	0,9078	0,0922
	<i>Óda na boha zvierat</i>	3,17	2,77	0,8738	0,1262
	<i>Štvornožci</i>	4,09	3,63	0,8875	0,1125
	<i>Óda na Angeliku</i>	3,58	3,28	0,9162	0,0838
	<i>Spev</i>	3,58	3,26	0,9106	0,0894
	<i>V kruhu</i>	3,58	3,42	0,9553	0,0447

Uvedené údaje potvrdzujú správnosť vývodov, ktoré sme urobili na základe predchádzajúcich štatistických výpočtov: najvyššiu hodnotu má redundancia v básni *Óda na boha zvierat* a v *Štvornožkoch*, kde percentuálne hodnoty jednotlivých typov verša v porovnaní s inými básňami dosahovali maximum, a tým ovplyvnili sylabický charakter básní. Vcelku vo Váľkových básňach redundancia má vyššie hodnoty ako napr. v básňach V. Miháľika (i nadrealistov), ale nižšie ako v básňach M. Rúfusa.

4.4. Sylabické ústrojenstvo básní autorov mladej generácie (M. Kováč, J. Stacho, J. Ondruš a L. Feldek) je menej vyrovnané:

a) Výsledné súčty:

Autor	Názov básne	$\sum_{i=1}^n x_i$	$\sum_{i=1}^n x_i^2$	$\sum_{i=1}^n (x_i + 1)^2$
M. Kováč	<i>Pocit</i>	196	2172	2583
	<i>Dohoda</i>	156	2010	2335
	<i>Obrázok</i>	134	1882	2160
	<i>Starci v krčme</i>	184	1986	2372
	<i>Návšteva</i>	180	1608	1991
J. Stacho	<i>Svadobná cesta</i>	848	10624	12401
	<i>Soľ do zmyslov</i>	995	9329	11439
	<i>Melón</i>	378	3198	4012
	<i>Noc, ktorú prebdiem s Marion</i>	331	3613	4312
	<i>Zlatá jeseň, len trocha do tmava</i>	402	3608	4466
	<i>Slovo</i>	473	5289	6284
J. Ondruš	<i>Šialený mesiac</i>	597	5285	6557
	<i>Pamäť</i>	514	5268	6353
	<i>Jazva</i>	694	7098	8561
	<i>Civenie do ohňa</i>	629	6363	7690
	<i>Studňa</i>	220	2092	2558
L. Feldek	<i>Severné leto (100)</i>	907	9545	11459
	<i>Prastarý bocian</i>	1090	10682	12989
	<i>Caracciola</i>	585	5423	6669

b) Výsledné parametre:

Autor	Názov básne	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
M. Kováč	<i>Pocit</i>	19	10,32	9,82	3,13	0,3033
	<i>Dohoda</i>	13	12,00	10,62	3,25	0,2708
	<i>Obrázok</i>	10	13,40	8,70	2,95	0,2201
	<i>Starci v krčme</i>	18	10,22	5,88	2,43	0,2378
	<i>Návšteva</i>	23	7,83	8,60	2,93	0,3742
J. Stacho	<i>Svadobná cesta</i>	81	10,47	21,50	4,63	0,4422
	<i>Soľ do zmyslov</i>	120	8,29	9,02	3,00	0,3618
	<i>Melón</i>	58	6,52	12,63	3,55	0,5445
	<i>Noc, ktorú prebdiem s Marion</i>	37	8,95	17,64	4,20	0,4693
	<i>Zlatá jeseň, len trocha do tmava</i>	54	7,44	11,46	3,38	0,4543
	<i>Slovo</i>	49	9,65	14,82	3,85	0,3990
J. Ondruš	<i>Šialený mesiac</i>	78	7,65	9,23	3,03	0,3960
	<i>Pamäť</i>	57	9,01	11,24	3,35	0,3718
	<i>Jazva</i>	75	9,25	9,08	3,01	0,3254
	<i>Civenie do ohňa</i>	69	9,12	9,05	3,00	0,3289
	<i>Studňa</i>	26	8,46	8,89	2,98	0,3522
L. Feldek	<i>Severné leto</i>	100	9,07	13,19	3,63	0,4002
	<i>Prastarý bocian</i>	127	8,58	10,49	3,23	0,3765
	<i>Caracciola</i>	76	7,70	12,07	3,47	0,4506

4.4.1. Počet sylabických typov verša v poézii jednotlivých reprezentantov najmladšej slovenskej generácie je značne premenlivý (nie konštantný): najmenší priemer je v básňach M. Kováča (8,8), najvyšší v skúmaných básňach J. Stachu (až 15,83), Feldek je bližší Stachovi (14,67), J. Ondruš sa priemerom veršových typov nachádza medzi M. Kováčom a J. Stachom (12,4).

4.4.2. Sylabická variabilita voľných veršov všetkých básnikov, ale aj v jednotlivých básňach má taktiež premenlivé parametre:

a) Voľný verš M. Kováča má najnižšiu variabilitu, hoci nepredstavuje typ asylabického koncentrovaného verša. Tendenciu koncentrovať sylabické typy verša má iba báseň *Pocit*: pri 6 rozličných sylabických typoch verša najvyššiu frekvenciu má 12-, 7- a 13-slabičný verš (47,37 %, 21,05 % a 15,79 %). V ostatných básňach (aj vzhľadom na nízky počet veršov) percento a frekvencia jednotlivých sylabických typov verša nie je významná svojou podstatou.

b) Básne J. Stachu, ako vidieť z tabuľky, majú najvyššiu sylabickú variabilitu; v básni *Svadobná cesta* pri rozpätí veršov od 2 do 22 slabík (19 typov) bez 4- a 21-slabičného verša najvyššiu frekvenciu má 9- a 10-slabičný verš (12,35 % a 11,11 %), v básni *Soľ do zmyslov* (14 typov) až 6 rozličných veršových typov pri rozpätí veršov od 1 do 15 slabík (báseň nemá 2-slabičný verš) má výskyt nad 10 %. Podobný sylabizmus majú i ďalšie štyri básne, ktoré sme skúmali zo Stachovej poézie.

c) Percentuálne rozloženie jednotlivých slabičných typov verša v básňach J. Ondruša pripomína Stachovu poéziu, pravda, s tým rozdielom, že Ondrušove verše majú menšiu variabilitu (i nižší priemer typov verša) a v niektorých básňach percento určitých veršových typov je o čosi vyššie, napr. v básni *Jazva* sú v prevahe 9-, 12- a 10-slabičné verše (18,67 %, 14,67 % a 13,33 %).

d) Tri básne L. Feldeka regresívne potvrdzujú túto tendenciu voľného verša mladej slovenskej poézie. Výnimkou je tu vari báseň *Prastarý bocian nad fabrikou sviští*, kde vyššiu frekvenciu má 11-, 7- a 6-slabičný verš (18,11 %, 14,96 % a 10,24 %).

4.4.3. Z uvedených príčin vo voľnom verši mladých slovenských básnikov má vysoké hodnoty entropia (najmä relatívna) a zase nízke redundancia:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
M. Kováč	<i>Pocit</i>	2,58	2,08	0,8062	0,1938
	<i>Dohoda</i>	3,32	3,24	0,9759	0,0241
	<i>Obrázok</i>	3,00	2,92	0,9733	0,0267
	<i>Starci v kréme</i>	3,00	2,76	0,9200	0,0800
	<i>Návšteva</i>	3,58	3,39	0,9469	0,0531

Pokračovanie tabuľky zo str. 154

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
J. Stacho	<i>Svadobná cesta</i>	4,25	3,96	0,9318	0,0682
	<i>Soľ do zmyslov</i>	3,81	3,48	0,9134	0,0866
	<i>Melón</i>	3,91	3,67	0,9386	0,0614
	<i>Noc, ktorú prebdiem s Marion</i>	4,00	3,75	0,9375	0,0625
	<i>Zlatá jeseň, len trocha do tmava</i>	3,91	3,61	0,9233	0,0767
	<i>Slovo</i>	4,00	3,80	0,9500	0,0500
J. Ondruš	<i>Šialený mesiac</i>	3,91	3,61	0,9233	0,0767
	<i>Pamät'</i>	3,91	3,59	0,9182	0,0818
	<i>Jazva</i>	3,81	3,47	0,9108	0,0892
	<i>Civenie do ohňa</i>	3,58	3,41	0,9525	0,0475
	<i>Studňa</i>	3,32	3,02	0,9096	0,0904
L. Feldek	<i>Severné leto</i>	3,91	3,71	0,9488	0,0512
	<i>Prastarý bocian</i>	3,91	3,49	0,8926	0,1074
	<i>Caracciola</i>	3,81	3,65	0,9580	0,0420

Uvedené hodnoty v tabuľke ukazujú, že voľný verš tvorcov mladej slovenskej poézie je zo sylabického hľadiska štruktúrne dezorganizovaný (podobne ako voľný verš slovenských nadrealistov), takže sa tým vytvárajú objektívne predpoklady využiť iné jazykové prvky na rytmickú veršovú organizáciu.

4.5. Analýza voľného verša súčasnej slovenskej poézie (V. Mihálka, M. Rúfusa, M. Válka a predstaviteľov najmladšej slovenskej básnickej generácie) dokázala, že sylabizmus voľných veršov jednotlivých básnikov je diferencovaný, premenlivý, z čoho vyvodzujeme existenciu rozličných typov voľného

verša v dnešnej poézii (najmä keď berieme do úvahy prítomnosť aj tých typov voľného verša, ktoré zastupujú predstavitelia staršej básnickej generácie). Diachronický prístup k materiálu zároveň ukázal, že v procese vývinu vo voľnom verši slovenskej poézie neustále narastala sylabická dezorganizácia, ktorá súvisí a je priamo spätá, ako sme zdôraznili na inom mieste, s úsilím vytvoriť nový typ lyrického verša.

5.0. Na záver tejto časti práce je nevyhnutné uviesť ešte niekoľko poznámok:

a) Od symbolizmu, ktorý ako prvý výraznejšie narušil izosylabizmus a heterosylabizmus viazaného verša a zo sylabického hľadiska vytvoril vlastne voľný verš, až po súčasné obdobie vo voľnom verši neustále narastá sylabická dezorganizácia, prejavujúca sa jednak vo zvyšovaní variability veršov (porovnaj jednotlivé tabuľky s variačnými koeficientmi) a jednak charakterizovaná hodnotami vzrastajúcej entropie (maximálnej, reálnej i relatívnej) s poklesom redundancie skoro na jej minimálnu mieru.

b) Voľný verš (predovšetkým verš slovenských nadrealistov a súčasných mladých básnikov) v tomto vývinovom procese sa priblížil k hraniciam prózy (variačným koeficientom k jej dolným hraniciam, ale redundantnosťou sylabizmu až pod jej hranice). Hodnoty tohto druhu sú jedným z najpodstatnejších znakov, ktoré pomáhajú rozlíšiť verš od prózy. To však nijako neznamená, že také veršové útvary, ktorých skúmané parametre a hodnoty sylabizmu, vyjadrené mierou dezorganizácie — entropiou, sú blízke alebo sa rovnajú próze, treba považovať za prozaické vo svojej podstate. Rozkolísaný sylabizmus voľného verša môže a spravidla je znakom nielen určitého „prozaizmu“ (treba brať do úvahy aj iné zložky, ktoré sa zúčastňujú na vytváraní rytmu), ale aj niektorých iných ideovo-emocionálnych a formových (napr. kompozičných) zložiek básne alebo niektorých jej samostatných častí.

c) Počet sylabických typov verša je premenlivým prvkom voľného verša so vzrastajúcou tendenciou. V jednotlivých dielach prózy sa počet syntaktických úsekov taktiež mení; približne sa v nich frekvencujú 1- až 32-slabičné syntaktické úseky. V dialogizovanej próze je väčší výskyt syntaktických úsekov asi od 1 až do 17 slabík a viac, v subjektívnom opise rozpätie syntaktických úsekov je väčšie (asi od 4 do 23 slabík), kým vo vecnej literatúre tento výskyt dosahuje svoje maximum (od 6 do 30 i viac slabík) s pomerne najrovnomernejším rozložením.

cc) Podstatný rozdiel medzi sylabizmom voľného verša a prózy spočíva teda vo výbere veršov a syntaktických úsekov s určitým počtom slabík. V takom prípade, keď pre prózu (a taktiež pre verš) teoreticky predpokladáme možnosť výskytu asi 32 rozličných syntaktických typov (veršov), potom z tohto aspektu sylabická nadbytočnosť v jednotlivých súboroch (básňach)

bude oveľa vyššia ako v tých prípadoch, kde sme vychádzali z maximálnej entropie, danej počtom výskytu skutočných sylabických typov verša.³²

Pri počte 32 prvkov maximálna entropia sa rovná zápornej hodnote 5,00. Keď teoreticky vychádzame z tejto hodnoty maximálnej entropie, potom relatívna entropia v jednotlivých skúmaných básňach značne poklesne a úmerne bude stúpať i redundancia sylabizmu, napr. v básni I. Krasku *Na Nový rok*, kde pri 4 prvkoch (typoch verša) $H_1 = 1,41$, h sa bude rovnáť hodnote 0,2820 a $R = 0,7180$; alebo v básni V. Reisl *Neskutočné mesto* pri vysokom počte sylabických typov verša (až 22), kde $H_1 = 4,23$, h sa bude rovnáť 0,8460 a $R = 0,1540$ atď. Podobné rozdiely budú však vznikať aj pri próze, a to najmä vtedy, keď z prozaického textu urobíme určitý výber s obmedzeným počtom syntaktických úsekov. Avšak treba si uvedomiť, že sa táto jednotlivosť nachádza a pôsobí v celku, v celom zložitom komplexe „neutrálnej“ štruktúry. Na tomto pozadí báseň ako komplexná a konečná štruktúra je výberom, ktorý vnímame na pozadí tejto „neutrálnej“ (prozaickej) štruktúry.

d) Rozličná frekvencia jednotlivých syntaktických úsekov s nižším alebo vyšším počtom slabík vôbec ovplyvňuje i priemernú dĺžku syntaktických úsekov, ktorá je najnižšia v dialogizovanej próze a najvyššia vo vecnej literatúre. Naproti tomu priemerná sylabická dĺžka voľného verša od básne k básni sa mení, pričom je skôr individuálnym znakom a má rôzne estetické, umelecké zameranie a význam. Avšak aj napriek tomu možno hovoriť o istých tendenciách: voľný verš I. Krasku bol sylabicky rozsiahlejší ako napr. voľný verš L. Novomeského, J. Smreka, J. Kostru, ale v niektorých prípadoch aj ako V. Roya a M. Rázusa. Voľné verše J. Jesenského sú sylabickou dĺžkou veľmi blízke Kraskovmu voľnému veršu. Voľné verše slovenských nadrealistov sú svojím sylabickým priemerom zase rozsiahlejšie ako verše predchádzajúcej generácie. Voľný verš súčasnej slovenskej poézie aj z tohto hľadiska je diferencovaný, ba aj rôznorodý u jednotlivých básnikov.

dd) Výskum slabikovej dĺžky slova u jednotlivých básnikov a v určitých básňach (s viazaným a voľným veršom), v druhoch prózy a v dráme upozornil na jeden závažný moment: slabiková dĺžka slova najmä vo viazanom verši metricky organizovanom je podmienená metrickou schémou, ktorá si práve z tohto aspektu vyžaduje prísny výber slov. Voľný verš, ktorému chýba metrická organizácia, umožňuje rozširovať „sortiment“ slov, a to bez ohľadu na ich rozličnú slabikovú dĺžku. Ale aj napriek tomu sa ukázalo, že i vo voľnom verši, metricky v určitej miere dezorganizovanom, predsa sa rešpektuje istý stupeň výberu, ktorý môže súvisieť: 1. s istými slabšími alebo silnejšími

³² Je však problematické, akým počtom slabík možno teoreticky vymedziť hornú hranicu sylabizmu syntaktických úsekov v próze, ale aj hornú hranicu veršového sylabizmu.

tendenciami k metrickej organizácii; 2. je daný zostupnou (prípadne vzostupnou) rytmickou zotrvačnosťou veršového radu so snahou po jeho nepremenlivosti, ale s diferencovaným tempom. Prirodzene, tento výber ovplyvňuje i rozličný sylabický rozmer verša. A opačne taktiež: vyššia variabilita verša umožňuje zapojiť do verša slová rozličnej alebo iba istej slabikovej dĺžky. Vo voľnom, metricky neorganizovanom verši sa tieto dva elementy nachádzajú vo vzájomnej symbióze.

III

Rytmotvorné činitele voľného verša

1.0. Fonéma, slabika, slabiková dĺžka slova a sylabizmus verša, ktoré boli doterajším predmetom našej exaktnej analýzy a charakterizovali sme ich pomocou kvantitatívnych metód, sú veličinami zmyslovo-materiálnej povahy. „Zmyslovo-materiálne veličiny hlásky a slabiky sa na pláne literárneho diela prejavujú vo zvukových, rytmických a metrických systémoch.“³³ Preto ďalej nám pôjde o zistenie a analýzu toho, aké „zjednocovanie“ a organizácia nastáva pri takom členení reči, aké predstavuje voľný verš.

1.1. Frekvencia foném, slabiková dĺžka slova a sylabizmus verša ukázali, že rozdiel medzi veršom a prózou je markantný vo všetkých determinantoch, takže tieto rozdiely treba pokladať za príznaky osobitnej umeleckej formy. Pokiaľ však ide o rozdiely medzi viazaným a voľným veršom, majú iný charakter: majú povahu sylabicko-metrickú.

1.2. Verš predstavuje osobitne a zámerne organizované členenie reči. V slovenskom verši členenie reči sa uskutočňuje sylabicky, čím sa v rámci rozmeru nevyhnutne organizuje aj počet akcentovaných a neakcentovaných slabík s ich normovaným alebo voľným rozložením na určitých miestach verša. Voľný verš túto sylabickú jednotu verša narušil a v niektorých prípadoch vystupňoval až natoľko, že sa stal jej protikladom. Keď vychádzame z daného základu voľného verša, je nevyhnutné skúmať i problematiku jeho metrickej, taktovej a melodickej podstaty.

2.0. Voľný verš Kraskovej školy je asylabický, ale s tendenciou sylabicko-tónickou, t.j. ponecháva si vo svojom rytmickom základe tzv. sylabické jadro a metrickú organizáciu. V ojedinelých prípadoch však i v tomto type voľného verša sa upúšťa od daných noriem a výrazne sa porušuje jeho sylabicko-tónický základ.

2.1. Z metrického hľadiska je Kraskov voľný verš najusporiadanejší. Vertikálne štatistiky

³³ Max Wehrli, *Základy modernej teórie literatúry*, Bratislava 1965, 123.

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.
NNR	1,9	85,7	0	85,7	0	71,4	0	80,9	0	52,4	0
P	13,0	86,9	0	82,6	0	86,9	0	73,9	0	52,2	0
J	25,8	74,2	0	71,0	3,2	83,9	3,2	67,7	3,2	61,3	0
O	6,7	93,3	6,7	80,0	0	86,7	0	86,7	0	66,7	0
K	43,8	56,3	18,8	31,3	31,3	37,5	31,3	43,8	25,0	18,8	12,5

	XII.	XIII.	XIV.	XV.	XVI.	XVII.	XVIII.	XIX.
NNR	0,9							
P								
J	6,4	0						
O	80,0	0	33,3	0	6,7	0	0	0
K	18,8	6,3	0	6,3	0	0		

ukazujú, že rozloženie prízvukných a neprízvukných slabík je normované, pričom sa konštantne nepodkladajú slovnými prízvukmi ľahké doby verša, t.j. nepárne slabiky (metrum je vzostupné jambické). Ťažké doby verša, t.j. párne slabiky sústreďujú vysoké percento slovných prízvukov s celkovou tendenciou po zostupnosti, ktorú zapríčiňuje sylabická variabilita voľného verša vôbec. Tieto závery však neplatia pre báseň *Kritika*, v ktorej sa prejavuje iba slabá tendencia po metrickej usporiadanosti jambickej. Pre rytmický charakter voľného verša je rozhodujúci jeho začiatok, kým koniec verša vzhľadom na určitú sylabickú dezorganizáciu je aj stopovo variabilný.

2.1.1. Variabilita akcentovaných slabík je závislá od sylabizmu verša:

Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
<i>Na Nový rok</i>	4,00	0,38	0,61	0,1525
<i>Poznanie</i>	3,91	0,54	0,74	0,1893
<i>Jehovah</i>	4,00	0,64	0,80	0,2000
<i>Otrok</i>	5,40	0,91	0,95	0,1759
<i>Kritika</i>	4,13	0,97	1,25	0,3027

Verše s väčším priemerom slabík majú i vyšší priemer vrcholov. Vo všetkých prípadoch však priemerný počet realizovaných prízvukových vrcholov je menší ako teoreticky možný počet vrcholov, keď ho porovnávame s priemerným sylabickým rozmerom verša. Preto i variačné koeficienty vrcholov sú vyššie ako variačné koeficienty sylabizmu Kraskovho voľného verša.

2.1.2. Predchádzajúce vývody dopĺňame hodnotami entropie a redundancie rytmických vrcholov:

Názov básne	H_0	H_1	h	R
<i>Na Nový rok</i>	1,5849	1,3507	0,8522	0,1478
<i>Poznanie</i>	1,5849	1,5059	0,9524	0,0476
<i>Jehovah</i>	2,0000	1,6795	0,8398	0,1602
<i>Otrok</i>	2,0000	1,9081	0,9541	0,0459
<i>Kritika</i>	2,3219	2,1083	0,9080	0,0920

Hodnoty maximálnej entropie sylabizmu Kraskovho voľného verša skúmaných básní sú vyššie, alebo sa rovnajú maximálnej entropii rytmických vrcholov. Reálna entropia sylabizmu je vyššia alebo nižšia ako reálna entropia rytmických vrcholov. V prvých štyroch básňach relatívna entropia sylabizmu má nižšie hodnoty ako relatívna entropia rytmických vrcholov, čo úmerne podmieňuje i hodnoty redundancie.

Na tieto súvislosti miera i príslušné hodnoty entropie a redundancie priemernej slabikovej dĺžky slova.³⁴

2.2.1. Rozloženie slovných prízvukov na jednotlivých slabikách verša v skúmaných básňach z poézie V. Roya, M. Rázusa a J. Jesenského zachytili nasledovné vertikálne štatistiky:

V. Roy

ZS	55,6	44,4	22,8	97,2	1,4	51,4	27,8	23,6	27,8	19,4	0
ZM	49,1	50,9	16,4	46,4	28,2	44,6	27,3	34,6	32,7	30,9	22,7 20,9 15,5 12,7 4,6 2,7 0 2,7 0 0
BDR	32,9	67,1	8,2	54,8	19,2	34,3	19,2	30,1	6,9	5,5	5,5 2,7 0
Jl	82,8	17,2	3,4	82,8	10,3	6,9	65,5	6,9	3,4	3,4	0
C	33,8	66,2	12,7	39,4	31,0	50,7	25,3	22,5	23,9	19,7	8,4 4,2 1,4

³⁴ Pri týchto vývodoch porovnaj vždy hodnoty entropie a redundancie slabikovej dĺžky slova a štatistické parametre sylabizmu uvedené v tabuľkách kapitol II, 1, C a II, 2, B.

M. Rázus

VAS	17,9	92,9	0	96,4	3,6	17,9	25,0	67,9	0	39,3	0
ČŽ	6,9	93,1	0	72,4	3,5	79,3	0	48,3	0	17,2	0
VOLN	38,5	61,5	2,6	84,6	12,8	51,3	10,3	23,1	2,6	5,1	0 2,6 0
U	81,8	18,2	50,0	29,5	6,8	11,4	4,5	4,5			
S	68,1	34,7	9,7	65,3	2,8	27,8	0	11,1			

J. Jesenský

NU	(4)	94,3	6,6	71,4	0
	(8)	92,1	10,5	52,6	0 100 0 79,0 0
	(16)	96,9	3,1	56,3	0 96,9 0 75,0 0 100 0 53,1 3,1 100 0 59,4 0
A		13,6	90,9	0	63,6 4,5 63,6 0 45,5 0 40,9 0 9,10
NS		78,4	21,6	0	100 0 13,5 40,5 16,2 8,1 48,7 0

Uvedené percentuálne hodnoty potvrdzujú, že vo všetkých skúmaných básňach s voľným veršom ide o metrickú organizáciu väčšinou jambického vzostupného vyznenia (prirodzene, s celkovou zostupnou krivkou).

a) V. Roy výraznejšie ako I. Krasko, J. Jesenský a M. Rázus porušuje jambický začiatok verša tým, že na toto miesto kladie daktylskú predrážku. Zriedkavé nie sú ani také prípady, keď daktylský zostupný takt umiestňuje V. Roy aj na vnútorné slabiky vo verši, čím prízvukné slabiky pripadajú i na ľahké doby verša. Podobnými postupmi sa oslabujú nielen hraničné slabiky verša (začiatok a koniec), ale aj jeho vnútorné metrické usporiadanie (pozri básne *Za more*, *Boj detských rúk s túhou Veľkého Mlčania a Cestou*). Z uvedeného súboru sa vyníma Royova báseň *Jarná improvizácia*, ktorej verše sú daktylské (zriedkavejšie daktylo-trochejské).

b) Voľný verš M. Rázusa vo vertikálnom smere je metricky usporiadanejší ako Royov voľný verš. V niektorých básňach slovné prízvuky sa konštantne nevyskytujú na ľahkých dobách (nepárnych slabikách) verša, pričom vysoké percento slovných prízvukov sa sústreďuje na párnych slabikách verša (vyjmúc 2. slabiku) s prízvukovou konštantou na 4. slabike vo verši. Vertikálna a horizontálna organizácia Rázusových básní *Ulica a Stretnutie* je daktylo-trochejská.

c) Báseň J. Jesenského *Apríl* (ako aj ďalšie dve *Semper idem* a *Pribitý motýľ*, pri ktorých sme neuviedli vertikálne štatistiky) realizuje jambické metrum. V básni konštantne nie je prízvukovaná 3. slabika verša. Konštanta prízvuknosti v nej pripadá na 2. slabiku. V básni *Na Silvestra* sa zase realizuje daktylo-trochejské metrum s konštantou prízvuknosti na 4. slabike verša, čo dokazuje, že J. Jesenský vo voľnom verši metricky spevňuje jeho začiatok pri uvoľnenosti konca verša.

cc) Trochejské metrum 4-, 8- a 16-slabičného verša (s niekoľkými prípadmi 6- a 12-slabičného verša) priam ideálne realizuje ďalšia Jesenského báseň

Na ulici, ktorú práve pre tieto kvality možno skôr pokladať za báseň s heterosylabickým veršom. V tejto básni sa iba výnimočne dostávajú slovné prízvuky na párne slabiky verša. 4-slabičný verš má konštantu prízvučnosti na 1. slabike, 8-slabičný na 5. a 1. slabike, čím sa tento verš metricky delí na dve rovnaké polovice s počtom slabík 4 + 4. Pri 16-slabičnom verši 100-percentnú prízvukovosť má V. a VII. prízvukový vrchol (9. a 13. slabika), pričom sa slovnými prízvukmi konštantne podkladajú i ďalšie dva nepárne rytmičné vrcholy (I., III.).

2.2.2. Priemerný počet rytmičných vrcholov voľných veršov V. Roya, M. Rázusa a J. Jesenského a ich variabilitu zachycuje ďalšia tabuľka:

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
V. Roy	<i>Za smelosťou</i>	3,51	0,92	0,96	0,2735
	<i>Za more</i>	4,43	1,18	1,08	0,2438
	<i>Boj detských rúk...</i>	2,86	0,88	0,94	0,3287
	<i>Jarná improvizácia</i>	2,83	0,68	0,82	0,2897
	<i>Cestou</i>	3,38	1,31	1,14	0,3373
M. Rázus	<i>Výkrik a smiech</i>	3,61	1,29	1,14	0,4158
	<i>Čo žiadam</i>	3,21	0,77	0,88	0,2741
	<i>Verš o láske a nenávisti</i>	2,95	0,81	0,90	0,3051
	<i>Ulica</i>	2,07	0,42	0,65	0,3140
	<i>Stretnutie (1)</i>	2,18	0,74	0,86	0,3945
J. Jesenský	<i>Apríl</i>	3,32	0,75	0,86	0,2590
	<i>Na ulici</i>	3,77	3,77	1,94	0,5146
	<i>Na Silvestra</i>	3,27	0,85	0,92	0,2814
	<i>Pribitý motýľ</i>	2,90	2,09	1,44	0,3692
	<i>Semper idem</i>	3,54	1,01	1,01	0,2853

Štatistický priemer rytmičných vrcholov uvedených básní je bližší štatistickému priemeru veršového sylabizmu ako pri básňach I. Krasku, čo znamená, že viac zodpovedá metrickým normám rozmeru, hoci je vzdialenejší vzhľadom na usporiadanie prízvukov v danom rozmere.

Variačné koeficienty rytmičných vrcholov jednotlivých typov verša sú spravidla o niečo vyššie ako variačné koeficienty sylabických veršových typov. Nižší variačný koeficient rytmičných vrcholov je iba v Royovej básni *Jarná improvizácia*, v Rázusovej básni *Ulica* a v dvoch básňach J. Jesenského — *Apríl* a *Na Silvestra*. Vyššia pravidelnosť rytmičných vrcholov je podmienená regulovanosťou sylabizmu a prízvuku, čo zasa jazykovo súvisí s výberom len istých typov slov podľa slabikovej dĺžky, a to aj v takých prípadoch, keď štatistický priemer vrcholov sa blíži alebo príznakovo vzdaluje od štatistického priemeru sylabizmu.

2.2.3. Entropia a redundancia jednotlivých typov vrcholov má tieto hodnoty:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
V. Roy	<i>Za smelosťou</i>	2,0000	1,8320	0,9160	0,0840
	<i>Za more</i>	2,5849	2,1536	0,8332	0,1668
	<i>Boj detských rúk...</i>	2,3219	1,9136	0,8242	0,1758
	<i>Jarná improvizácia</i>	2,3219	1,4840	0,6391	0,3609
	<i>Cestou</i>	2,5849	2,2141	0,8566	0,1434
		2,3219	2,1591	0,9299	0,0701
M. Rázus	<i>Výkrik a smiech</i>	2,3219	2,1591	0,9299	0,0701
	<i>Čo žiadam</i>	2,0000	1,7212	0,8606	0,1394
	<i>Verš o láske</i>	2,0000	1,7658	0,8829	0,1171
	<i>Ulica</i>	2,0000	1,3084	0,6542	0,3458
	<i>Stretnutie (1)</i>	2,0000	1,7571	0,8786	0,1214
		2,0000	1,8152	0,9076	0,0924
J. Jesenský	<i>Apríl</i>	2,0000	1,8152	0,9076	0,0924
	<i>Na ulici</i>	3,0000	2,7613	0,9204	0,0796
	<i>Na Silvestra</i>	1,5849	1,2662	0,7989	0,2011
	<i>Pribitý motýľ</i>	2,5849	2,3635	0,9144	0,0856
	<i>Semper idem</i>	2,3219	1,8902	0,8141	0,1859

a) Už pri voľnom verši I. Krasku sa ukázalo, že H_0 veršového sylabizmu je vyššia, alebo sa rovná H_0 rytmických vrcholov. Z toho usudzujeme: počet sylabických typov verša je väčší, alebo sa rovná počtu typov rytmických vrcholov. Reálna entropia sylabizmu a rytmických vrcholov je premenlivou hodnotou a bezprostredne súvisí so sylabickou a metrickou organizáciou verša. Tri básne I. Krasku (*Na Nový rok*, *Poznanie* a *Otrok*) majú jednotlivé rytmické vrcholy percentuálne vyššie podkladané prízvukmi ako napr. básne *Jehovah*. Hodnoty H_1 veršového sylabizmu však signalizujú vysokú sylabickú organizovanosť tejto básne, ktorá má i najnižší variačný koeficient. Táto skutočnosť nám dovoľuje uzatvárať, že pri sylabickom uvoľnení veršového radu je viac spevnená jeho vertikálna štruktúra a naopak. Tento záver platí i pre pomer H_1 sylabizmu a H_1 rytmických vrcholov veršového radu. Básne *Kritika* je sylabicky a vertikálne najviac dezorganizovaná, a preto sa rytmicky spevňuje v horizontálnom smere, o čom svedčí to, že táto básne má nižšiu hodnotu H_1 rytmických vrcholov ako H_1 sylabických typov verša.

Relatívna entropia rytmických vrcholov v prvých štyroch básňach má vyššie hodnoty ako h sylabizmu verša. Výnimku tvorí iba básne *Kritika*, kde je tento pomer opačný, a to už z uvedených dôvodov.

Hodnoty redundancie sa viažu na hodnoty h , preto v básni *Kritika* je R rytmických vrcholov vyššia ako R sylabizmu veršového radu. Pri ostatných štyroch básňach je pomer obrátený. Pokiaľ však ide o pomery medzi redundanciou sylabizmu na jednej strane a redundanciou veršových typov na druhej strane, v jednotlivých básňach sú tieto hodnoty rozličné a nemusia sa viazať na pomer R sylabizmu a R rytmických typov verša.

b) Vo voľnom verši V. Roya, J. Jesenského a M. Rázusa je H_0 sylabických typov verša vždy vyššia ako H_0 rytmických vrcholov. Výnimkou je iba básne J. Jesenského *Na ulici*, ktorá vzhľadom na svoj určitý heterosylabizmus je pestrejšie horizontálne členená preto, lebo jej vertikálna štruktúra je prísne usporiadaná.

Pre hodnoty H_1 platia tie isté vzťahy ako pre H_0 , ale zase s opačným pomerom v básni *Na ulici*.

Relatívna entropia sylabických veršových typov a rytmických vrcholov je spravidla podmienená vertikálnou štruktúrou voľného verša; vo verši vertikálne usporiadanéjšom je h rytmických vrcholov nižšia ako h sylabických typov verša a opačne. Výnimku tvoria iba dve básne M. Rázusa (*Čo žiadam* a *Verš o láske a nenávisti*). Hodnotám h sú nepriamo úmerné hodnoty R .

Celkove sa ukazuje, že básne, v ktorých je vyššia R jednotlivých sylabických typov verša, sú nižšie hodnoty R rytmických typov verša a zase opačne. Potvrdzuje sa opäť, že jednotlivé prvky rytmickej štruktúry verša sú v istej protiváhe; vyššia uvoľnenosť jedného prvku si žiada spevnenie a vyššiu organizovanosť druhého prvku. Rozumie sa však, že v takom type verša,

ktorý prejavuje silnú sylabicko-tónickú tendenciu, sú hodnoty h nízke a hodnoty R vysoké, pričom tieto hodnoty sú z hľadiska sylabických a rytmických typov verša v rovnováhe (napr. básne *Jarná improvizácia*). Táto rovnováha nemusí byť záväzná pri takých básňach, ktoré sú prísne organizované vo vertikálnom smere (napr. *Na ulici*).

2.3. Analýza rytmických činiteľov voľného verša slovenských symbolistov nám dovoľuje urobiť tieto závery:

a) Voľný verš slovenských symbolistov prejavuje silné i menej výrazné tendencie po izosylabizme a heterosylabizme.

b) Sylabicky normované (a v istej miere aj uvoľnené) členenie verša si vyžiadalo i prísnu alebo koncentrovanú veršovú organizáciu, a to vo smere vertikálnom i horizontálnom.

Tento typ verša možno označiť ako *voľný verš s tendenciou sylabicko-tónickou*.

3.0. Básnická generácia z medzivojnového obdobia, ako sme už konštatovali, vo veršovej rytmickej štruktúre nadväzuje na verš Kraskovej školy. Voľný verš J. Smreka, L. Novomeského a J. Kostru sa napája na voľný verš sylabicko-tónickej tendencie a pokračuje v uvoľňovaní jeho sylabizmu. Avšak i tento verš si v podstate ponecháva metrickú organizáciu.

3.1. Vertikálne štatistiky voľných veršov piatich Smrekových básní zachytávajú toto percentuálne rozloženie slovných prízvukov na jednotlivých slabikách verša:

NCP	60,9	41,3	13,0	54,3	4,4	67,4	4,4	26,1	0	10,9	0	0
PVP	66,7	33,3	8,3	54,2	16,7	66,7	8,3	37,5	4,2	33,3	0	4,2
KH	50,0	50,0	22,7	72,7	9,1	63,6	0	63,6	4,6	36,4	4,6	0
OBJM	58,1	41,9	12,9	71,0	12,9	58,1	3,2	45,2	0	22,6	0	0
DVCH	57,4	41,0	3,3	83,6	3,3	55,7	3,3	49,2	0	26,2	0	4,9

Vo voľnom verši J. Smreka sa slovné prízvuky sústreďujú na párnych slabikách verša, pričom nie je konštantná neprízvuknosť nepárnych slabík. Začiatok a koniec verša, ako vidieť zo štatistiky prízvukov, je nepravidelný: začiatok verša je prevažne daktylský (x x x) alebo predrážkový (x x x). Hranica konca verša je zase oslabená tým, že od verša k veršu sa mení nielen počet slabík, ale i počet stôp. Vnútorne slabiky verša (4. až 7.) majú najvýraznejšie vertikálne usporiadanie prízvukových a neprízvukových slabík, čo hovorí o jambickej metrickej organizácii.

Avšak vzhľadom na spomínané skutočnosti voľný verš J. Smreka je metricky uvoľnenejší ako voľné verše slovenských symbolistov (najmä hlavného predstaviteľa I. Krasku). Pre verš J. Smreka je príznačné (podobne ako pre voľný verš V. Roya a M. Rázusa) vkladanie celých trochejských veršov do veršového radu jambického vyznenia, napr.: Ja vtedy trochu odvrátiť sa musím, /nie som si istý očami. /Vedia zvlhnúť. (*Na cestách poľných*), Rieky pozbierali lampióny /miliónov a miliónov kvapák... (*Pieseň v piesku*).

3.1.1. Variabilita jednotlivých rytmických typov verša v skúmaných Smrekových básňach s voľným veršom má tieto parametre:

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
J. Smrek	<i>Na cestách poľných</i>	2,83	1,12	1,06	0,3746
	<i>Pieseň v piesku</i>	3,33	0,90	0,95	0,2853
	<i>Krásna hra</i>	3,77	1,47	1,21	0,3212
	<i>Obidve boli jasavé a mladé</i>	3,26	0,95	0,98	0,3006
	<i>Dávny verš o chémii</i>	3,28	1,01	1,01	0,3075

Štatistický priemer horizontálnych rytmických typov verša nie je natoľko adekvátny štatistickému priemeru sylabických veršových typov ako napr. vo verši Royovom a i. Z tohto dôvodu variačné koeficienty jednotlivých rytmických typov verša sú badateľne vyššie ako variačné koeficienty veršového sylabizmu.

3.1.2. Hodnoty entropie a redundancie veršových rytmických typov sú takéto:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
J. Smrek	<i>Na cestách poľných</i>	2,5849	2,0124	0,7785	0,2215
	<i>Pieseň v piesku</i>	2,0000	1,8222	0,9111	0,0889
	<i>Krásna hra</i>	2,5849	2,1987	0,8506	0,1494
	<i>Obidve boli jasavé...</i>	2,3219	1,9302	0,8313	0,1687
	<i>Dávny verš o chémii</i>	2,5849	2,0025	0,7747	0,2253

a) V Smrekovom voľnom verši, ako možno vyčítať z hodnôt maximálnej entropie, v porovnaní s voľným veršom Kraskovej školy sa podstatne nezvýšil počet rytmických typov verša. Podobne i hodnoty H_1 sú úmerné hodnotám H_1 spomenutého typu voľného verša. Hodnoty h a R sú tiež primerané v oboch súboroch.

b) H_0 a H_1 sylabických typov verša v Smrekovom voľnom verši je vždy vyššia ako H_0 a H_1 rytmických veršových typov. Relatívna entropia (h) rytmických veršových typov je v dvoch básňach (*Pieseň v piesku* a *Krásna hra*) vyššia ako hodnoty h veršových sylabických typov. Redundancia v týchto básňach má nepriamo úmerné hodnoty. Prípady tohto typu vysvetľujeme tým, že obe uvedené básne majú nízku reálnu entropiu sylabizmu, ktorú podmieňuje tzv. sylabické jadro verša a tendencia k heterosylabizmu, teda sylabicko-tónická koncentrovanosť veršového radu.

3.2. Rozloženie slovných prízvukov na jednotlivých slabikách voľného verša L. Novomeského vyznačujeme týmito vertikálnymi štatistikami:

<i>B</i>	45,7	54,3	5,7	77,1	0	48,6	11,4	11,4	2,9	2,9	0				
<i>PK</i>	73,7	29,0	5,3	84,2	2,6	65,8	5,3	31,6	8,0	15,8	5,3	8,0	0	0	0
<i>NNS</i>	64,3	39,3	0	85,7	0	60,7	0	46,4	0	35,7	0	25,0	0		
<i>J</i>	62,8	37,2	7,0	86,1	0	48,8	2,3	39,5	2,3	39,5	0	7,0	0		
<i>ŠK</i>	54,1	43,2	5,4	89,2	5,2	48,7	8,1	54,1	2,7	29,7	2,7	10,8	0		

Jambická metrická usporiadanosť voľného verša L. Novomeského je najmä vo vnútri verša oveľa výraznejšia ako vo voľnom jambickom verši J. Smreka. Voľný verš L. Novomeského má tiež nepravidelný začiatok (najčastejšie daktylský) a koniec verša (uvoľnenie počtu stôp). Slovnými prízvukmi je takmer konštantne podkladaný II. rytmický vrchol, po ktorom nasleduje konštanta neprízvučnosti. Zriedkavo sa dostávajú slovné prízvuky i na ľahké doby vo vnútri verša. Nízke prízvukovanie nepárnych slabík verša možno pokladať za prostriedok, ktorý vyvádza rytmus verša z automatizácie. Metrum, počnúc II. rytmickým vrcholom (4. slabika), má zostupnú líniu, ktorá, ako sme už zdôraznili, je závislá od sylabickej dĺžky verša a súvisí s jeho sylabickou variabilitou.

3.2.1. Rytmická vrcholovosť voľného verša L. Novomeského má tieto charakteristiky:

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
L. Novomeský	<i>Báseň</i>	2,60	0,64	0,80	0,3074
	<i>Pri kotrmelcoch...</i>	3,34	1,18	1,09	0,3263
	<i>Noc na stráni</i>	3,57	1,32	1,15	0,3221
	<i>Jarmok</i>	3,30	1,57	1,25	0,3788
	<i>Španielska krajina</i>	3,51	1,19	1,09	0,3105

Štatistický priemer rytmických vrcholov zodpovedá štatistickému priemeru sylabických typov verša. Mierne vyšší variačný koeficient sylabizmu ako rytmických typov verša má iba *Báseň*. Variačné koeficienty rytmických typov verša ostatných skúmaných básní sú vždy vyššie ako variačné koeficienty veršového sylabizmu. K rytmickému „zjednocovaniu“ veršového radu v horizontálnom smere v básňach L. Novomeského nedochádza preto, lebo jeho voľný verš si podržiava výraznú vertikálnu metrickú organizáciu.

3.2.2. Pre voľný verš L. Novomeského sú príznakové hodnoty entropie a redundancie rytmických veršových typov:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
L. Novomeský	<i>Báseň</i>	2,0000	1,6437	0,8219	0,1781
	<i>Pri kotrmelcoch...</i>	2,3219	2,0613	0,8878	0,1122
	<i>Noc na stráni</i>	2,0000	1,9925	0,9963	0,0037
	<i>Jarmok</i>	2,3219	2,0887	0,8996	0,1004
	<i>Španielska krajina</i>	2,0000	1,8824	0,9412	0,0588

Maximálna entropia rytmických vrcholov verša má vždy nižšie hodnoty ako H_0 sylabických typov verša, a to preto, že voľný verš L. Novomeského má nižší počet rozličných rytmických prvkov. H_0 rytmických typov voľného verša L. Novomeského je nižšia ako H_0 vo voľnom verši J. Smreka.

Hodnoty H_1 rytmických veršových vrcholov sú premenlivé (prirodzene, že sú nižšie ako vo voľnom verši J. Smreka aj ako H_1 sylabizmu verša L. Novomeského), ale vzhľadom na H_0 rytmických vrcholov dosť vysoké, čo priamo súvisí s vyššími hodnotami relatívnej entropie (h) a nízkou redundanciou rytmických typov vo voľnom verši L. Novomeského. Iba dve básne (*Báseň* a *Pri kotrmelcoch...*) majú vyššiu redundanciu rytmických typov verša, ako je R sylabizmu. V ďalších troch básňach dochádza skôr k hromadeniu rovnoslabičných veršov, ako veršov s rovnakým počtom rytmických vrcholov. Posledné tri básne v porovnaní s predchádzajúcimi dvoma majú jednak výraznejšie prízvukovanú prvú slabiku verša a jednak sú prízvuky na vnútorných slabikách verša pravidelnejšie rozložené (výrazná je prízvuková a neprízvuková konštanta).

3.3. Rozloženie slovných prízvukov vo voľnom verši J. Kostru zachycujeme nasledujúcimi vertikálnymi štatistikami:

MR	74,4	30,2	16,3	60,5	14,0	41,9	11,6	20,9	4,7	14,0	2,3	0
P	86,7	15,0	18,3	60,0	6,7	35,0	5,0	5,0	6,7	0		
P(1)	67,9	35,7	7,1	71,4	3,6	75,0	10,7	42,9	0	25,0	0	3,6
P(2)	85,0	25,0	20,0	57,5	0	50,0	2,5	27,5	0	5,0	0	
SN	65,9	43,2	2,3	77,3	4,6	77,3	6,8	50,0	2,3	9,1	0	

Kostrov voľný verš, podobne ako verš predchádzajúcich básnikov z medzivojnového obdobia, si podržiava stopovú organizáciu. Slovné prízvuky sa sústreďujú na párných slabikách verša (okrem 1. slabiky). Najvyššie percento slovných prízvukov sa ponajviac sústreďuje na 1. slabike verša (pozri básne *Moja rodná*, *Podjesenná* a *Pozdravy* 2). Z tohto dôvodu je slovnými prízvukmi nižšie podkladaný II. rytmický vrchol, t. j. 4. slabika verša. V tých básňach (*Pozdravy* 1 a *Sestra naša*), ktoré majú 1. slabiku nižšie prízvukovanú a v ktorých stúpa percento prízvukovosti na I. rytmickom vrchole (2. slabika), dominujúcim sa stáva II. i III. rytmický vrchol, viažúci na seba najvyššie percento slovných prízvukov.

Na pozadí voľného verša symbolistickej poézie sa ukazuje, že vo voľnom verši medzivojnového — „postsymbolistického“ obdobia sa stáva z rytmického hladiska stále významnejším začiatok verša (jeho 1. slabika). Čím ďalej, tým viac pozorujeme tendencie sústreďovať na začiatku verša (na jeho prvých troch slabikách) zostupnú daktylskú stopu, čo so sebou prináša i vysoké percento prízvukovosti 1. slabiky verša. V opačnom prípade, keď sa táto tendencia zoslabuje, vzrastá metrická pravidelnosť vnútorných slabík vo verši. V oboch prípadoch metrum je vzostupné jambické a má klesavý spád so sylabickou a stopovou variabilitou na svojom konci.

3.3.1. Rytmická organizácia voľného verša J. Kostru v horizontálnom smere má tieto štatistické parametre:

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
J. Kostra	<i>Moja rodná</i>	2,91	1,09	1,04	0,3574
	<i>Podjesenná</i>	2,38	0,79	0,89	0,3739
	<i>Pozdravy</i> (1)	3,43	0,73	0,85	0,2478
	<i>Pozdravy</i> (2)	2,73	0,73	0,85	0,3114
	<i>Sestra naša</i>	3,39	0,85	0,92	0,2714

Štatistický priemer rytmických typov verša, podmienený veršovým sylabizmom, zhruba zodpovedá štatistickému priemeru jednotlivých sylabických

typov verša. Príznakové vzťahy nastali medzi variačnými koeficientmi rytmických typov verša a variačnými koeficientmi sylabických veršových typov. V dvoch básňach (*Moja rodná* a *Pozdravy II*) sú variačné koeficienty rytmických vrcholov nižšie ako variačné koeficienty veršového sylabizmu. Príčina tohto javu je v tom, že vysokú frekvenciu vo veršovom rade majú typy verša s rovnakým množstvom vrcholov, ktoré zjednocujú sylabickú variabilitu básní.

Badateľne vyššie variačné koeficienty majú básne *Sestra naša* a *Podjesenná*, pre ktoré je príznačnejšia sylabická koncentrovanosť verša. V básni *Pozdravy I* sú tieto parametre vzácné vyrovnané, a to preto, že variabilita sylabizmu verša zodpovedá i variabilite rytmických veršových typov.

3.3.2. Skúmané Kostrove básne písané voľným veršom majú tieto hodnoty entropie a redundancie jednotlivých rytmických typov:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
J. Kostrov	<i>Moja rodná</i>	2,3219	2,0753	0,8938	0,1062
	<i>Podjesenná</i>	2,3219	1,8280	0,7873	0,2127
	<i>Pozdravy (1)</i>	2,0000	1,7457	0,8729	0,1271
	<i>Pozdravy (2)</i>	2,3219	1,8190	0,7834	0,2166
	<i>Sestra naša</i>	2,3219	1,8646	0,8031	0,1969

Z uvedených výsledkov vychodí, že všetky hodnoty entropie (H_0 , H_1 , h) sylabických typov Kostrovho voľného verša sú podstatne vyššie ako hodnoty entropie rytmických veršových typov. Výnimkou je iba báseň *Pozdravy I*, v ktorej o niečo vyššiu hodnotu relatívnej entropie rytmických typov verša ako sylabických typov spôsobuje nižší počet jednotlivých rytmických typov, ktoré sú v danom veršovom súbore dosť pravidelne rozložené. Rytmické „zjednocovanie“ Kostrovho voľného verša sa uskutočňuje nielen vertikálne, ale aj v horizontálnej rovine. Kostrov voľný verš je teda menej redundantný sylabicky ako tónicky.

Okrem toho Kostrov vo väčšej miere ako predchádzajúci básnici vkladá do veršového radu vzostupného jambického charakteru trochejské (prípadne trochejsko-daktylské) verše. Tieto rytmické postupy umožňujú práve tendencia umiestňovať prízvuky na 1. slabiku verša. Napr.:

*A ty si zatiaľ vyčkávala na mňa
ty verná rodná hruda kamenistá
pás poľa zemiakového
pokorný ovsík chudoby
trnka na medzi,
šíp,
nepoddajný strážca krehkej nádhery
slepej ruže. atď.*

(*Moja rodná*)

3.4. Rezumujeme: celková analýza voľného verša tzv. „postsymbolistickej“ poézie z medzivojnového obdobia ukázala, že i keď sa v tomto type voľného verša tendenčne stupňovala entropia sylabizmu a potlačovala frekvencia určitých sylabických typov verša (jeho izosylabizmu, prípadne heterosylabizmu), predsa si tento verš ponecháva metrickú stopovú organizáciu (predovšetkým vzostupnú jambickú). Asylabickosť verša medzivojnového obdobia s tendenciami k určitej sylabickej koncentrovanosti, ale s realizovaním metrickej normy a s ďalším uvoľňovaním iba istých slabík verša sú najcharakteristickejšími znakmi tohto typu voľného verša. Ale už v tomto type verša sa prejavujú i nové rytmické tendencie (daktylsky, ale i trochejsky stupňovať prízvukovosť 1. slabiky verša), ktoré ako „prechodné“ pripravovali „pôdu“ pre vytvorenie nového typu lyrického voľného verša, príznačného pre slovenskú nadrealistickú poéziu.

Voľný verš z medzivojnového obdobia typologicky označujeme ako *voľný verš asylabický, ale metricky organizovaný s tendenciou po začiatkovom metrickom impulze*.

4.0. Slovenskí nadrealisti zamerali svoje úsilie tiež na prebudovanie rytmickej štruktúry verša a vypracovali nový typ voľného verša, ktorý sa diametrálne rozchádza s voľným veršom predchádzajúcich vývinových období. „Vývin poprevratového slovenského veršovania vyúsťuje neskoršie vo voľných veršoch, v ktorých majú vetné vzťahy dominantné postavenie. Takéto syntakticky orientované verše nájdeme v slovenskej poézii tridsiatych a štyridsiatych rokov v súvisi s tendenciami k poetizmu a najmä v básnickej tvorbe nadrealistickej, ktorá dôsledne vypracúva tento typ voľného verša.“³⁵

4.1. I keď zdrojom rytmického impulzu je „syntaktický paralelizmus“, predsa významnú úlohu v tomto type verša má aj „metrická“ organizácia.

4.1.1. Rozloženie prízvukových a neprízvukových slabík v nadrealistickom verši zachytávajú tieto vertikálne štatistiky:

³⁵ M. Bakoš, c. d., 213.

a) R. Fabry:

SE 96,0 4,0 64,0 0 68,0 4,0 64,0 0 20,0 0 24,0 4,0 4,0 0 0
ZU 67,9 33,0 29,5 45,5 11,4 33,0 28,6 30,4 23,2 19,6 13,4 9,8 5,4 4,5 0,9 1,8 0 0

b) Š. Žáry:

A 86,5 13,5 29,2 54,2 14,6 34,4 34,4 10,4 19,8 33,3 18,8 24,0 9,4 4,2 7,3 3,1
Z 85,1 14,9 31,9 42,6 31,9 31,9 19,2 17,0 23,4 23,4 17,0 8,5 4,3 8,5 4,3 0 0 4,3
0

c) V. Reisel:

OSNV 66,7 33,3 43,3 30,0 20,0 13,3 10,0 16,7 23,3 3,3 13,3 10,0 0 3,3 0
ŽKM 82,1 18,1 25,6 51,3 23,1 38,5 18,0 18,0 23,1 7,7
PPM 10,3 15,4 5,1 7,7 2,6 10,3 0 0 2,6 0

d) P. Bunčák:

KJK 81,3 18,8 25,0 37,5 43,8 18,8 37,5 18,8 12,5 6,3 0

e) J. Brezina:

ANP 72,7 27,3 24,2 42,4 21,2 36,4 15,2 39,4 18,2 24,2 24,2 33,0 15,2 12,1 18,2 15,2
S 92,9 14,3 28,6 14,3 35,7 21,4 21,4 21,4 7,1 7,1 7,1 0 7,1 0 7,1 0 0
12,1 9,1 15,2 12,1 3,0

f) J. Rak:

BMV 80,0 20,0 33,3 40,0 20,0 26,7 26,7 10,0 13,3 10,0 6,7 0 0 3,3 3,3 3,3 0 0 6,7 0

g) P. Horov:

M 65,4 34,6 30,8 57,0 15,4 69,2 7,7 30,8 7,7 15,4 15,4 3,8 3,8 0 3,8 0
JR 70,7 29,3 17,1 56,1 19,5 46,0 22,0 24,4 22,0 7,3 4,9 4,9 4,9 4,9 0 4,9 0
J 71,8 28,2 28,2 53,9 10,3 56,4 15,4 4,1 0 7,7 25,6 12,8 12,8 5,1 5,1 0 0 0

Z hľadiska usporiadania alebo dezorganizácie slovných prízvukov na jednotlivých slabikách verša možno vystopovať podľa týchto štatistík dve základné tendencie:

1. Niektoré typy nadrealistického verša majú viac alebo menej výraznú stopovú organizáciu, napr. báseň R. Fabryho *Srdce Európy* realizuje priam ideálne trochejské metrum s konštantou prízvuknosti na 1. a konštantou neprízvuknosti na 4. slabike verša. Tendencie slovnými prízvukmi sú podkladané i ďalšie tri rytmické vrcholy (3., 5. a 7. slabika) verša. Práve táto skutočnosť by mohla signalizovať, že verš tejto básne inklinuje k štvorstopovému trochejskému metru.

Podobne i v troch básňach P. Horova možno vystopovať vzostupnú jambickú metrickú organizáciu, i keď realizácia tejto normy svojou uvoľnenosťou vybočuje z „úzu“ a rytmického „povedomia“ metricky organizovaného

voľného verša.³⁶ Horovov voľný verš je metricky spevnený iba na svojom začiatku: popri 1. slabike dosť vysoko slovnými prízvukmi je podkladaný i II. a III. rytmický vrchol (4. a 6. slabika) verša. V Horovovom verši však v porovnaní napr. s voľným veršom J. Smreka, L. Novomeského i J. Kostru sú slovnými prízvukmi pomerne vysoko podkladané i ľahké doby verša (všetky nepárne slabiky). Z metrického hľadiska voľný verš P. Horova je akýmsi „spojovacím článkom“ medzi voľným veršom medzivojnového obdobia a voľným veršom slovenských nadrealistov.³⁷

2. Pre nadrealistický typ voľného verša je príznačné podkladanie 1. slabiky verša slovnými prízvukmi. Okrem toho vyššie prízvukovanie má aj niektorá iná slabika na začiatku verša (3., 4. alebo 5.). Práve vyšším prízvukovaním ešte niektorej inej slabiky vo verši sa regeneruje zostupný spád verša, pretože najmä v dlhších veršoch počiatočný zostupný impulz, nasadený konštantným

³⁶ V skúmaných básňach P. Horova sa nachádza podobné rozloženie prízvukov, aké je príznačné pre jambickú stopovú organizáciu. Toto konštatovanie ilustrujeme hodnotami vypočítanými podľa vzorca H. Spang-Hanssena (*Typological and statistical aspects of distribution as a criterion in linguistic analysis*, Proceedings of the Eight International Congress of Linguists, Oslo 1957), ktorý u nás použil pri výskume medzier medzi slovami J. Horecký (*Pokus o štatistickú charakteristiku štýlu. Otázky žurnalistiky*, Martin 1963, 163–171; *Štylisticko-štatistické hodnoty jednej básnickej zbierky. Jazykovedné štúdie VIII*, 1965, 71–84).

Metóda H. Spang-Hanssena vychádza z úvahy, že ak pravdepodobnosť výskytu istého prvku je p , pravdepodobnosť výskytu akéhokoľvek iného prvku je $1 - p$. Pravdepodobnosť, že dve susedné miesta budú obsadené daným prvkom a iným prvkom je $p(1 - p)$. Pravdepodobnosť, že medzi opätovným výskytom toho istého prvku (v našom prípade slabík s hlavným prízvukom) bude v prvkov (v našom prípade slabík s vedľajším prízvukom a slabík neprízvukných) je daná vzťahom $p_v = p(1 - p)^v$.

Uvedieme príslušné tabuľky z troch skúmaných básní P. Horova:

P. Horov, *Matka*

	g	$g\%$	p	G	P	D
0	2	0,021	0,390	0,021	0,390	– 369
1	56	0,577	0,238	0,598	0,628	– 30
2	22	0,227	0,145	0,825	0,773	+ 52
3	15	0,155	0,089	0,980	0,882	+ 118
4	2	0,021	0,054	1,001	0,916	+ 85

P. Horov, *Jedného rána*

	g	$g\%$	p	G	P	D
0	7	0,049	0,372	0,049	0,372	– 323
1	64	0,451	0,234	0,500	0,606	– 106
2	43	0,303	0,147	0,803	0,753	+ 50
3	22	0,155	0,092	0,958	0,845	+ 113
4	6	0,042	0,058	1,000	0,903	+ 97

prízvukovaním 1. slabiky verša, nestačil by udržiavať zostupnú rytmickú zotrvačnosť nadrealistického voľného verša. Jazykovo-štylistickým základom takejto rytmickej „regenerácie“ je najčastejšie syntaktický paralelizmus, ktorý v niektorých prípadoch prechádza až v akúsi refrénovitost:

Bledšia než zadržaná rusalka
Bledšia než jedovatá kvetina
Mŕtva ruka spiaca na barikádach
Mŕtva ruka ktorá už nezaspieva noci
Mŕtva ruka odovzdaná záhrobným riekam
Mŕtva ruka pri hviezdach
V zemi lŕ a tmavých kastaniet
V zemi napadnutej blýskavými búrkami ako vesmír Atd.
 (V. Reisel, *Žena, ktorej milenec padol pri Madride*)

Metrum nadrealistického voľného verša je teda výrazne zostupné s miernou tendenciou k dvojvrcholovosti. Preto „metrická“ organizácia tohto typu je „zvukovo — materiálnou“ bázou klesavej veršovej intonácie, ktorá sa realizuje prostredníctvom syntaktickej konvergenie veršového radu.

4.1.2. Na niektoré osobitosti nadrealistického voľného verša upozorňujú i parametre rytmických veršových typov:

P. Horov, *Jar*

	<i>g</i>	<i>g</i> %	<i>p</i>	<i>G</i>	<i>P</i>	<i>D</i>
0	2	0,013	0,379	0,013	0,379	— 366
1	75	0,507	0,235	0,520	0,614	— 94
2	47	0,318	0,146	0,838	0,760	+ 78
3	22	0,149	0,091	0,987	0,851	+ 136
4	2	0,013	0,056	1,000	0,907	+ 93

Vysvetlenie: v prvom stĺpci sa udáva veľkosť medzery, v druhom (*g*) počet prípadov s jednotlivými medzerami, ktorý sa vyjadrí v percentách (*g* %). Podľa vzorca $p_n = p(1 - p)^n$ sa vypočíta pravdepodobnosť výskytu jednotlivých medzier (*p*). Tak sa dá v každom riadku vypočítať rozdiel medzi teoretickým výskytom (*p*) a skutočným výskytom (*g* %). V stĺpci *G* sú uvedené kumulatívne hodnoty skutočného výskytu, v stĺpci *P* kumulatívne hodnoty teoretického výskytu, v stĺpci *D* rozdiely (záporným znamienkom sa udáva, o koľko skutočný výskyt nedosahuje teoretický výskyt, kladným naopak).

Ukazuje sa, že pri medzere 1 (ktorá je príznačná pre básne trochejské a jambické) v uvedených Horovových básňach skutočný výskyt nedosahuje teoretický výskyt, pri medzere 2 (ktorá tiež môže byť príznačná pre jambické metrum — porov. daktylskú predrážku) skutočný výskyt presahuje hodnotu teoretického výskytu. (Pre trochejské básne táto metóda zisťuje, že skutočný výskyt medzery 1 vysoko prekračuje teoretický výskyt a medzera 2 ho zase nedosahuje, teda opačne ako pri jambe).

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
R. Fabry	<i>Srdce Európy</i>	3,52	0,89	0,94	0,2671
	<i>La fée de la mer ...</i>	3,50	1,35	1,16	0,3314
	<i>Básmikovi Kaligramov</i>	3,07	0,77	0,88	0,2867
	<i>Podzim 1937</i>	2,86	0,50	0,71	0,1748
	<i>Záhrada ukrutnosti</i>	3,69	1,03	1,01	0,2737
S. Žáry	<i>Apokalypsa</i>	4,03	2,25	1,50	0,3722
	<i>Zem</i>	3,98	2,31	1,52	0,3819
	<i>Pantomimos IV.</i>	3,68	2,09	1,44	0,3913
V. Reisel	<i>Oči sú na vine</i>	2,90	0,56	0,75	0,2586
	<i>Dvojhviezdie</i>	2,41	0,48	0,69	0,2863
	<i>Žena, ktorej milenec...</i>	3,54	2,86	1,69	0,4774
P. Bunčák	<i>Detektívka</i>	3,68	1,18	1,08	0,2935
	<i>Ktorá je to krajina</i>	3,19	0,76	0,87	0,2727
	<i>Jeseň na dedine</i>	3,30	1,15	1,07	0,3242
J. Brezina	<i>Akoby niekto plakal</i>	4,82	6,13	2,47	0,5125
	<i>Spomienka</i>	2,79	2,72	1,65	0,5914
J. Lenko	<i>Zrkadlo spravodlivosti</i>	4,19	1,75	1,32	0,3150
	<i>Sám</i>	4,25	1,69	1,30	0,3059
J. Rak	<i>Bez meča bez viny</i>	2,97	1,75	1,32	0,4444
P. Horov	<i>Matka</i>	3,69	1,16	1,07	0,2899
	<i>Jedného rána</i>	3,39	1,36	1,16	0,3422
	<i>Jar</i>	3,74	1,38	1,17	0,3900

a) V piatich básňach R. Fabryho variačné koeficienty sylabických veršových typov sú vždy vyššie ako variačné koeficienty rytmických typov verša. Zjednocovanie veršového radu v uvedených básňach R. Fabryho nastáva v horizontálnom smere, a to skôr tónicky ako sylabicky. Z tohto dôvodu vznikajú v jeho básňach i väčšie diferencie medzi štatistickým priemerom rytmických typov a štatistickým priemerom sylabizmu verša.

b) Tri básne Š. Žáryho majú oba koeficienty takmer vyrovnané (o niečo nižšie, ale štatisticky bezvýznamné, sú variačné koeficienty rytmických typov verša).

c) V dvoch básňach V. Reislá (*Oči sú na vine* a *Dvojhviezdie*) variačné koeficienty rytmických typov verša sú oveľa nižšie ako variačné koeficienty sylabických veršových typov, čo znamená, že veršový rad týchto Reislových básní sa organizuje tónicky v horizontálnom smere. V básni *Žena, ktorej milenec padol pri Madride*, variačný koeficient sylabických typov verša je nižší ako variačný koeficient rytmických veršových typov; jednako však veršový rad je spevnený vo vertikálnom smere (vysoká prízvukovanosť 1. slabiky verša a tendencia podkladať prízvukmi i 4. slabiku). Okrem toho v tejto básni je častý slovný a vetný paralelizmus na začiatku jednotlivých veršov i veršového radu.

d) V troch básňach P. Bunčáka sú verše spevnené skôr sylabicky ako tónicky (variačné koeficienty rytmických typov sú vyššie ako variačné koeficienty sylabických typov verša).

e) V ostatných skúmaných básňach z tvorby ďalších nadrealistických básnikov (J. Brezina, J. Lenko, J. Rak) štatistické parametre veršového sylabizmu a rytmických typov verša sú v podobnom vzťahu a pomere, o akom sme hovorili pri voľnom verši R. Fabryho, Š. Žáryho, V. Reislá a P. Bunčáka.

f) V Horovových básňach sú tieto dve veličiny tiež premenlivé: rytmická zotrvačnosť verša sa buduje na jambickej metrickej tendencii a slovnom (vetnom) paralelizme.

4.1.3. Entropiu a redundanciu jednotlivých rytmických typov verša zachytáva nasledujúca tabuľka:

Výhoda tejto metódy by bola azda v tom, že najmä pri analýze horizontálnej štruktúry veršov (ktorá môže byť veľmi rôznorodá) možno zistiť charakter veršového spádu, prirodzene, bez ohľadu na miesto prízvuku vo verši, ale s prihliadnutím na počet rytmických vrcholov. Touto metódou by bolo možné v istom zmysle nahradiť horizontálne štatistiky, ktoré sú veľmi rôznorodé a zaberajú veľa miesta najmä pri verši dezorganizovanom vo vertikálnom smere. Význam tejto metódy sa žiada preveriť na rozsiahlejšom básnickom materiáli.

³⁷ Pozri i cit. štúdiu F. Štrausa (*Významová hodnota...*).

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
R. Fabry	<i>Srdce Európy</i>	2,00	1,8467	0,9234	0,0766
	<i>La fée de la mer ...</i>	2,5849	1,9125	0,7400	0,2600
	<i>Básnikovi Kaligramov</i>	2,3219	1,8195	0,7836	0,2164
	<i>Podzim 1937</i>	2,00	1,0883	0,5442	0,4558
	<i>Záhada ukrutnosti</i>	2,5849	2,0631	0,7981	0,2015
Š. Žáry	<i>Apokalypsa</i>	3,00	2,5019	0,8340	0,1660
	<i>Zem</i>	2,8074	2,5172	0,8966	0,1034
	<i>Pantomimos IV.</i>	2,8074	2,4980	0,8898	0,1102
V. Reisel	<i>Oči sú na vine</i>	2,5849	2,0389	0,7888	0,2112
	<i>Dvojhviezdie</i>	2,00	1,4981	0,7491	0,2509
	<i>Žena, ktorej milenec padol pri Madride</i>	3,00	2,7143	0,9048	0,0952
P. Bunčák	<i>Detektívka</i>	2,3219	2,1134	0,9102	0,0898
	<i>Ktorá je to krajina</i>	2,00	1,8064	0,9032	0,0968
	<i>Jeseň na dedine</i>	2,3219	2,0705	0,8917	0,1083
J. Brezina	<i>Akoby niekto plakal</i>	3,3219	3,0556	0,9198	0,0902
	<i>Spomienka</i>	2,3219	2,1811	0,9394	0,0606
J. Lenko	<i>Zrkadlo spravodlivosti</i>	2,5849	2,3741	0,9185	0,0815
	<i>Sám...</i>	2,3219	2,2292	0,9601	0,0309
J. Rak	<i>Bez meča bez viny</i>	2,8074	2,2440	0,7993	0,2007
P. Horov	<i>Matka</i>	2,3219	2,1710	0,9350	0,0650
	<i>Jedného rána</i>	2,5849	2,1219	0,8209	0,1791
	<i>Jar</i>	2,3219	2,1272	0,9162	0,0838

Hodnoty maximálnej a reálnej entropie rytmických typov verša sú vždy nižšie ako hodnoty H_0 a H_1 sylabických typov verša. Podobne i hodnoty relatívnej entropie sú nižšie ako pri rytmických typoch verša v porovnaní s hodnotami h sylabických veršových typov. Tým, prirodzene, vzrastajú hodnoty redundancie sylabických typov verša (výnimku tu tvorí iba báseň P. Bunčáka *Detektívka* a báseň P. Horova *Matka*).

Uvedené hodnoty potvrdzujú, že súčasne s dezorganizáciou sylabizmu, teda s maximálnym uvoľnením jeho „rytmickej kostry“ „prebieha“ v nadrealistickom verši tonické zjednocovanie veršového radu (analógia rytmických typov verša s istým počtom prízvukových vrcholov). I keď ide o prirodzenú podmienenosť a koreláciu veršového radu medzi sylabizmom a tónizmom, danú zvukovými jazykovými kvalitami, predsa sa v nadrealistickom voľnom verši táto súvislosť natolko konštruuje, že sa stáva (spolu s metrickou štruktúrou začiatku verša a s celkovou metrickou zostupnosťou) nositeľom rytmického pohybu verša, jeho dynamizmu, zmeny a trvania.

Práve táto rytmicko-metrická konštrukcia verša sa stáva základom pre jeho klesavý intonačný priebeh. V týchto súvislostiach je hodnoverné a výstižné konštatovanie M. Bakoša: „Pre nadrealistický verš je charakteristická tendencia k nepremenlivosti tónového pohybu od verša k veršu. Vo veršovom rade opakuje sa akoby rovnaká intonačná schéma... Vo verši sa... potlačuje aj vetný prízvuk, ktorým sa inak vyzdvihujú významovo závažné slová.“³⁸ Verš, ktorý je v nadrealistickej poézii „vnútorne konzistentným, zvukovo i významovo uceleným“³⁹, sa takto výrazne ohraničuje z dvoch strán: na svojom začiatku akcentovaním 1. (v dlhších veršoch i niektorej ďalšej) slabiky a na konci pauzou, pričom melodický priebeh posledného vetného úseku verša môže mať charakter konkluzívnej kadencie (ak posledná slabika má nižší tón ako ostatné), alebo polokadencie (ak je koniec verša monotónny). Nevyhnutnosť intonačne uzatvárať verš v nadrealistickej poézii je jazykovo podložená i rytmicko-syntaktickým paralelizmom.

4.2. Voľný verš nadrealistickej poézie sa vyznačuje týmito znakmi:

a) vysokou sylabickou variabilitou veršového radu bez akejkoľvek výraznejšej tendencie izosylabicky alebo heterosylabicky koncentrovať sylabizmus veršového radu; na druhej strane však v nadrealistickom voľnom verši je viditeľná tendencia po tónickej organizácii;

b) nadrealistický verš upúšťa od metrickej usporiadanosti vo vertikálnom smere, ale konštantným prízvukovaním 1. slabiky verša (i tendenciou sústreďovať slovné prízvuky na niektorej inej slabike zo začiatku verša) udržiava kontinuitu s voľným veršom medzivojnového obdobia;

³⁸ M. Bakoš, c. d., 215.

³⁹ Tamže.

c) „metrická“ zostupnosť nadrealistického voľného verša je bázou klesavej veršovej intonácie;

d) „metrická“ zostupnosť a klesavá veršová intonácia sa najčastejšie realizujú prostredníctvom slovného a syntaktického paralelizmu (slovná a syntaktická anafora), ktorý zavše prechádza až do určitej refrénovitosti;

e) spravidla každý verš je syntakticky uzavretým celkom, preto je preň charakteristická rytmicko-syntaktická konvergencia.

4.2.1. Nositeľom rytmického impulzu nadrealistického verša sa stáva konštelácia zvukových prvkov (tendencia po tonizme, konštantná a tendenčná prízvukovanosť začiatkových slabík verša, metrická zostupnosť a klesavá intonácia, rytmicko-syntaktický paralelizmus), ktoré iba po deštrukcii sylabickej „rytmickej kostry“ verša sa mohli stať dominantnými rytmickými zložkami tohto typu voľného verša.

Nadrealistický voľný verš typologicky označujeme ako *asylabický voľný verš so začiatkovým metricky zostupným a intonačne klesavým rytmickým impulzom konvergentnej rytmicko-syntaktickej organizácie*.

5.0. Po stručnom náčrte genézy a vývinu voľného verša v slovenskej poézii od symbolizmu až po voľný verš nadrealistického obdobia pristupujeme k metricko-rytmickej charakteristike voľného verša súčasnej slovenskej poézii.

5.1. Vertikálne rozloženie slovných prízvukov na jednotlivých slabikách verša v básňach V. Miháliky (*Kronika*, *Zdrapy*, *Zaostalé ženy* a *Starenky učitelky*) z dvoch rozličných tvorivých období básnikovho vývinu:

K	66,0	35,0	6,0	61,0	7,0	61,0	9,0	43,0	9,0	21,0	7,0	11,0	5,0	6,0	2,0	1,0	3,0	1,0	0
Z	63,8	38,3	14,9	61,7	17,0	40,4	23,4	36,2	27,7	10,6	21,3	4,3	4,3	4,3	0	0	0	0	0
ZŽ	77,8	22,2	8,9	60,0	11,1	51,1	20,0	26,7	6,7	20,0	6,7	8,9	0	0	0	0	2,2	0	0
SU	55,3	44,7	14,9	48,9	25,5	36,2	25,5	29,8	19,2	29,8	12,8	23,4	10,6	4,3	4,3	2,1	0	0	0

ukazujú na dve protichodné tendencie pri realizácii uvoľnenej „metrickej normy“. V básni *Kronika* sú tendenčne slovnými prízvukmi podkladané párne slabiky verša (okrem 1. rytmického vrcholu, pretože vyššie percento slovných prízvukov sústreďuje na seba 1. slabika verša — daktylský začiatok) a nízku prízvukovanosť majú nepárne slabiky verša. Celková krivka tohto vzostupného jambického metra je zostupná so značnou variabilitou na konci verša.

K tendenciám tohto druhu možno priradiť i ďalšie dve básne V. Miháliky *Zdrapy* a *Zaostalé ženy*, v ktorých — i keď vo väčšej miere ako v *Kronike* sú prízvukované i nepárne slabiky verša — predsa sa prejavuje výraznejšia jambická metrická organizácia. Aj vo verši týchto básní z hľadiska prízvukovanosti dominantné postavenie má 1. slabika verša (najmä v básni *Zaostalé ženy*), čím sa zvyrazňuje začiatkový metrický nástup.

Naproti tomu báseň *Starenky učiteľky* má sotva viditeľnú jambickú tendenciu s pomerne vyrovnaným prízvukovaním prvých dvoch slabík verša.

5.1.1. Štatistické parametre rytmických typov verša štyroch skúmaných básní V. Miháliky sú takéto:

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
V. Mihálik	<i>Kronika</i>	3,53	2,21	1,48	0,4193
	<i>Zdrapy</i>	3,68	1,55	1,24	0,3370
	<i>Zaostalé ženy</i>	3,22	1,03	1,01	0,3137
	<i>Starenky učiteľky</i>	3,85	1,24	1,11	0,2883

Výsledné variačné koeficienty rytmických veršových typov vo voľnom verši V. Miháliky sú pravidelne vyššie ako variačné koeficienty sylabických typov verša. Z toho usudzujeme, že vo voľnom verši V. Miháliky nastáva väčšie zjednocovanie veršového radu z hľadiska sylabizmu, a to preto, že tento verš prejavuje silnejšiu i menej silnú tendenciu po metrickej organizácii.

5.1.2. Hodnoty entropie a redundancie jednotlivých rytmických typov Mihálikovho voľného verša uvádzame v nasledujúcej tabuľke:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
V. Mihálik	<i>Kronika</i>	2,8074	2,5297	0,9011	0,0989
	<i>Zdrapy</i>	2,5849	2,2734	0,8785	0,1205
	<i>Zaostalé ženy</i>	2,3219	1,9796	0,8526	0,1474
	<i>Starenky učiteľky</i>	2,3219	2,1522	0,9269	0,0731

Maximálna, reálna i relatívna entropia rytmických typov verša má vždy nižšie hodnoty ako H_0 , H_1 i h sylabických typov verša, čiže redundancia rytmických veršových typov je vyššia ako R veršového sylabizmu. Pretože variabilita rytmických typov verša je vyššia ako variabilita sylabických typov verša, tonické zjednocovanie veršového radu (ako ukazuje vyššia redundancia rytmických typov) „obstaráva“ hromadenie iba istých rytmických typov verša.

5.2. Voľný verš M. Rúfusa je vo vertikálnom smere prísne stopovo organizovaný (ako príklad uvádzame štatistiky troch jeho básní: *Hlad v Ázii*, *Materstvo* a *Pieseň o tkáčke*):

<i>HVÁ</i>	73,0	27,0	2,7	70,3	2,7	59,5	0	10,8	2,7	2,7	0	0	
<i>M</i>	53,9	46,2	3,9	84,6	3,9	69,2	11,5	26,9	0	38,5	3,9	0	
<i>POT</i>	48,4	51,6	0	80,7	3,2	87,1	6,5	12,9	16,1	0	9,7	0	0

Pri nepravidelnom začiatku (daktylskom alebo predrážkovom) a stopovej variabilite na konci verša takmer konštantne sú slovnými prízvukmi podkladané párne slabiky vo vnútri verša: jambické metrum prvej básne má zostupnú krivku (najvyššie je slovnými prízvukmi obsadzovaná 1. slabika verša), metrum básne *Pieseň o tkáčke* má vzostupno-zostupnú krivku (najvyššie je slovnými prízvukmi podkladaná 6. slabika verša). Podobne i metrum básne *Materstvo* má vzostupno-zostupnú krivku, ale s tým rozdielom, že najvyššie je slovnými prízvukmi obsadzovaný II. (nie III. ako v básni *Pieseň o tkáčke*) rytmický vrchol, t. j. 4. slabika verša.

5.2.1. Variačné koeficienty rytmických typov verša majú tieto hodnoty:

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
M. Rúfus	<i>Hlad v Ázii</i>	2,51	0,97	0,98	0,3904
	<i>Materstvo</i>	3,42	0,95	0,97	0,2836
	<i>Vyznanie lásky</i>	3,28	0,77	0,88	0,2683
	<i>Pieseň o tkáčke</i>	3,13	0,56	0,75	0,2396
	<i>Genézis</i>	3,28	1,12	1,06	0,3232

Štatistický priemer rytmických veršových typov je pomerne vyrovnaný (okrem básne *Hlad v Ázii*) a je úmerný štatistickému priemeru sylabických typov verša.

Variačné koeficienty rytmických typov verša (okrem variačného koeficientu básne *Hlad v Ázii*) sú vo všetkých básňach vyššie ako variačné koeficienty sylabických typov verša. V básni *Hlad v Ázii* pre jej dezorganizovanejší sylabizmus sa veršový rad zjednocuje tónicky. Práve z týchto príčin je najvyššie prízvukovaná 1. slabika verša, aby sa tým vyvolal začiatkový rytmický impulz s celkovou metrickou zostupnou krivkou, čo je zvukovo-materiálnou bázou klesavej veršovej a vetnej intonácie.

5.2.2. Metrickú analýzu Rúfusovho voľného verša dopĺňame hodnotami entropie a redundancie rytmických typov verša:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
M. Rúfus	<i>Hlad v Ázii</i>	2,0000	1,8372	0,9186	0,0814
	<i>Materstvo</i>	2,3219	1,7471	0,7524	0,2476
	<i>Vyznanie lásky</i>	2,5849	1,7296	0,6691	0,3309
	<i>Pieseň o tkáčke</i>	2,0000	1,5375	0,7688	0,2312
	<i>Genézis</i>	2,3219	2,3038	0,8746	0,1254

Hodnoty H_0 , H_1 a h rytmických typov verša vo všetkých skúmaných básňach sú nižšie ako príslušné hodnoty sylabických veršových typov. V Rúfusovom voľnom verši sylabická redundantnosť podmieňuje i nadbytočnosť rytmických typov verša, čo potvrdzujú uvedené hodnoty sylabickéj a rytmickej redundancie.

Voľný verš M. Rúfusa svojim rytmickým ustrojením (sylibizmom, dôslednou realizáciou metrickej normy, veršovým tonizmom v horizontálnom smere) predlžuje sylabicko-tónické tendencie voľného verša v slovenskej poézii.

5.3. Voľný verš M. Válka, ako sme už usúdili podľa predchádzajúcich štatistických parametrov a hodnôt entropie a redundancie veršového sylibizmu, ako aj iných ukazovateľov, svojim rytmickým charakterom sa líši napr. od voľného verša V. Miháliku, M. Rúfusa, ale aj od verša, ktorý vypracovali vo svojej tvorbe slovenskí nadrealisti.

5.3.1. Vertikálne štatistiky niektorých Váľkových básní s voľným veršom zachytávajú nasledujúce rozloženie prízvukových a neprízvukových slabík vo veršovom rade:

K	64,3 39,3 19,1 57,1 17,9 50,0 19,1 33,3 10,7 22,6 17,9 9,5 8,3 4,8 7,1 4,8 0 3,6 0
	1,2 0 1,2 0 0 0
Sl	90,9 9,1 54,6 39,4 33,3 24,2 15,2 21,2 15,2 9,1 6,1 6,1 0
DSR (I)	66,7 42,9 33,3 33,3 47,6 38,1 28,6 33,3 38,1 33,3 4,8 19,1 9,5 14,3 4,8 4,8 0 0
(II)	64,3 33,3 31,0 31,0 31,0 42,9 23,8 16,7 28,6 23,8 9,5 19,1 4,8 7,1 7,1 2,4 7,1 0
	0 0 2,4 0 0
(III)	79,2 22,9 26,0 39,6 28,1 28,1 17,7 12,5 14,6 12,5 5,2 3,1 5,2 1,0 1,0 0 1,0 0 0
J	69,2 28,2 15,4 61,5 10,3 43,6 5,1 30,8 2,6 23,1 0 0 2,6 0 0
ONBZ	86,8 15,1 18,9 34,0 17,0 11,3 7,6 5,7 5,7 1,9
ONA	54,3 45,7 25,7 40,0 40,0 37,1 11,4 20,0 25,7 8,6 2,9 0 5,7 0 0 2,9
Sp	82,6 30,4 21,7 56,5 4,4 39,1 13,0 13,0 8,7 13,0 4,4 8,7 4,4 4,4 0
VK	78,8 30,3 36,4 33,3 21,2 27,3 21,2 12,1 6,1 12,1 12,1 9,1 0 3,0 0

Z metrického hľadiska sa vo Váľkovom voľnom verši prejavujú v podstate tri protichodné tendencie:

a) v básni *Krídla, Jeseň a Spev* pri celkovej zostupnej krivke metra (najvyššie je prízvukovaná 1. slabika) sa slovnými prízvukmi tendenčne podkládajú párne slabiky verša (ale pomerne vysoko sú prízvukované i ostatné slabiky vo verši), čo „vtláča“ veršu jambický metrický spád. Takýto typ verša bol príznačný napr. pre poéziu P. Horova, ale aj pre básnikov z medzivojnového obdobia, a čiastočne ho používali vo svojej poézii i slovenskí nadrealisti;

b) iný typ voľného verša predstavuje báseň *Slnko* (z druhej knihy M. Válka *Príťažlivosť*) a dve básne — *Óda na boha zvierat* a *V kruhu* (zo štvrtej básnickej knihy *Milovanie v husej koži*); v podstate ide o voľný verš, ktorý vypracovali slovenskí nadrealisti. V básňach najvyššie (konštantné) percento slovných prízvukov sústreďuje 1. slabika verša, ale vyššie sa prízvukuje i 3. (*Slnko* a *V kruhu*) a 4. slabika verša (*Óda na boha zvierat*). Takto sa v básni týmto počiatkovým metrickým usporiadaním verša „navodí“ jeho rytmický impulz zostupného trochejského alebo daktylo-trochejského vyznenia. Tento typ voľného verša sa vyskytuje aj v tvorbe iných súčasných básnikov, prípadne v tvorbe bývalých nadrealistických básnikov;

c) K tretiemu typu voľného verša možno priradiť verš básne *Óda na Angeliku*, v ktorej na prvých slabikách verša sú takmer rovnako frekventované akcentované slabiky verša (o polovicu nižšie percento má 3. slabika verša). Rovnomerné rozloženie slovných prízvukov na prvých slabikách verša spôsobuje umiestňovanie obstupných a zostupných (daktylských alebo trochejských) taktov na začiatku verša. V básni sa striedajú celé daktylo-trochejské, jambické a trochejské verše.

d) Osobitnú rytmickú štruktúru predstavuje báseň *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*.

Prvá časť tejto básne má zostupné usporiadanie slovných prízvukov s miernym vzostupom prízvukovanosti 5. slabiky verša. Pre verš tejto časti básne je príznačná veršová dvojdielnosť, ktorá, pravda, nie je fixovaná po niektorej zo slabík verša.

Druhá časť tejto básne má podobný charakter ako prvá, ale s tým rozdielom, že vyššie slovnými prízvukmi je obsadzovaná 6. slabika verša.

Osobitosť tretej časti básne — v porovnaní s prvými dvoma časťami — je daná skoro konštantným prízvukovaním 1. slabiky verša. Vyššie percento slovných prízvukov sa ešte sústreďuje na 4. slabiku verša.

Z „metrického“ aspektu tieto tri časti, medzi ktorými sa nachádza próza, sú rozdielne a usporiadaním prízvukov vo vertikálnom smere predstavujú osobitné štruktúry.

Poznamenávame však, že vo Váľkovej tvorbe sa vyskytujú aj iné typy voľného verša sylabicko-tónickej tendencie a že niekedy takáto typológia

slúži iba ako pomocná metóda teoretického utriedenia materiálu; prechod medzi jednotlivými typmi voľného verša je plynulý, lebo jeho rytmický charakter ovplyvňujú aj iné faktory, ako napr. hodnoty entropie, redundancie, parametre veršového sylabizmu a rytmických typov verša.

5.3.2. Tónizmus veršového radu voľného verša M. Válka v horizontálnom smere je určený týmito štatistickými parametrami:

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
M. Válek	<i>Kridla</i>	3,91	2,14	1,46	0,3734
	<i>Slnko</i>	3,18	1,07	1,03	0,3239
	<i>Domov sú ruky...</i>	3,37	2,53	1,59	0,4718
	<i>Jeseň</i>	3,00	1,44	1,20	0,4000
	<i>Óda na boha zvierat</i>	2,02	0,47	0,68	0,3366
	<i>Štvornožci</i>	2,88	1,57	1,25	0,4340
	<i>Óda na Angeliku</i>	3,31	1,67	1,29	0,3897
	<i>Spev</i>	2,87	1,59	1,26	0,4390
	<i>V kruhu</i>	3,19	1,79	1,34	0,4201

Variačné koeficienty rytmických typov verša (okrem básní *Slnko*, *Štvornožci* a *Óda na Angeliku*) sú vždy nižšie ako variačné koeficienty sylabických typov verša pri vzájomne vyrovnanom štatistickom priemere sylabizmu a tónizmu v horizontálnej rovine. Nižšia variabilita rytmických typov verša stmeluje tónizmus veršového radu jednotlivých básní pri značnej sylabickej dezorganizácii (vyššiu sylabickú redundantnosť má iba báseň *Óda na boha zvierat*). Z uvedených troch básní s vyšším variačným koeficientom rytmických typov verša vyššiu sylabickú redundantnosť má iba báseň *Štvornožci*, v ktorej sa veršový rad stmeluje približne rovnakým sylabickým ustrojením.

5.3.3. Hodnoty entropie a redundancie rytmických veršových vrcholov uvádzame v tejto tabuľke:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
M. Válek	<i>Kridla</i>	3,0000	2,4981	0,8327	0,1673
	<i>Slnko</i>	2,3219	1,8922	0,8149	0,1851
	<i>Domov sú ruky...</i>	3,0000	2,6273	0,8758	0,1242
	<i>Jeseň</i>	2,3219	2,1675	0,9335	0,0665
	<i>Óda na boha zvierat</i>	1,5849	1,4685	0,9266	0,0734
	<i>Štvornožci</i>	2,8074	2,3001	0,8193	0,1807
	<i>Óda na Angeliku</i>	2,5849	2,2145	0,8567	0,1433
	<i>Spev</i>	2,5849	2,0542	0,7947	0,2053
	<i>V kruhu</i>	2,5849	2,3829	0,9219	0,0781

Maximálna a reálna entropia rytmických typov verša je vždy nižšia ako H_0 a H_1 sylabizmu. Relatívna entropia rytmických typov verša v dvoch básňach (*Jeseň* a *Óda na boha zvierat*) je vyššia (a tým má nižšiu hodnotu redundancia) ako h sylabických typov verša. Na druhej strane však báseň *Jeseň* pravidelnejšie ako iné básne uskutočňuje metrickú „normu“, kým zase v básni *Óda na boha zvierat* sa pri sylabickej nadbytočnosti vyskytujú iba tri rytmické typy verša (1-, 2- a 3-vrcholový s najvyšším výskytom 2-vrcholového typu verša — 52,83 %; 1-vrcholový má 22,64 % a 3-vrcholový 24,53 %), ktoré teda v maximálnej miere aj tým, že na 1. slabiku verša pripadá až 86,8 % prízvukov, tónicky organizujú veršový rad básne.

5.3.4. Pre poéziu M. Válka je priam typické funkčné využívanie jednotlivých typov voľného verša. Ako príklad takejto funkcionality rôznych typov verša môže poslúžiť báseň *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*.

Jednotlivé časti Váľkovej básne majú tieto štatistické parametre veršového sylabizmu:

<i>Domov sú ruky...</i>	n	$\bar{x}$	s^2	s	V
I. časť	21	12,00	9,71	2,95	0,2592
II. časť	42	10,57	22,13	4,70	0,4447
III. časť	96	7,96	15,27	3,90	0,4899

a zase tieto štatistické parametre rytmických typov verša:

Domov sú ruky...	$\bar{x}$	s^2	s	V
I. časť	4,48	1,26	1,12	0,2500
II. časť	3,83	3,07	1,75	0,3906
III. časť	2,93	2,01	1,41	0,4812

Štatistický priemer rytmických typov verša, ako vidieť z tohto príkladu, je bezprostredne závislý od sylabizmu verša a je podmienený ním a jeho štatistickým priemerom: pravda, väčší alebo menší priemer rytmických typov verša závisí aj od metrickej normy, ktorú realizuje veršový rad (napr. pri daktylskom metre pomer medzi týmito parametrami bude vyšší ako pri trochejskom metre).

Variačný koeficient sylabických a rytmických typov verša pri sylabicky rozsiahlejšom verši klesá a opačne, stúpa pri veršoch s menším sylabickým priemerom.

Hodnoty entropie a redundancie jednotlivých sylabických a rytmických typov verša sú v týchto častiach takéto:

Domov sú ruky...	H_0	H_1	h	R
I. časť	3,3219	3,0467	0,9172	0,0828
II. časť	4,1699	3,9767	0,9537	0,0463
III. časť	4,0875	3,7722	0,9229	0,0771

Domov sú ruky...	H_0	H_1	h	R
I. časť	2,3219	2,1650	0,9324	0,0676
II. časť	3,0000	2,7367	0,9122	0,0878
III. časť	2,8074	2,4140	0,8599	0,1401

H_0 a H_1 sylabických typov verša sú vždy vyššie ako H_0 a H_1 rytmických typov verša. V prvej časti, kde h sylabizmu má najnižšiu hodnotu a R je

najvyššia (pri najnižšom variačnom koeficiente sylabizmu a ešte o niečo nižšom koeficiente tonizmu), je najvyššia relatívna entropia (h) a najnižšia redundancia rytmických typov verša. V druhej časti, v ktorej je h sylabických typov vyššia ako h rytmických typov verša, a tým úmerne klesá alebo stúpa R , ukazuje sa menej koncentrované rozloženie sylabizmu ako tonického veršového radu. V tretej časti, kde je najvyšší variačný koeficient sylabizmu a jemu zodpovedajúci nižší, ale predsa zo všetkých častí najvyšší koeficient rytmických typov verša, je najnižšia relatívna entropia, a tým i najvyššia redundancia rytmických veršových typov.

Analýza veršového sylabizmu a tonizmu uvedenej Váľkovej básne znovu potvrdzuje, že vzťah medzi variabilitou sylabických, ako aj rytmických typov voľného verša a ich redundanciou je spravidla nepriamo úmerný: keď stúpa variabilita, klesá relatívna entropia, a teda zvyšuje sa nadbytočnosť. Tento vzťah je však podmienený aj nepriamou úmernosťou sylabizmu a tonizmu veršového radu.

Odlíšne veršové štruktúry vo Váľkovej básni sú sémanticky zatažené: modifikujú špecifický svet predstáv a ideí básnika.

5.4. Vertikálne štatistiky niektorých básní z mladej slovenskej poézie zachytili takéto percentuálne rozloženie slovných prízvukov na jednotlivých slabikách verša:

a) M. Kováč:

<i>O</i>	80,0	20,0	10,0	70,0	30,0	30,0	50,0	20,0	40,0	30,0	50,0	20,0	30,0
										10,0	10,0	10,0	0 0 0
<i>SVK</i>	77,8	27,8	16,7	44,5	38,9	16,7	50,0	16,7	22,3	38,9	22,2	5,6	0 5,6 0
<i>D</i>	76,9	23,1	15,4	61,5	15,4	38,5	38,5	23,1	30,8	23,1	30,8	0 15,4	15,4 0 7,7 0 0

b) J. Stacho:

SC	84,0	22,2	19,8	48,2	23,5	30,9	28,4	30,9	19,8	19,8	9,9	16,1	11,1	6,2	4,9	1,2	3,7
														2,5	0 0 2,5		
M	62,2	34,5	20,7	41,4	8,6	22,4	13,8	10,4	10,4	3,5	6,9	0 0 0	1,7	0			
ZJL	67,9	32,1	9,4	62,3	20,8	39,6	5,7	24,5	5,7	11,3	7,6	0	3,8	0	1,9	0	
S	71,4	30,6	20,4	42,9	40,8	26,5	18,4	26,5	20,4	22,5	6,1	12,3	4,1	10,2	0	4,1	0

c) J. Ondruš:

ŠM	71,8	32,1	20,5	55,1	23,1	30,8	14,1	21,8	7,7	6,4	10,3	2,6	1,3				
S	84,6	15,4	34,6	50,0	7,7	30,8	19,2	34,6	11,5	3,9	3,9	0	3,9	0 0			

d) E. Feldek:

SL	51,0	48,0	13,0	54,0	14,0	48,0	9,0	39,0	7,0	27,0	7,0	14,0	2,0	5,0	0	1,0	
----	------	------	------	------	------	------	-----	------	-----	------	-----	------	-----	-----	---	-----	--

Percentuálne vertikálne rozloženie slovných prízvukov na jednotlivých slabikách verša v niektorých básňach predstaviteľov mladej slovenskej poézie v podstate potvrdzujú dve tendencie pri „metrickej“ organizácii voľného verša:

a) usporiadať vo verši slovné prízvuky tak, aby hneď začiatok verša „vsugeroval“ isté stopové veršové členenie (tri básne M. Kováča majú daktylskú, dve básne J. Stachu a J. Ondruša zas jambickú tendenciu). Prvých sto veršov *Severného leta* realizuje s menšími odchýlkami (percentuálna vyrovnanosť prízvukov na začiatku a prízvukovanie i ľahkých dôb verša) jambické metrum:

b) Verš dvoch básní J. Stachu (*Svadobná cesta* a *Slovo*) je svojím vertikálnym rozložením slovných prízvukov (ale iba tým) takmer totožný s voľným veršom známym z tvorby slovenských nadrealistov.

Vo verši všetkých týchto básní (vyjmúc Feldekovo *Severné leto*) dominantné postavenie z hľadiska prízvukovosti má 1. slabika verša. V básňach s výraznejšou jambickou stopovou organizáciou percento prízvukov na 1. slabike verša má klesajúcu tendenciu.

Aj týchto niekoľko príkladov dovoľuje vysloviť hypotézu, že vo voľnom verši mladej slovenskej poézie v porovnaní s voľným veršom M. Válka, ale najmä s veršom slovenských nadrealistov ako by sa reštituovala stopová metrická organizácia, ktorá bola charakteristická pre voľný verš z medzivojnového obdobia. Z retrospektívy voľný verš mladej slovenskej básnickej generácie svojím vertikálnym usporiadením sa javí ako retrográdny.

5.4.1. Rytmické typy verša majú tieto parametre:

Autor	Názov básne	$\bar{x}$	s^2	s	V
M. Kováč	<i>Pocit</i>	4,11	1,11	1,05	0,2555
	<i>Dohoda</i>	4,15	1,24	1,11	0,2675
	<i>Obrázok</i>	4,90	1,09	1,04	0,2122
	<i>Starci v krčme</i>	3,78	1,04	1,02	0,2698
	<i>Návšteva</i>	3,00	0,78	0,88	0,2933
J. Stacho	<i>Svadobná cesta</i>	3,75	2,24	1,49	0,3973
	<i>Sol do zmyslov</i>	3,09	1,45	1,20	0,3884
	<i>Melón</i>	2,43	1,45	1,20	0,4938
	<i>Noc, ktorú prebdiem...</i>	3,22	2,47	1,57	0,4876
	<i>Zlatá jeseň</i>	2,93	1,47	1,21	0,4130
J. Ondruš	<i>Slovo</i>	3,61	2,54	1,59	0,4404
	<i>Šialený mesiac</i>	2,86	1,22	1,10	0,3846
	<i>Pamät</i>	3,39	1,23	1,11	0,3274
	<i>Jazva</i>	3,40	1,31	1,14	0,3353
	<i>Civenie do ohňa</i>	3,26	1,59	1,26	0,3865
L. Feldek	<i>Studňa</i>	3,00	0,77	0,88	0,2933
	<i>Severné leto</i>	3,40	2,50	1,58	0,4647
	<i>Prastarý bocian</i>	3,17	1,27	1,13	0,3565
	<i>Caracciola</i>	2,75	1,90	1,38	0,5018

Vzájomný pomer medzi variačnými koeficientmi sylabických a rytmickej typov verša u jednotlivých básnikov je premenlivou veličinou.

Vyšší variačný koeficient rytmickej typov verša má až 8 básní (*Starci v krčme*, *Sol do zmyslov*, *Noc, ktorú prebdiem s Marion*, *Slovo*, *Jazva*, *Civenie do ohňa*, *Severné leto* a *Caracciola*). Preto možno predpokladať, že v jednotlivých básňach majú dominantné postavenie iné prvky veršového rytmu, ako napr. vertikálna organizácia, vyššia sylabická alebo horizontálna rytmičná nadbytočnosť, protiklad vetnej a veršovej výstavby ap. Vzťahy medzi týmito rytmickejmi zložkami veršovej štruktúry sú vzájomne podmienené: pokles jedných prvkov zapríčiňuje vyššiu organizáciu iných prvkov.

5.4.2. Hodnoty entropie a redundancie jednotlivých typov verša sú takéto:

Autor	Názov básne	H_0	H_1	h	R
M. Kováč	<i>Pocit</i>	2,3219	2,0425	0,8797	0,1203
	<i>Dohoda</i>	2,0000	1,8266	0,9133	0,0863
	<i>Obrázok</i>	2,3219	1,9610	0,8446	0,1554
	<i>Starci v krčme</i>	2,0000	1,9057	0,9529	0,0471
	<i>Návšteva</i>	2,0000	1,7639	0,8820	0,1180
J. Stacho	<i>Svadobná cesta</i>	2,8074	2,5369	0,9037	0,0963
	<i>Sol do zmyslov</i>	2,5849	2,2766	0,8807	0,1193
	<i>Melón</i>	2,3219	2,1605	0,9305	0,0695
	<i>Noc, ktorú prebdiem...</i>	2,5849	2,4786	0,9589	0,0411
	<i>Zlatá jeseň</i>	2,5849	2,2730	0,8793	0,1207
J. Ondruš	<i>Slovo</i>	3,0000	2,6323	0,8774	0,1226
	<i>Šialený mesiac</i>	2,3219	2,1156	0,9112	0,0888
	<i>Pamät</i>	2,5849	2,1921	0,8480	0,1520
	<i>Jazva</i>	2,5849	2,1510	0,8321	0,1679
	<i>Civenie do ohňa</i>	2,5849	2,2781	0,8813	0,1187
L. Feldek	<i>Studňa</i>	2,0000	1,7517	0,8759	0,1241
	<i>Severné leto</i>	2,8074	2,5949	0,9243	0,0757
	<i>Prastarý bocian...</i>	2,5849	2,2143	0,8566	0,1434
	<i>Caracciola</i>	2,5849	2,3547	0,9109	0,0891

Hodnoty maximálnej, reálnej, ale aj relatívnej entropie (iba dve básne tvoria výnimku — *Starci v krčme* a *Noc, ktorú prebdiem s Marion*) rytmických typov verša sú pravidelne nižšie ako tie isté hodnoty sylabických veršových typov. Takto zjednocovanie veršového radu skôr prebieha v rovine tónickej ako sylabickej (vo vertikálnom, ale aj horizontálnom smere).

Báseň M. Kováča *Dohoda* a báseň J. Stachu *Slovo* majú osobitnú veršovú a syntaktickú stavbu: každý verš sa skladá z dvoch syntaktických úsekov, a to v takom usporiadaní, že takmer vo všetkých veršoch vzniká enjambement:

*Prísť tam po zlodejoch a nájsť všetko nedotknuté
môže sa prihodiť iba v pyramide Nik nemal záujem
o cestu hviezd po kameni Nik nepohladil
skarabea v srdci kráľa*

(M. Kováč, *Dohoda*)

*Čas v ohni a slovo. A plameň, voľný
v priestore, ten čistí. Je preto duch
v celibáte zachrípnutého ohňa.*

(J. Stacho, *Slovo*)

Rytmus tohto verša, ktorý má počiatočný impulz, daný vysokým prízvukovaním 1. slabiky verša a celkovou zostupnosťou, je intonačne opozičný: vzniká v ňom napätie medzi veršovou a vetnou intonáciou.

5.5. Z hľadiska metrickej analýzy a skúmania rytmotvorných činiteľov voľného verša súčasnej slovenskej poézie sa ukazuje, že v súčasnom období v tvorbe slovenských básnikov jestvujú voľné verše rozličného typu (takmer každý básnik reprezentuje svojrázny a osobitný typ voľného verša). Nakoniec aj v tej istej básni, ako sme ilustrovali na príklade z poézie M. Válka, funkčne sú zatažené protikladné veršové štruktúry.

Za nové tendencie možno považovať iba tie, ktoré sú späté so snahou prebudovať najmä rytmicko-syntaktickú a intonačnú organizáciu voľného verša, a to v opozícii (možno povedať k tradičnému) voľnému veršu, vypracovanému v poézii slovenských nadrealistov. *V podstate ide o voľný verš, konštruovaný na povedomí napätia medzi vetnou a veršovou intonáciou, ktorý možno typologizovať ako voľný verš so syntakticko-veršovou intonačnou opozíciou.*

6.0. Na záver tejto kapitoly uvádzame ešte niekoľko všeobecných konštatovaní:

a) Symbolisti síce narušili sylabizmus verša, ale sylabicky uvoľnený verš Kraskovej školy i naďalej si podržiava výraznú metrickú organizáciu pri stopovej variabilite veršového radu. Variačné koeficienty jednotlivých rytmic-

kých typov verša sú takmer vždy vyššie ako variačné koeficienty sylabických typov verša. Nízke mu variačnému koeficientu sylabických typov verša spravidla zodpovedá i nízky variačný koeficient rytmických typov verša. Pri vyššom variačnom koeficiente (nad 0,3) môže byť tento pomer aj obrátený: predovšetkým vtedy, keď vo voľnom verši s daktylským metrom sa objavujú i verše daktylo-trochejské (*Jarná improvizácia*, *Na Silvestra*), alebo vtedy, keď pri dôslednej realizácii metrickej schémy sa znižuje percento prízvukovanosti ťažkých dôb verša (*Apríl*).

aa) Hodnoty maximálnej entropie rytmických typov verša v poézii Kraskovej školy (Roy, Jesenský, Rázus) sú v priemere nízke, pretože je nízky počet jednotlivých rytmických typov verša (v priemere sa pohybujú okolo 4,87). V Kraskovom voľnom verši tento priemer je ešte nižší (3,80). Redundancia sylabických a rytmických typov verša má protikladné hodnoty a už v tomto type voľného verša sa prejavuje tendencia tónicky organizovať veršový rad.

b) Aj v poézii básnikov z tzv. „postsymbolistického“ — medzivojnového obdobia variabilita rytmických typov verša je vyššia ako variabilita sylabických veršových typov. Z tohto hľadiska je najpravidelnejší voľný verš J. Smreka. Túto skutočnosť vysvetľujeme tým, že voľné verše predstaviteľov poézie medzivojnového obdobia si v podstate uchovávali metrickú stopovú organizáciu. Pri jej uvoľnenosti a vyššej variabilite sylabických typov verša supluje funkciu tónickej organizácie nižší počet jednotlivých rytmických typov verša.

ba) Hodnoty maximálnej entropie rytmických veršových typov ukázali, že ich počet v porovnaní s básnikmi Kraskovej školy sa nezvýšil (J. Smrek 5,40, L. Novomeský 4,40, J. Kostra 4,80: spolu 4,87). Redundancia rytmických veršových typov je celkovo vyššia ako redundancia sylabických typov vo veršovom rade tejto poézie, ale aj poézie básnikov Kraskovej školy.

c) Variačné koeficienty rytmických veršových typov v poézii slovenských nadrealistov sú pravidelne nižšie ako variačné koeficienty sylabických typov verša. Potrebu spevňovať veršový rad tónicky v horizontálnom smere vyvoláva vertikálna metrická uvoľnenosť verša zostupného spádu s konštantným prízvukovaním 1. slabiky verša, čo dáva vyniknúť intonačno-tónickej organizácii.

ca) Maximálna entropia rytmických typov verša v nadrealistickej poézii v porovnaní s jej hodnotami vo voľnom verši predchádzajúcich generácií stúpla, čo signalizuje i zvýšenie počtu rytmických veršových typov, ktoré sa v priemere pohybujú okolo 5,82. Na pozadí hodnôt maximálnej entropie sylabických typov verša dané hodnoty nie sú natoľko rozhodujúce, aby podstatne ovplyvnili tónickú usporiadanosť veršového radu.

d) V poézii súčasných básnikov variačné koeficienty rytmických typov verša sú v pomere k sylabickým typom verša heterogénne. V Mihálikovom voľnom verši sú pravidelne vyššie, v Rúfusovom zase nižšie, vo Váľkovom

raz vyššie, raz nižšie ako variačné koeficienty sylabických veršových typov. V mladej slovenskej poézii sú tieto vzájomné vzťahy premenlivé. Spomínané skutočnosti sú jednak podmienené existenciou rozličných typov voľného verša, ako aj tým, že najmä v poézii mladej a najmladšej básnickej generácie pozorovať tendenciu, ako keby sa vo voľnom verši reštituovala stopová metrická organizácia.

da) Hodnoty maximálnej entropie rytmických typov verša v tvorbe predstaviteľov súčasnej slovenskej poézie tvoria samostatné registre s rozličným počtom prvkov v uzavretých súboroch veršového radu. Priemer rytmických veršových typov v poézii V. Mihálik je 5,75, v Rúfusovej poézii 4,80 (taký ako v poézii Kraskovej školy), vo voľnom verši M. Váľka 6,00, u mladých básnikov sú tieto výsledky: 4,40 (M. Kováč), 6,33 (J. Stacho), 5,40 (J. Ondruš), 6,33 (L. Feldek) — v priemere v tvorbe posledných štyroch básnikov 5,58.

Redundancia rytmických veršových typov je takmer vo všetkých skúmaných básňach pravidelne vyššia ako jej hodnoty pri sylabických typoch verša.

6.1. Výsledky získané analýzou rytmických a sylabických typov verša poukazujú na isté vzťahy, ktoré vznikajú vo veršovom rade medzi týmito dvoma základnými rytmotvornými elementmi, ale zatiaľ ich nemožno označiť za smerodajné, lebo je teoreticky i prakticky ťažké určiť hranice minimálnych a maximálnych parametrov a hodnôt, ktorými sme merali sylabizmus a horizontálne usporiadanie voľného verša.

* * *

Záver

1.0. Pri analýze voľného verša súčasnej slovenskej poézie z aspektu genetického, synchronického a štruktúrneho na pozadí opozícií viazaný verš — voľný verš — próza sme sa zamerali predovšetkým na základné prvky a veličiny zvukovo-materiálnej povahy v lyrických veršových útvaroch. V podstate sme skúmali kvantitatívnymi metódami a metódami teórie informácie základné zložky voľného verša, jeho jazykové predpoklady i montáž foneticko-fonologických jednotiek (fonéma, slabika, slovo), ktoré ako zvukový materiál sa rôznym spôsobom zúčastňujú na výstavbe a modulácii básnickej reči a sú svojím ustrojením príznakové pre osobitné umelecké formy.

2.0. Sylabizmus voľného verša (jeho dĺžka, variabilita, sylabické typy, ich redundantnosť) ako základná rytmická kostra slovenského verša vôbec sa vo svojej konštrukcii natoľko dezorganizoval, že voľný verš sa stal svojráznou a autonómnou formou veršovanej básnickej reči, vzdialenou síce od viazaného verša, ale stojacou spolu s ním na jednej rovine v opozícii verš — próza.

3.0. Rytmotvorné činitele voľného verša v diachronickom priereze sú rôznorodé — počnúc stopovou metrickou organizáciou symbolistickej poézie cez metrickú zotrvačnosť verša z medzivojnového obdobia a špecifickú štruktúru voľného verša slovenských nadrealistov a končiac polymorfiou, rozličnou genézou i novými tendenciami voľného verša súčasnej slovenskej poézie.

4.0. Štúdia predstavuje iba prvý pokus o sústredenejšiu analýzu najzákladnejších zložiek rytmickej štruktúry voľného verša slovenskej poézie a nevšíma si ďalšie dôležité i menej podstatné rytmotvorné nositele a zložky, ktoré sa zúčastňujú na vytváraní rytmického impulzu. V tomto smere materiál poskytuje ďalšie možnosti výskumu slovenského voľného verša.

Excerpovaná literatúra:

- J. Bodenek, *Zapálené srdce*, Bratislava 1966.
Dejiny slovenskej literatúry III, Bratislava 1965.
L. Feldek, *Jediný slaný domov*, Bratislava 1961.
M. Figuli, *Mladosť*, Bratislava 1959.
M. Figuli, *Tri gaštanové kone*, Bratislava 1964.
J. Gregor-Tajovský, *Dielo* III, Bratislava 1954.
P. Horov, *Básne*, Bratislava 1950.
P. Horov, *Poézia*, Bratislava 1960.
D. Chrobák, *Drak sa vracia*, Bratislava 1962.
R. Jašík, *Námestie svätej Alžbety*, Bratislava 1960.
Jégé, *Svätopluk*, Bratislava 1963.
J. Jesenský, *Demokrati*, Bratislava 1958.
J. Jesenský, *Láska a život*, Bratislava 1955.
J. Kostra, *Ave Eva a iné*, Bratislava 1966.
J. Kostra, *Básne*, Bratislava 1961.
I. Krasko, *Lyrické dielo*, Bratislava 1956.
I. Krasko, *Verše*, Turčiansky Sv. Martin 1912.
M. Kukučín, *So stupeň na stupeň a iné rozprávky*, Turč. Sv. Martin 1947.
K. Lazarová, *Mločia hora*, Bratislava 1961.
V. Mihálik, *Appassionata*, Bratislava 1964.
V. Mihálik, *Kronika*, Bratislava 1956.
V. Mihálik, *Tŕpky*, Bratislava 1963.
V. Mináč, *Nikdy nie si sama*, Bratislava 1966.
B. Němec — L. Pastýrik, *Všeobecná botanika*, III. vyd., Bratislava 1963.
L. Novomeský, *Otvorené okná*, Bratislava 1964.
J. Ondruš, *Šialený mesiac*, Bratislava 1965.
P. Országh-Hviezdoslav, *Hájkova žena*, Bratislava 1955.
A. Plávka, *Liptovská píšťala a iné básne*, Bratislava 1960.
M. Rázus, *Nad mohylou sveta*, Bratislava 1965.
Romboid I, 1966, č. 9.
V. Roy, *Básne*, Bratislava 1963.
M. Rúfus, *Až dozrieme*, Bratislava 1958.

Slovenské pohľady LXXX, 1964, č. 9.

J. Smrek, *Nerušte moje kruhy*, Bratislava 1965.

J. Smrek, *Struny*, Bratislava 1962.

J. Smrek, *Zrno*, Praha — Bratislava 1935.

J. Stacho, *Dvojramenné čisté telo*, Bratislava 1964.

J. Stacho, *Svadobná cesta*, Bratislava 1961.

I. Stodola, *Divadelné hry I*, Bratislava 1956.

M. Válek, *Dotyky*, Bratislava 1959.

M. Válek, *Milovanie v husej koži*, Bratislava 1965.

M. Válek, *Nepokoj*, Bratislava 1963.

M. Válek, *Príťažlivosť*, Bratislava 1961.

Š. Žáry, *Vybrané verše*, Bratislava 1958.

FRANTIŠEK ŠTRAUS — JÁN SABOL

FREE VERSE IN CONTEMPORARY SLOVAK POETRY

(Summary)

1. Free verse as a specific rhythmical form, which is in opposition to bound verse, and, by its character, also in opposition to prose, has not been sufficiently explored in the Slovak theory of verse making. The authors have chosen a genetic aspect when exploring the Slovak free verse. In doing this, they made use of the method of the theory of information and the stochastic mathematics. They concentrated first of all on the linguistic fundamentals of the free verse (phoneme, syllable, word) and on the rhythmical elements (syllabism, metre, intonation). They have always done it on the basis of the oppositions in the direction bound verse → free verse → prose.

2. The linguistic fundamentals of the free verse as well as the reconstruction of the phonetic and phonological units delimit the free verse as a phenomenon sui generis. These units, as a sound material, take part in the construction and modification of poetic speech. By their character they suggest individual artistic forms.

3. Syllabism of the free verse (its length, variability, syllabic types and their redundancy) as a basic rhythmical frame of the Slovak verse was in its construction so disorganized that the free verse has become a special and autonomous form of versicular poetic speech. Though it is far from the bound verse, it stands with it on the same level in the opposition verse — prose.

4. The rhythmical factors of the Slovak free verse are heterogeneous in their diachronic cross-section.

Individual stages in the development of the Slovak free verse are characterized by the authors in the following way:

a) Symbolists slightly damaged the syllabism of the verse, but this syllabically loosened verse keeps its expressive metre organization in the foot variability of the verse row. Variational coefficients of the individual rhythmical types of verse are almost always higher than the variational coefficients of the syllabic types of verse. Redundancy of the syllabic and rhythmical types of verse has contradictory values.

This type of free verse is characterized as a *free verse with a syllabo-tonic tendency*.

b) In the poetry between two Wars, the variability of the rhythmical types of verse is also higher than the variability of the syllabic types of verse. Redundancy of the rhythmical types of verse is on the whole higher than the redundancy of the syllabic types of verse in the verse row. Non-syllabication of the verse in the poetry between two Wars together with a tendency to a certain syllabic concentration and further

loosening of only certain syllable of the verse are the most characteristic signs of the free verse of this type.

The free verse in the poetry between two Wars is denoted typologically as a *non-syllabic free verse, but with metric organization and with a tendency after the initial metric impulse*.

c) Variational coefficients of the rhythmical types of verse in the poetry of Slovak surrealists are regularly lower than the variational coefficients of the syllabic types of verse. The necessity to strengthen tonically the verse row in the horizontal direction is caused by the vertical metric looseness of the verse of rising cadence with constant stress on the first syllable. This helps intonational and tonic organization to become prominent.

Surrealistic free verse is delimited typologically as a *non-syllabic free verse with the initial metrically falling and intonationally falling rhythmical impulse of the convergent rhythmical and syntactical organization*.

d) In the poetry of the contemporary poets, the variational coefficients of the rhythmical types of verse are heterogeneous in relation to the syllabic types of verse. The values of the maximum entropy of the rhythmical types of verse in the works of the present-day Slovak poetry form independent registers with various number of elements in closed sets of the verse row.

From the investigation of the metric analysis and rhythmical factors of the free verse in contemporary Slovak poetry results that at present there are free verses of different types in works of Slovak poets (almost each poet represents a specific and individual type of the free verse).

We can regard as new tendencies of the free verse in contemporary Slovak poetry only those tendencies that are connected with the endeavour to re-build first of all the rhythmical and syntactical, and intonational organization of the free verse. Substantially, it is a free verse constructed on the basis of the tension between sentence and verse intonations, which can be typologized as a *free verse with syntactico-verse intonational opposition*.

5. The study represents only a first attempt to analyse the basic components of the rhythmical structure of the free verse in Slovak poetry and does not take notice of further important and less important rhythmical elements, which take part in creating a rhythmical impulse. Thus the material provides further possibilities in investigation of the Slovak free verse.

ФРАНТИШЕК ШТРАУС — ЯН САБОЛ

СВОБОДНЫЙ СТИХ СОВРЕМЕННОЙ СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ

(Резюме)

1. Свободный стих как специфическая ритмическая форма, являющаяся противоположностью традиционного классического стиха и по своему характеру стоящая в оппозиции к прозе, — в словацкой науке о стихе не был достаточно исследован. Авторы при исследовании словацкого свободного стиха, используя прежде всего методы теории информации и стохастической математики, избрали аспект генетический. При анализе материала они сосредоточили свое внимание прежде всего на языковые основы свободного стиха (фонема, слог, слово), на ритмические элементы (силлабизм, метр, интонация), а именно всегда на фоне оппозиций в направлении: классический стих → свободный стих → проза.

2. Языковые основы свободного стиха и монтаж фонетическо-фонологических единиц выделяют свободный стих как явление *sui generis*. Эти единицы как звуковой материал различным способом принимают свое участие в постройке и модуляции поэтической речи и своим построением являются признаком особых художественных форм.

3. Вообще силлабизм свободного стиха (его длина, вариантность, силлабические типы, их избыточность) как основной скелет словацкого стиха в своей конструкции дезорганизовался постольку, что свободный стих стал своеобразной и автономной формой стихотворной поэтической речи, отдаленной, правда, от классического стиха, но стоящей вместе с ним на одном уровне в оппозиции: стих — проза.

4. Ритмообразующие факторы словацкого свободного стиха в диахроническом разрезе являются разнородными.

Отдельные стадии развития словацкого свободного стиха авторы характеризуют следующим образом:

а) Символисты, правда, нарушили силлабизм стиха, но этот силлабически ослабленный стих и впредь удерживает выразительную метрическую организацию стиха при стоповой вариантности стихового ряда. Коэффициенты вариации отдельных ритмических типов стиха являются почти всегда более высокими, чем коэффициенты вариации силлабических типов стиха. Избыточность (R) силлабических и ритмических типов стиха имеет противоположные величины.

Этот тип свободного стиха можно характеризовать как *свободный стих с тенденцией силлабо-тонической*.

б) В поэзии поэтов периода между двумя войнами вариантность ритмических типов стиха является тоже более высокой, чем вариантность силлабических типов стиха.

Избыточность ритмических типов стиха является в общем более высокой, чем избыточность силлабических типов стиха в стиховом ряду. Асиллабизм стиха периода между двумя войнами с проявлением тенденции передвижения к определенной силлабической концентрированности, но с применением метрической нормы, и с постепенным ослаблением лишь определенных слогов стиха, — является самой характерной чертой этого типа свободного стиха.

Свободный стих периода между двумя войнами можно типологически обозначить как *свободный стих асиллабический, но метрически организованный с тенденцией, стремящейся к начальному метрическому импульсу*.

в) Коэффициенты вариации ритмических типов стиха в поэзии словацких сюрреалистов являются, как правило, более низкими, чем коэффициенты вариации силлабических типов стиха. Вертикальное метрическое ослабление стиха нисходящего падения с константным акцентированием 1-го слога вызывает потребность укреплять стиховой ряд тонически в горизонтальном направлении. Это позволяет интонационно-тонической организации особо выделиться. Максимальная энтропия ритмических типов стиха в сюрреалистической поэзии поднялась по сравнению с ее величинами в свободном стихе предшествующих генераций.

Сюрреалистический свободный стих типологически можно выделить как *асиллабический свободный стих с начальным метрически нисходящим и интонационно нисходящим ритмическим импульсом конвергентной ритмическо-синтаксической организации*.

г) В поэзии современных поэтов коэффициенты вариации ритмических типов стиха по отношению к силлабическим типам стиха являются гетерогенными. Величины максимальной энтропии ритмических типов стиха в творчестве представителей современной словацкой поэзии составляют самостоятельные регистры с разным числом элементов в замкнутых совокупностях стихового ряда.

С точки зрения метрического анализа и изучения ритмообразующих факторов свободного стиха современной словацкой поэзии можно обнаружить, что в настоящем периоде в творчестве словацких поэтов существуют свободные стихи разного типа (почти каждый поэт представляет своеобразный и особый тип свободного стиха).

Новыми тенденциями свободного стиха современной словацкой поэзии можно считать только те, которые связаны со стремлением перестроить главным образом ритмическо-синтаксическую и интонационную организацию свободного стиха. В основном здесь можно говорить о свободном стихе, построенном на сознании напряженности между интонацией предложения и стиха, который можно типологизировать как *свободный стих с синтаксическо-стиховой интонационной оппозицией*.

5. Настоящая статья представляет только первую попытку более сосредоточенно проанализировать самые основные составные части ритмической структуры свободного стиха словацкой поэзии и она не обращает внимание на другие важные, а также и менее существенные, ритмические носители и составные элементы, которые принимают участие в создании ритмического импульса. В этом смысле поэтический материал предоставляет дальнейшие возможности исследования словацкого свободного стиха.

VILIAM TURČÁNY

POLVERŠOVÁ PRESTÁVKA

Úlohu polveršovej prestávky ako dôležitého rytmického činiteľa budeme skúmať na básnickom materiáli dvoch významných štúrovských básnikov: Sama Chalupku (1812—1883) a Jána Bottu (1829—1881). Bokom nechávame dielo ďalších popredných predstaviteľov slovenskej romantickej poézie Andreja Sládkoviča (1820—1872) a Janka Kráľa (1822—1876), ku ktorým sa bude treba vrátiť v osobitných štúdiách.

Tvorba uvedených básnikov sa vyznačuje jednotným veršovým systémom, v ktorom sa polveršová prestávka vo veršoch desatslabičných a dlhších stáva rytmickou konštantou. Polveršová prestávka má síce dôležitú funkciu v každej prozodickej sústave, no sylabický veršový systém v poézii slovenského romantizmu ju vyzdvihuje opačne ako časomiera — i prízvukná prozódia, ktorá predchádza štúrovský sylabizmus v klasicizme a nasleduje po ňom v ďalšom období literárneho vývinu. Kým v oboch týchto systémoch, časomernom i prízvuknom, slúži predovšetkým na odtienenie rytmu, na odautomatizovanie metrickej pravidelnosti, v slabičnom štúrovskom verši upevňuje, spravidelňuje jeho vnútorné členenie.

Tento rozdiel sa výrazne prejaví pri porovnaní najrozšírenejšieho veršového typu v časomiere — hexametra, s najčastejšie používaným rozmerom v sylabizme, s dvanásťslabičníkom. V stopovo organizovanom hexametri polveršová prestávka nemá pevné, nemenné miesto. I keď prevažuje vcelku cezúra po prvej slabike tretej stopy (penthemimeres), môže sa prestávka presunúť i za druhú slabiku (kata triton trochaion), ak je táto stopa daktylská, ba pri viacslabičnom slove, začínajúcom sa ešte v druhej stope, prestávka môže pripadnúť i do štvrtej stopy (hepthemimeres). No i vtedy, keď niekoľko veršov za sebou bude mať prestávku po prvej slabike tretej stopy, nemusí v nich prestávka nasledovať vždy po rovnakom počte slabík. Objaví sa buď po piatej, buď po šiestej, alebo i siedmej slabike, podľa toho, koľko spondejov

či daktylov obsahujú prvé dve stopy. Zatiaľ v štúrovskom dvanástslabičníku bude polveršová prestávka vždy po šiestej slabike. Prestávka posilňuje celkovú protichodnosť oboch veršových typov, najnázornejšie odhaľujúcich rozdielne prozodické základy metra; 1. normované striedanie dlhých a krátkych slabík spojené s heterosylabickosťou: 2. normovaný počet slabík s neurčeným počtom a rozložením dlhých a krátkych slabík. Ak teda časomerný hexameter potláča prvok konštituuujúci metrum sylabického verša (počet slabík v hexametri sa môže pohybovať od 13 do 17 slabík), v sylabickom verši je zasa lahostajné množstvo aj usporiadanie dĺžok, tvoriace metrum časomerného hexametra.

V prízvuchom, čiže sylabotonicom systéme sa úloha polveršovej prestávky ukáže ešte protikladnejšou oproti jej miestu v sylabizme. Vynikne práve pri slede veršov s rovnakým počtom slabík. V päťstopovom jambickom verši o desiatich slabikách, napríklad v *Ežovi Vlkolínskom* od Hviezdoslava, môže byť polveršová prestávka po 4., 5., 6. i 7. slabike. Hoci prevláda jej umiestenie po 5. slabike, deliace verš na dve symetrické polovice (5 a 5), tendencia zastierať túto hranicu je očividná a v nijakom prípade nemožno hovoriť o veršovej konštante. Aj o rovnakoslabičnosti v tomto prípade treba poznamenať, že je iba dôsledkom stopového rozloženia verša: stáva sa tu i pri niektorých ďalších veršových typoch sprievodným zjavom metra v sylabotonicom systéme, zatiaľ čo v sylabickom systéme sama tvorí metrum veršov.

V časomiere i v prízvuchej prozódii nie je polveršová prestávka javom metra, ale dôležitým rytmickým činiteľom, ktorý zreteľnou tendenciou, menlivosťou miesta smeruje proti stopovému členeniu verša, založenému buď na kvantite alebo prízvuku, a tým rytmus verša diferencuje, zbavuje ho monotónnosti. No v sylabickom veršovom systéme dosahuje prestávka platnosť konštanty pri väčšine veršových rozmerov. Možno ju teda priradiť k základu veršového rytmu, k jeho normovanej zložke — k metru?

Ak vychádzame zo zásady, že základ veršového rytmu je daný normovaním iba jedného prozodického prvku, v sylabickom systéme môžeme pokladať za metrum len zachovávanie rovnakého počtu slabík vo veršoch patriacich k sebe. Slabika ako nositeľ všetkých prozodických vlastností neuprednostňuje v tejto veršovej sústave ani jednu z nich: metrický impulz, ktorý spĺňa očakávanie stoppercentne, pozostáva z izosylabickosti veršových úsekov, z pravidelného opakovania rovnakého množstva jednotiek považovaných za rovnocenné.¹ V sylabizme nevystupuje ako metricky relevantný ani protiklad dlhých a krátkych slabík (ktorých rozdielne trvanie je súčasne fonologicky

¹ „V základoch štúrovského verša leží izosylabizmus veršových jednotiek a je významným momentom jej rytmickej výstavby.“ M. Bakoš, *Vývin slovenského verša*, Bratislava 1966, 134.

závažné, má dištinktivnú hodnotu), ani protiklad slabík prízvuchých a neprízvuchých. Zaradenie polveršovej prestávky — opierajúcej sa o ďalší prozodický fakt, o medzislovný predel — vnášalo by do metra sylabických veršov cudzorodý prvok.

Na druhej strane treba vidieť, že medzislovný predel sa dotýka metra v každom veršovom systéme, nielen v sylabotonicom, kde nerozlučná spätosť prvej slabiky slova s hlavným prízvukom pozdvihuje ho na prvoradého metrického činiteľa. (V mnohých prácach orientovaných podľa fonologickej metriky, ktorá neberie do úvahy vedľajší prízvuk, zotiera sa rozdiel medzi prízvukom a medzislovným predelom.) V časomiere spoluurčuje pozičnú dĺžku poslednej slabiky slova, zakončeného samohláskou alebo jedinou spoluhláskou, čím zrejme zasahuje i do oblasti metra (odhliadnuc od jeho iných rytmicko-diferenciačných úloh); pomáha utvárať časť prvkov metrického radu, i keď doň nevstupuje (okrem výnimočných prípadov v prekladoch klasicista Hollý nenahrádza v pôvodnej tvorbe chýbajúcu kvantitu prízvukom, resp. medzislovným predelom).

Medzislovný predel ešte aj inakšie zasahuje do veršovej podoby vo všetkých systémoch, a to bez toho, žeby bolo potrebné hovoriť o jeho metrickej úlohe. Určuje hranice verša. V dvoch bodoch sa musia objaviť medzislovné predely; na začiatku verša a na jeho konci. V rímskej poézii len zriedka sa rozdeľovalo jedno slovo medzi dva verše a v sylabotonicom systéme, napríklad u Hviezdoslava, ide skutočne len o niekoľko prípadov. Zaiste netreba zdôrazňovať, že toto mizivé percento sa v sylabizme ešte zníži a že teda medzislovný predel — raz svojím začiatkom a druhý raz koncom — vymedzí rozsah slabičného verša. Pravda, v niektorých typoch vstúpi medzislovný predel ešte raz do jeho osnovy, aby presne určil polveršovú hranicu. Aby sme však medzislovný predel spojený so stabilnou polveršovou prestávkou mohli chápať ako fakt metra, musela by sa táto pauza s ním spojená pravidelne vyskytovať vo všetkých veršových typoch sylabickej sústavy, t. j. aj od desiatslabičníka nižšie! V niektorých typoch kratších veršov ju však možno pozorovať iba ako väčšiu-menšiu tendenciu, kým v iných sa úplne stráca. Deväťslabičný i časť osemslabičných a predovšetkým ešte kratších veršov tvoria v štúrovskom sylabizme základné metrické jednotky. Dlhšie verše predstavujú pravidelné kombinácie dvoch kratších. Dokazuje to dôsledné dodržiavanie polveršovej prestávky po tej istej slabike. Polverš najčastejšie sa vyskytujúci v rozličných kombináciách je šesťslabičník a najrozšírenejším i najtypickejším veršovým rozmerom v štúrovej poézii je jeho dvojnásobok — dvanástslabičník. Že v ňom ide vlastne o dva kratšie verše, dosvedča i nezriedkavé rozpisovanie dvanástslabičnickových dvojverší združených rýmom do šesťslabičnickových štvorverší s rýmom prerývaným (oaoa). Aj rozšírenie rýmového vzorca na tri členy v tomto štvorverší (aaoa) má svoje obdoby v dvanástslabičníkoch,

kde pristupuje v prvom verši dvojveršia vnútorný rým. Rovnako sa v oboch prípadoch uplatňuje i tendencia po paralelnom syntaktickom a veršovom členení.

Ako vidieť, polveršová prestávka je mimoriadne dôležitým činiteľom v štúrovskom sylabickom verši, je pevnou súčasťou rytmického impulzu pri veršoch desatslabičných a viacslabičných. Doterajšie skúmanie v tomto ohľade jej venovalo náležitú pozornosť, i keď pri oprávnenom zacielení na najcharakteristickejší rozmer — dvanástslabičník — sa nevyzdvihla osobitná úloha prestávky pri iných rozmeroch. Okrem dvanástslabičníka totiž takmer každý dlhší verš má aspoň dva varianty, ktoré vznikajú vo veršoch s rovnakým počtom slabík rozdielnym umiestnením polveršovej pauzy. V tejto štúdii chceme poukázať aspoň čiastočne i na kompozičné využitie variantov v skladbách s viacerými veršovými rozmermi.

Pre určenie miesta, v ktorom sa polveršová prestávka môže nachádzať, považujeme za rozhodujúci jedine výskyt medzislovného predelu, bez ohľadu na vetnú a zmyslovú pauzu. Zreteľ k syntaxi by vnášal cudzorodý prvok do tej vrstvy rytmu, ktorá stojí bezprostredne nad metrom (spočívajúcim v rovnakom počte slabík). Iba spolu s ním a relatívne samostatná (opretá o iného rytmického činiteľa, o medzislovný predel) utvára vzťah k syntaxi — súbežný alebo protismerný — ako k ďalšiemu činiteľovi rytmu. Doň sa ešte zapájajú ďalšie zložky básnickej skladby (opakovacie figúry, rým, eufónia, strofická výstavba), ktoré sa v rozličnej miere stávajú súčasťou rytmického impulzu.

Z uvedeného vyplýva, že medzislovný predel budeme brať naozaj doslovne, bez ohľadu na prízvukovú hodnotu jednoslabičných slov! To znamená, že pre naše skúmanie budú predložky, ktoré podľa konvencie sylabotonického systému strhávajú prízvuk na seba, rovnocenné napríklad so zvratnými zámenami, ktoré sa podľa toho istého systému považujú za neprízvučné. V tomto bode sa práce z fonologickej metriky dopúšťajú určitej nedôslednosti, keď po vytýčení medzislovného predelu ako jediného prvku schopného (keďže fonologicky relevantného) utvárať metrum sylabotonického verša upierajú časti jednoslabičných slov túto metrickú hodnotu.² Je to nepochybne ústupok „prízvukovému hľadisku“ staršej metriky, ktorá hovorila o neplnovýznamosti niektorých jednoslabičných slov alebo o ich obojakej platnosti v metricom rade. Z jej hľadiska je takéto delenie iste správne, neobstoí však pri

² R. Jakobson: „A tak v českém ‚prízvučnom‘ verši je dané fonologicky iba frázovanie (rozvrh slovných hraníc, M. B.), zatiaľ čo samotné temps marqués nie sú fonologicky odôvodnené, t. j. temps marqués sú vyplnené prvkom nevytýčeným v jazykovom povedomí.“ *Základy českého verše*, Praha 1926, 52 — citované z Bakošovho *Vývinu slovenského verša*, 80. Tamže sa hovorí: „Takto tvorí bázu veršového rytmu slovný predel... atď., 81.

fonologickej metrike, ktorá by mala brať do úvahy dištinktívnu hodnotu medzislovného predelu i pri tom najformálnejšom jednoslabičnom slovíčku (kulisa — kuli sa ap.). Okrem toho prízvuková hodnota predložky v našom sylabotonizme (jedna z konvencií, aké má každý veršový systém) je v hovorovej slovenčine v mnohých prípadoch sporná a ešte spornejšou je z hľadiska strednej slovenčiny, ktorej rytmické predpoklady využívali štúrovci vo svojej poézii. V časomiere, pochopiteľne, prízvuknosť či neprízvuknosť predložky bola naisto irelevantná. Brať sa, podobne ako pri iných jednoslabičných slovách, spojkách či zámenách, do úvahy iba jej samostatná slovná platnosť oproti iným slabikám začleneným dovnútra viacslabičných slov. Inakšie povedané, jej hodnota sa využívala ako medzislovný predel, ktorý pomáhal utvárať alebo obmedzovať pozičné dĺžky. Nás teda pri určovaní polveršovej prestávky bude zaujímať iba medzislovný predel, to, či na danom mieste, kde podľa rytmického impulzu treba očakávať polveršovú hranicu, jedno slovo sa končí a druhé teda nevyhnutne začína.

1. Veršové typy v poézii Sama Chalupku

Osemslabičník

Jedna z prvých básní, ktorými urobil Samo Chalupka známy prelom vo vývine slovenskej poézie ešte pred uzákonením spisovnej slovenčiny, je napísaná osemslabičníkmi združenými do štvorverší s rýmovou schémou ABAB. Jej pôvodná česká podoba zložená zo štyroch strof (uverejnená pod názvom *Smutek* vo Fejérpatakyho Novom i starom vlastenskom kalendári r. 1834) je pozoruhodná tým, že okrem jedinej transakcentácie v poslednom verši obsahuje pravidelné trocheje i so stopercentne umiestňovanou polveršovou prestávkou po 4. slabike. Prepracovaná a rozšírená verzia pod názvom *Smútok*, napísaná v slovenčine (uverejnená v *Spevoch* r. 1868),³ má už len trochejskú tendenciu, i keď veľmi výraznú — a vo dvoch veršoch (z dvadsiatich) polveršová prestávka nie je po 4. slabike. Oba verše ju majú po 3. slabike („Váh i Hron Slovensko rosi“: „Ktojej krv slovenská verná“). Pri ďalšej analýze osemslabičníkov budeme uvádzať len výskyt prestávky po 4. slabike, deliacej verš na dve symetrické polovice, ostatné umiestnenia budeme počítat spolu ako chýbajúce percentá tejto tendencie.

Teda báseň *Smútok* obsahujúca 20 veršov, všetko osemslabičných, kladie polveršovú prestávku po 4. slabike na 90 %.

Branko. 24 štvorverší, AABB. Iba 4 verše z 96 celej básne nemajú očakávanú

³ Samo Chalupka, *Básnické dielo*, Martin 1952. Text i poznámky pripravil K. Rosenbaum. Ukážky sú z tohto vydania.

prestávku, čiže (1:24) iba niečo vyše štyroch percent. Tendencia je ešte o niečo silnejšia ako v predošlej básni — 95 %.

Ďalšou básňou so samými osemslabičníkmi je *Turčin Poničan*. Opäť 24 štvorverší s tou istou rýmovou organizáciou AABB. Z 96 veršov iba tri nespĺňajú uvádzanú prestávku, čiže (1 : 32) len málo nad 3 %. Tendencia teda ešte o niečo vyššia — 96 %. Čisté osemslabičníky prináša i štvrtá báseň *Žiaľ*, má však inú strofickú výstavbu. V štyroch šesťveršiach (ABABCC) tejto básne všetky verše dodržiavajú prestávku po 4. slabike, čiže 100 %.

Tak isto v poslednej básni so samými osemslabičníkmi *Sen* — 7 štvorverší s rýmovým vzorcom AABB — dosahuje táto prestávka 100 %.

V dvoch básňach sa stáva teda nespornou konštantou, no i v básni s najväčším počtom výnimiek neklesá — ako mimoriadne dôrazná tendencia — pod 90 %. Pravda, zatiaľ sme preberali iba básne, v ktorých vystupoval osemslabičník samostatne, bez kombinácie s inými rozmermi.

U Chalupku sa najčastejšie spája so šesťslabičníkom do štvorveršovej strofy s prerývaným rýmom (OAOA). Ide v podstate o dva štrnásťslabičníky s prestávkou po 8. slabike, ktoré sa však v „čistej“, nerozpísanej podobe nevyskytujú v Chalupkovej poézii.

*Huči jarok po doline,
Popri jarku cesta;
A na jarku rybky loví
Mladuška nevesta.*

Báseň *Muráň*, z ktorej je citovaný úryvok, má 62 takýchto strof, dovedna teda 248 veršov, z nich polovicu, čiže 124 — osemslabičných. Iba 6 osemslabičníkov nemá prestávku po 4. slabike:

1. Sláva roztrubuje svetom (73)
2. Zrada — to vedzte, vílazi — (77)
3. Ona vyviedla na Muráň (77)
4. Tomu pred oltárom božím (77)
5. Abo kráľovi tej noci (78)
6. Heslo do zbroje sa dalo (78)

Teda i v kombinovanej strofe dosahuje pravidelná polveršová prestávka v osemslabičníku absolútnu prevahu. Šesť výnimiek zo 124 veršov tvorí iba 5 %, takže tendencia sa uplatňuje podobne ako v samostatnom osemslabičníku na 95 %.

Iba málo odchylny pomer vyvstáva i v ďalšej básni s rovnakou kombiná-

ciou — vo *Veštbe*. Obsahuje 27 štvorverší, teda 108 veršov, z toho 54 osemslabičných.

*Letí orol širým nebom
V zlatom svetle zory;
Duní pod ním valný Dunaj,
Šumia Balkán-hory.*

Presná polveršová prestávka chýba v 6 veršoch:

- | | |
|----------------------------------|-------|
| <i>Z výšin kvetoháje dýšu</i> | (104) |
| <i>Ani nehladi na loď</i> | (105) |
| <i>A Boh zveladil ho mocou</i> | (105) |
| <i>Pravdu tú, zaznanú svetom</i> | (107) |
| <i>Vítaz ozbrojený Bohom</i> | (107) |
| <i>Zájde — a nevzide viacej</i> | (108) |

Výnimky tvoria devätinu celého počtu (11 %), no i tak je tendencia veľmi vysoká — 89 %.

Uvedený typ štvorveršia tvorí i nepárne strofy v básni *Vojenská*, v ktorej sa strieda s kombinovanými päťslabičníkmi a šesťslabičníkmi („rozpísaný“ jedenásťslabičník) v párných štvorveršiach (s rýmom taktiež prerývaným). Nepárne a párne štvorveršia sú i významovo tesne späté a spolu utvárajú vyššiu — i keď graficky nevyznačenú — strofu. Šesť nepárnych strof obsahuje dvanásť osemslabičníkov, ktoré všetky majú prestávku po 4. slabike. Prestávka sa stáva konštantou, dosahuje plných 100 %.

Stopercentne ju spĺňajú aj 3 štvorveršia začlenené do zložitejších strof v básni *Juhoslovanom*, ktorej venujeme osobitný rozbor.

Osemslabičník sa vyskytuje ešte aj v inej kombinácii, a to so štvorslabičníkom, dalo by sa povedať, so svojím polveršom. Pravda, aj tu sa začleňuje do zložitejšej strofy, v ktorej štvorveršie z osemslabičníkov a štvorslabičníkov predchádza ešte dvojica sedemslabičníkov. Šesťveršová strofa má rýmovú schému AAOBOB:

*U zelenej rakyty
Leží šuhaj zabitý:
Kto ho zabil, prečo zabil?
my neznáme;
Lež mládenca my panenky
pochováme.*

(95)

Všetkých 12 osemslabičníkov v šiestich strofách má polveršovú prestávku po 4. slabike, teda na 100 %. Spojenie osemslabičníka so štvorslabičníkom je

v štúrovskej poézii neobvyklé. Keby sme ho považovali za „rozpísaný“ dvanástslabičník, dostali by sme celkom ojedinelý variant, trojdielny, na rozdiel od dosiaľ jediného, dvojčlenného s prestávkou po 6. slabike. Pravda, veľa vysvetľuje poznámka samého pôvodcu, ktorý uvádza, že báseň *Zabíť* je „utvorená zo známej spievanky Na zelenej pažiti“ (171). Predloha konkrétnej ľudovej piesne pri básňach štúrovcov nie je síce zriedkavosťou, častejšie však slúžia za model jednoduchšie strofy i veršové rozmery. Štvorslabičník, či už vystupujúci samostatne alebo ako súčasť dvanástslabičníka, je vzácný.

Môžeme zhrnúť skúmanie o Chalupkovom osemslabičníku, ktorý vykazuje výraznú tendenciu členiť sa na dva polverse o štyroch slabikách. *Polversová prestávka pohybuje sa od 89 % do 100 %*, a to bez väčšieho rozdielu, či ide o sledy samostatných osemslabičníkov, alebo kombinovaných s inými rozmermi. Rozpad na dva štvorslabičníky spôsobuje ďalej, že verš má i znateľnú trochejskú tendenciu. Štvorslabičník ako jedna zo základných metrických jednotiek štúrovského verša sa skladá väčšinou z dvoch dvojslabičných slov alebo z jedného štvorslabičného, resp. trojslabičného s jednoslabičnou príklonkou: v menšine bude variant s jednoslabičným slovom na začiatku. So štvorslabičníkom sme sa zatiaľ stretli len v súvislosti s osemslabičným veršom ako s jeho súčasťou a v jednom prípade ako jeho dopĺňujúcim partnerom v strofickej stavbe.

Z hľadiska Chalupkovej poézie by bolo možné rozšíriť pravidlo o polversovej prestávke v štúrovskom verši aj o osemslabičník, ktorý okrem mizivých výnimiek sa taktiež rozpadá na dva pravidelné polverse.

*

Z veršov kombinovaných s osemslabičníkom hlboko prevažuje *šestslabičník*, o ktorom sme už povedali, že predstavuje najzákladnejšiu metrickú jednotku štúrovského verša. Vyskytuje sa aj samostatne, aj ako súčasť viacerých rozmerov, pochopiteľne, najviac dvanástslabičníka, v ktorom spoluutvára najcharakteristickejšie znaky sylabického verša v slovenskom romantizme.

Šestslabičník

Na rozdiel od štvorslabičníka, ktorý dáva predpoklady pre trochejskú tendenciu, väčší rozsah šestslabičníka môže pojať nielen dve trojslabičné slová a tým dosiahnuť daktylské metrum, ale ho vzápätí i narušiť náhradou troch trochejov, prípadne iným nenormovaným rozvrhom slov. Dva najčastejšie varianty — daktylský a trochejský — sa ľubovoľne menia od verša (resp. polversa v dvanástslabičníku) k veršu a zvyrazňujú čisto sylabický — sylabotonizmu protikladný — ráz svojho metra.

Samostatným výskytom šestslabičníkov rozumieme ich združenia do štvorverší s prerývaným rýmom (oAoA), keďže v inej podobe sa vyskytnú len zriedka. Ani rozvitá rýmová organizácia o ďalšieho člena v prvom verši neodlišuje toto štvorveršie od dvanástslabičnickových dvojíc, v ktorých sa môže taktiež objaviť vnútorný rým:

*Poniže Jelšavy
Zelené moravy,
A na tých moravách
vejú dve zástavy.*
(62)

*Kladú sidla, kladú zlí dobrému k pádu,
Lež Boh im na hlavy prevráti ich radu.*
(55)

Keďže v šestslabičnickoch sa pravidelne polversová prestávka neobjavuje, vymenujeme iba názvy básní zložených vo štvorveršiach, s udaním počtu ich strof; *Starý väzeň*, 126 strof (30—48), *Boj pri Jelšave*, 28 strof (62—66), *Likavský väzeň*, 29 strof (85—89), *Zrada*, 9 strof (100—101), *Kráľohorská*, 9 strof (109—110), *Kozák*, 17 strof (111—113), *Vojín na úmore*, 5 strof (118), *Bolo i bude*, 9 strof (121—122).

Šestslabičníky, združené rýmované, nevystupujú samostatne, ale sú začlenené do väčších strof s rozličnými rozmermi v básni *Juhoslovanom*, o ktorej ešte bude reč.

Dvanástslabičník

Jeho spojitost so šestslabičníkom sa u Chalupku podčiarkuje ešte tým, že dvanástslabičnickové dvojice združené rýmom sa nenarúšia nikdy *dvoma odlišnými* vnútornými rýmami alebo veršom bez rýmového partnera. Budeme preto s názvami básní uvádzať počet dvojverší, ktoré sú rovnocenné šestslabičnickovým štvorveršiam. Netreba zdôrazňovať, že práve tento rozmer je najklasickejším veršovým typom, ktorý nemá varianty, pretože *polversová prestávka je vo všetkých básňach stopercentne po 6. slabike*. Vyskytuje sa v troch básňach; *Odboj Kupov*, 97 strof čiže dvojverší (49—55), *Bombura*, 52 strof (67—70), *Junák*, 36 strof (92—94).

V tomto veršovom rozmere i vďaka rovnakoslabičným polveršom sa najdôslednejšie uskutočňuje ďalšia rytmická tendencia po paralelnom syntaktickom a veršovom členení.

*

Sedemslabičník

Stretli sme sa s ním už v citovanej strofe z básne *Zabitý*. Vystupuje v prvých dvoch združené rýmovaných veršoch, na začiatku všetkých šiestich strof. Z 12 sedemslabičníkov iba jeden nemá prestávku po 4. slabike, čiže niečo vyše 8 %. Prejavuje sa tu tá istá tendencia ako v osemslabičníku — vo výške 92 % — iba že druhá polovica verša je trojslabičná. Odhaľuje sa ďalšia základná metrická jednotka sylabického systému, ďalej nedeliteľná, ktorá však spolu s predchádzajúcim štvorslabičníkom prispieva k celkovému trochejskému spádu tohto rozmeru.

Trochejskú tendenciu potvrdzuje i jeho ďalší, už celkom samostatný, ani strofickou väzbou neovplyvňovaný výskyt v básni *Valibuk*. Všetkých 54 sedemslabičníkov má prestávku po 4. slabike. Stopercentné splňanie pravidelnej polveršovej prestávky v tejto básni, ako aj dôrazná tendencia v predošlej — a rovnaké členenie majú i dva refrénovité sedemslabičníky v strofách z básne *Juhoslovanom* — oprávňuje nás rozšíriť pravidlo o stálej polveršovej prestávke i na sedemslabičník v Chalupkovej poézii?

Zrejme, áno, ale s tým obmedzením, že to platí iba pre sedemslabičníky vystupujúce buď v samostatných sledoch, alebo začlenené do strof, v ktorých sú navzájom spojené rýmom. Neplatí to pre sedemslabičníky ako súčasti, presne povedané, ako polverše dlhších rozmerov.

*

Trinástslabičník

V samostatnom slede sa vyskytuje iba v jedinej Chalupkovej básni, v známom hrdinskom speve *Mor ho*. Polveršová prestávka padá stopercentne vždy za siedmu slabiku v každom zo 172 veršov.

*Zleteli orli z Tatry, tiahnu na podolia,
Ponad vysoké hory, ponad rovné polia:
Preleteli cez Dunaj, cez tú širu vodu,
Sadli tam za pomedzím slovenského rodu.*

(24)

Trinástslabičník sa takto člení na dva nám už známe rozmery, na jednu zo základných metrických jednotiek, na *šestslabičník* v druhej polovici a v prvej na sedemslabičný verš. Lenže poznávame tento sedemslabičník skutočne?

Hneď prvé dva citované verše ukazujú, že prestávka v prvej časti nemôže byť po 4. slabike. Druhé dva verše ju pripúšťajú. A približne taký je pomer

v celej skladbe: prvý, sedemslabičný polverš nedovoľuje v 79 prípadoch umiestniť prestávku po 4. slabike, čo z celkového počtu 172 veršov predstavuje vyše 45 %! To je podstatný rozdiel medzi pomerom v sedemslabičníkoch, vystupujúcich ako samostatné verše. V nich sa buď uvedená prestávka dodržiavala stopercentne, buď výnimky neprekračovali 8 %.

Značí to azda, že kratšie rozmery, fungujúce ako polverše, sú už natoľko rozdielne oproti tým istým rozmerom, ibaže vyznačeným ako samostatné verše?

Je zaiste prípustné predpokladať, že v zásobárni štúrovského sylabizmu sa nachádza viac veršových typov, než mohlo využiť nie príliš rozsiahle dielo, a že teda popri sedemslabičníku s prestávkou po 4. slabike existuje i variant, ktorý nemá pravidelnú prestávku a ktorý Chalupka nezaradil do svojej tvorby ako samostatný verš, ale iba súčasť trinástslabičníka.

Pri tomto type, ktorý vytvára svojou polveršovou asymetrickosťou určitý protipól k dvanástslabičníku, bude zvlášť vhodné poukázať na niektoré nezhody medzi vetnou a veršovou prestávkou.

*Zvyk náš nie je napadať cudzie vlasti zbojom
Slovan na svojom seje, i žne len na svojom;
Cudzie nežiada. Ale keď na naše dvere
Zaklope ruka cudzia v úprimnej dôvere:
Kto je, ten je; či je on zbláza, či zdelaka:
Vo dne, v noci na stole dar boží ho čaká.*

(25)

V prvých dvoch veršoch vetná stavba nenaráža na poliacne body za siedmou slabikou, ba v druhom verši zhoda rytmického i syntaktického radu je „podčiarknutá“ — čiarkou. No už tretí verš, ktorého začiatok je vlastne dopovedaním myšlienky i vety z predošlého, rozrúša túto zhodu. Veta sa končí piatou slabikou, za slovom „nežiada“, zatiaľ čo polveršová prestávka je tesne za spojkou „ale“, ktorá iba novú vetu začína. Nová veta má presah nielen do ďalšieho verša, ale v úplnosti ani v ňom sa nekončí. Tým sa zasa rozkolísava ďalšia výrazná tendencia štúrovského verša, že totiž dva verše združené rýmom obsahujú obyčajne uzavretú vetu. Ani v piatom verši syntaktická pauza sa nekryje s polveršovou.

Z toho jasne vyplýva, že ak polveršovú prestávku máme považovať za jednu z konštánt pri dlhších rozmeroch, môžeme ju vidieť opretú jedine o medzislovný predel bez prihliadania na syntaktické členenie, ktoré rytmus verša ďalej diferencuje. Jeho vzťah v niektorých typoch, ako napríklad tu v trinástslabičníku, bude protikladnejší než v symetrickejšom dvanástslabičníku.

Rytmická prestávka pripadne i do vnútra syntagmy a priradí jedného jej člena k inej syntagme, ku ktorej syntakticky a zmyslovo nepatrí:

A voj za vojom divým útokom ta letí (27)

Pauza po 7. slabike ako by inverzne vpravila o „divom voji“, zatiaľ čo epite-
ton náleží k charakteristike útoku, ktorý je divým, divokým, ako je zrejmé
z neďalekého záveru tejto pasáže:

A čo i tam dušu dáš v tom boji divokom (27)

Striedanie zhodných radov s nezhodnými rozvliňuje rytmus básne a vcelku
zdôrazňuje ako dramatickejšie partie nezhodné. Žiada sa to i môže sa to tým
skôr, že celý spev je napísaný jedným veršovým typom.

Kombinovaný trinástslabičník s jedenástslabičníkom nachádzame v básni
Všeslav. Vypĺňa tretí a šiesty verš všetkých ôsmich šesťverší, ktoré majú
rýmovú schému AABCCB. Strofa sa i podľa nej rozpadá na dve trojveršia:
ich závery trinástslabičným veršom, inak bežne sa objavujúceho v štúrovskej
poézii, no sotva *bez poľského vplyvu*, bude zaiste možné vidieť v súvislosti
s témou boja medzi *Poliakmi a Rusmi* (1831), na ktorom sa ostatne zúčastnil
i sám básnik.

*Stojí háj starý na poli širokom;
Popodeň Visla tichým ide tokom.
Jasné svoje vody si⁴ kalom zakalila:
A zem v tom háji lómom je pokrytá,
A žeň na poli do stebľa vybitá:
Azda že to divoká búrka tam búrila.*

*Divoká to tam búrka nebúrila,
Ale nešťastná vojna sa točila;
Aby tú Pán Boh z ľudskej vymazal pamäti!
V poli nad Vislou, tam kde ten háj stojí,
Tam sa na úmor bili dvaja svoji:
Rus a Lach, rodní bratia, jednej matky deti.* (90)

⁴ V našom vydaní síce čítame:

Jasné svoje vody kalom zakalila,

čiže výnimočne by sa tu objavil dvanástslabičník, no najstaršie vydania obsahujú i chý-
bajúcu slabiku, zvrtné zámeno „si“, takže trinástslabičník je na svojom náležitom
mieste stále.

Pokiaľ ide o *trinástslabičnky*, vo všetkých 16 veršoch je polveršová pauza
po 7. slabike, čiže na 100 %. Ďalšie členenie prvého polverša je pravidelnejšie
než v básni *Mor ho*, iba 3 polverše nedovoľujú prestávku po 4. slabike, čiže
17 %.

*

Jedenástslabičník

V uvedených citátoch i v celej básni *Všeslav* všetky *jedenástslabičnky*
v počte 32 veršov majú polveršovú prestávku pod 5. slabiku, teda na 100 %.

Verš sa delí na dve polovice, z ktorej prvá je päťslabičníkom a druhá šesť-
slabičníkom. *Šesťslabičník* ako súčasť dlhších rozmerov sa nám dosiaľ vyskytol
už štyri razy; v *štrnástslabičníkoch* (i keď graficky členených ako osemslabičník
a šesťslabičník), v *trinástslabičníkoch*, *dvanástslabičníkoch* a teraz i v *jedenást-
slabičníkoch*. Pritom je pozoruhodné, že vo všetkých prípadoch tvoril druhú
polovicu verša.

Členenie na prvý päťslabičník a na druhý šesťslabičník zachováva si tento
rozmer i v samostatnom slede, stroficky usporiadanom, v básni *Križiak*.
Šesťveršová strofa má rovnakú rýmovú organizáciu ako v predošlej básni
Všeslav (AABCCB), líši sa iba tým, že i tretí a šiesty verš namiesto trinást-
slabičníka má jedenástslabičník. Polveršová prestávka vo všetkých ôsmich
strofách, čiže v 48 *jedenástslabičníkoch*, kladie za 5. slabiku verša — na 100 %.

*Sedí dievčina na brale vysokom,
Po širom mori mútnym blúdi okom;
Slza za slzou na tvár zvädlú padá:
A tam deň po dni ona preplakáva;
Tam sa s ňou víta slnko, keď už vstáva;
Tam sa s ňou lúči, keď za hory sadá.*

(56)

Ukazuje sa, že päťslabičník predstavuje ďalšiu základnú metrickú jednotku
sylobického systému, ďalej už nedeliteľnú pravidelnou polveršovou prestáv-
kou. Jedenástslabičník sa skladá z dvoch jednotiek, ktoré môžu vystupovať
aj ako samostatné verše. Dokazuje to ich „grafický rozpis“ v ďalšej básni.

*

Päťslabičník

Báseň *Vojenská* sa skladá z ôsmich strof, z ktorých nepárna s párnou tvo-
ria vždy vyššiu slohu, dopĺňajúcu sa aj významovo. Nepárna strofa, o ktorej

sme už hovorili, že sa skladá z dvoch „rozpísaných“ štrnásťslabičnickov (8, 6, 8, 6), obsahuje prevažne oznámenia, kým strofa párna sa vyhrocuje do výziev a zvolaní. Párne strofy sú taktiež štvorveršia, striedajúce päťslabičnick so šesťslabičnikom: rým je prerývaný, čiže spojené sú ním iba konce šesťslabičnickov (oAoA).

*Hor sa, brat moja!
vrah ti je vo vlasti:
Šablu ku boku,
samopal do pästi! —*

*Hoj, nie; nebude,
počím my žijeme:
Von, von so vrahom
zo slovenskej zeme!*

*Pod, vrahu; pod len: —
a veď ešte jesto
I tebe na hrob
v našej zemi miesto.*

*Keď padnem, z ďaky
padnem ja za teba:
Tak mi pomáhaj,
svätý Boh môj z neba!*

(114-115)

Spolunáležitosť päťslabičnicka so šesťslabičnikom do jedného verša, napriek samostatnému členeniu, naznačuje sám básnik veľkým písmom, ktoré je vždy na začiatku nepárnych veršov. Vymedzuje sa ním iba nový a väčší rytmickejší úsek, a presvedčivo ukazuje tretia strofa, v ktorej ani vetný presah nezotrie veľké písmeno zo začiatku tretieho verša, hoci sa nachádza uprostred vety: „a veď ešte jesto I tebe na hrob v našej zemi miesto“. Rovnako sú vyznačované i verše nepárnych strof, ktoré takto dosvedčujú aj spolupatričnosť osemslabičnicka so šesťslabičnikom ako rozpísaných štrnásťslabičnickov.

Päťslabičnick sa zhruba rozpadá na trochej a daktyl, pričom poradie je ľubovoľné. Záverom k päťslabičnicku a s ním spätému jedenásťslabičnicku (podobne i k sedemslabičnicku s trinásťslabičnikom) hodno poznamenať, že majú vcelku vzostupný charakter oproti zostupnej tendencii šesťslabičnicka a s ním

spätého dvanásťslabičnicka (i osemslabičnicka, samostatného, ako aj začleneného do štrnásťslabičnicka). Pravda, platí to len vtedy, ak je päťslabičnick v prvej polovici jedenásťslabičnicka.

*

Jedenásťslabičnick ešte raz

S osobitným typom tohto rozmeru sa môžeme oboznámiť v básni *Juhoslovanom*, ktorá je i z hľadiska veršovej rozmanitosti najzaujímavejšou skladbou. Preto jej venujeme samostatný rozbor.

Báseň sa skladá z troch strof. Prvé štyri verše každej strofy prinášajú známou kombináciu osemslabičnicka so šesťslabičnikom (oAoA), ďalšie štyri sú šesťslabičnickmi združené rýmovanými (BBCC). Týchto osem veršov dovedna tvorí prvú polovicu strofy, jej premenlivú časť (v prvých štyroch veršoch formálne iba nepatrne obmieňanú, no významovo vždy protikladnú oproti obsahu nasledujúcej strofy), kým ďalších osem veršov sa zopakuje vo všetkých troch strofách bez najmenej zmeny. Táto časť strofy je čo do veršových rozmerov pestrejšia; po dvoch trojslabičných veršoch so združeným rýmom (dd) nasleduje sedemslabičnick, sprevádzaný opäť dvoma trojslabičníkmi (ff), z ktorých druhý je iba zopakovaním prvého. Tieto dva verše uzatvára opäť sedemslabičnick, rýmom spätý s predošlým (ee). Posledné dva verše so združeným rýmom (gg) sú jedenásťslabičné, no podstatne odlišné od všetkých ostatných jedenásťslabičnickov v Chalupkovej tvorbe.

*Hoj, zavisli čierne mraky
nad bielym Balkánom:
Zle je, zle je, nedobre je
balkánskym Slovanom.
Tam ten Turčin kliaty
Šliape na kríž svätý;
Tam brat naša drahá
Hynie rukou vraha:
Už je čas;
Trúby hlas
Volá v boj za slobodu:
Bože daj,
Bože daj
Štastia vášmu národu!
Srb i Bulhar verne brat pri bratu stoj:
A sláva ovenčí víťazný váš boj.*

(119)

Strofa sa rozkladá na dve protikladné polovice. V prvej okrem dvoch štrnásťslabičnickov rozpísaných do osemslabičnickov a šesťslabičnickov sú dva dvanásťslabičnicki rozložené do štyroch šesťslabičnickov, ktoré sa líšia od obvyklých štvorverší iba združenými rýmami. Pravda, v štúrovskej poézii existujú i dvanásťslabičnickové dvojice, v ktorej každý verš má osobitný vnútorný rým. Nevyskytujú sa však nikdy u S. Chalupku, takže v rámci jeho poézie treba upozorniť na zvláštnu črtu týchto šesťslabičnickov. Rozhodujúce je, že sa objavujú v *prvej polovici iba verše párnoslabičné* — zatiaľ čo v *druhej* iba samé *nepárnoslabičné*!

Metrická rozdielnosť súvisí s odlišnou gramatickou i významovou stavbou oboch polstrof, ba spolu s nimi podmieňuje aj niektoré ďalšie formálne protiklady. Prvých osem veršov sa skladá z oznamovacích viet, ako potvrdzujú i ďalšie dve strofy. Odcitujeme len ich prvé polovice, pretože, ako sme už povedali, druhá polovica je rovnaká vo všetkých troch strofách, predstavuje rozšírený refrén.

*Hoj, zabúria čierne mraky
nad Bielym Balkánom:
Zle je, ale bude horšie
balkánskym Slovanom:
Blysnú ostré meče,
Prúdom krv potečie:
Lež rodu za slávu
Rád dá junák hlavu.
Už je čas... atď.*

(120)

*Hoj, zaniknú čierne mraky
nad bielym Balkánom:
Zle je, ale bude dobre
balkánskym Slovanom.
Deň po noci svitne,
Vlast im zas vykvitne,
A sláva omladne,
A vrah Turčín padne.
Už je čas... atď.*

(120)

Prvé štvorveršia všetkých troch strof predstavujú rozvitú antitézu s troma situáciami postupne sa popierajúcimi, kým druhé štvorveršia vykladajú obsah

jednotlivých stavov a ich postupné premeny. Obom štvorverším prvých polstrof je spoločný *indikatív*.

Druhá polstrofa už svojím opakovaním vo všetkých troch slohách podčiarkuje výzovové zacielenie k činu, čiže k boju, ktorý jedine môže priniesť postupné zmeny ku konečnej priaznivej situácii oproti „nedobrej“ východiskovej situácii. Prevažujúcim znakom všetkých veršov je tu — *imperatív*!

Možno dodať, že „výzovosť“ sa zdôrazňuje aj osobitnou formou rýmu. Okrem sedemslabičnickov všetky verše sú spojené jednoslabičným mužským rýmom, pravda, nakoľko o mužskom rýme možno v sylabickom verši hovoriť. No v každom prípade ide o výnimočné prípady práve v Chalupkovej poézii, v ktorej sa dôsledne vyskytujú len rýmy s dvojslabičnou rýmovkou. Výnimku, okrem tu uvedených, tvorí iba dvojica *rúk-Valibuk* z rovnomennej básne (Valibuk). Jednoslabičné rýmy zaiste umožňuje v básni *Juhoslovanom* imperatív-nosť celej partie, dva z nich sú skutočne rozkazujúcim slovesným tvarom. No ak si všimneme, že i verš *Valibuka* je sedemslabičný a že ďalšie dva verše v básni *Juhoslovanom*, spojené jednoslabičným rýmom, sú taktiež trojslabičníky i bez imperatívneho tvaru, potom nám jasne vychádza, že u Chalupku sa objavujú iba v *nepárnoslabičníkoch* a že teda tieto rozmery, najmä kratšie, sú základnou podmienkou ich výskytu.

Prečo však dvojica jedenásťslabičnickov priniesla „mužský“ jednoslabičný rým až tu, kde je naozaj jedinou, zatiaľ čo 80 jedenásťslabičnickov v iných dvoch básňach má vždy dvojslabičnú rýmovku? Je to preto, že jedenásťslabičnicki v básni *Juhoslovanom* majú inú skladbu, obrátenú oproti tamtým. *Polveršová prestávka je po 6. slabike a päťslabičnik sa nachádza v druhej polovici*.⁵ On je vlastne nositeľom jednoslabičného rýmu.

Tento prípad, i keď zatiaľ ojedinelý, ukazuje, že aj pri rovnakých rozmeroch, pri veršoch s rovnakým počtom slabík môžu existovať v sylabickom štúrovskom systéme dva rôznotvary, samostatné typy — a ich podstatná rozdielnosť spočíva v osobitnom umiestení polveršovej prestávky.

*

U Chalupku nachádzame teda tieto typy veršov.

Trojslabičník. Ako samostatný verš aj ako súčasť samostatného sedemslabičníka.

Štvorslabičník. Samostatný — i súčasť osemslabičníka.

Päťslabičník. Samostatný — i súčasť jedenásťslabičníka, a to aj ako jeho prvá

⁵ Poznámka autora, že báseň je zložená na nápev srbskej piesne Prag je ovag atď. (*Básnické dílo*, 170), ukazuje, akú dôležitú úlohu pre charakter štúrovského verša mala piesňová predloha.

časť (v absolútnej väčšine) i ako druhý polverš (v trikrát opakovanej dvojici jedenástslabičných veršov).

Šestslabičník. Samostatný — a súčasť dvanástslabičníka, trinástslabičníka a jedenástslabičníka, vždy ako druhý polverš: v druhom variante jedenástslabičníka aj ako prvý polverš: kombinovaný s osemslabičníkom v párných veršoch štvorveršia (v „rozpísaných“ štrnástslabičníkoch).

Sedemslabičník. Samostatný, s výraznou tendenciou klásť polveršovú prestávku po 4. slabike. Ako súčasť trinástslabičníka nemá pravidelnú polveršovú prestávku.

Osemslabičník. I samostatný i kombinovaný s výraznou tendenciou dosahujúcou v niektorých básňach platnosť stopercentnej konštanty — klásť prestávku po 4. slabike. Kombinovaný najčastejšie so šestslabičníkom, v niekoľkých prípadoch i so štvorslabičníkom.

Jedenástslabičník. Ním sa u Chalupku začínajú dlhšie rozmery, záväzne a bez výnimky členené na dva polverše.

Dva varianty:

1. Prvý z polveršov je päťslabičník.
2. Prvý z polveršov je šestslabičník.

Dvanástslabičník. Vyskytuje sa u Chalupku iba samostatne. Najcharakteristickejší štúrovský verš. Prestávka po 6. slabike

Trinástslabičník. Samostatne i kombinovaný s jedenástslabičníkom. Prestávka po 7. slabike.

Štrnástslabičník. Nevystupuje u Chalupku samostatne, ale iba potenciálne, v podobe „rozpísaných“ osemslabičníkov a šestslabičníkov v štvorveršových strofách. V jednom prípade sa tieto štvorveršia kombinujú so štvorveršíami, kombinujúcimi podobne päť a šestslabičník („rozpísaný“ jedenástslabičník).

Vo využívaní veršových rozmerov je pre Chalupku príznačné, že v rámci jednej básne nemieša veršové typy, pokiaľ nie sú „strofizované“. Ani v dlhších skladbách sa neobjavujú vložky s inými druhmi veršov, čo je práve charakteristickým znakom romantických útvarov, v ktorých preplietanie epického živlu s lyrickým má svoj odraz aj v zamieňaní veršových foriem. Touto rozmanitosťou sa líšia rozsiahlejšie básne romantikov od eposov a epických básní v klasicizme vôbec, ktoré pre celú rozlohu pripúšťajú iba jeden druh verša — hexameter. Chalupka vyberá si pre spevy síce formy čisto národné, najtypickejšie — dvanástslabičník (prípadne „rozpísaný“ do šestslabičníkov) alebo trinástslabičník (*Odboj Kupov, Junák, Mor ho* atď.), no buď dodržiava jediný typ v celej skladbe, alebo ho kombinuje s iným, resp. inými, lenže vždy v rámci strofy, ktorá sa potom pravidelne opakuje a preberá úlohu ver-

šovej uniformity. Napokon v Chalupkovej poézii i básne s jediným typom verša sú prísne strofizované, pretože združený rým utvára dvojice i významovo scelené. Ani v jednom prípade nemáme dočinenia so stichickým veršom. A strofická pravidelnosť Chalupkových dvojverší sa nikdy nenaruší striedavým či obkročeným rýmom alebo chýbajúcim rýmovým členom, prípadne vnútornými rýmami vo dvoch za sebou nasledujúcich veršoch. Klasická pravidelnosť týchto základných strof sa dosvedča navyše tým, že i v rozpise na štyrveršia sa obnaží presné, symetrické rozloženie základných metrických jednotiek.

Podobnosť Chalupkových básní s ľudovou piesňou, azda najväčšia, spo medzi všetkých štúrovcov, je dôsledkom určitého paradoxu. Chalupka vybral najcharakteristickejšie znaky ľudovej poézie, o ktorú sa opiera celý slovenský romantizmus, ale tieto istým spôsobom sklasicizoval. Aj z tohto dôvodu sme sa zastavili pri jeho diele dlhšie a dôkladnejšie. Uňho nachádzame v čistej klasickej podobe základné metrické jednotky štúrovskej poézie.

2. Veršové typy v poézii Jána Bottu

Osemslabičník

Niektoré básne, v ktorých vystupuje osemslabičník samostatne, spĺňajú stopercentne polveršovú prestávku po 4. slabike, podobne ako u Chalupku. I v básňach pomerne dlhých — *Oj, borový háj zelený* (173-178), *Tajný šuhaj* (205-208), *Piesne* (211-213), *Orol* (390-391) a i.⁶ — niet ani jedinej výnimky spod tohto pravidla, ktoré platí aj na niektoré samostatné osemslabičníkové sledy, fungujúce ako vložky medzi inými veršovými rozmermi vo väčších skladbách, napríklad v *Smrti Jánošíkovej* (280-281, 221-223).

No štruktúra osemslabičníka sa zväčša mení, len čo vplynie do rôznoslabičníkového okolia, či už bez strofickej väzby, alebo i v strofickom spojení s niektorými inými veršovými typmi. V takýchto zoskupeniach vystupuje do popredia verš bez pravidelnej polveršovej prestávky. Nie je to absolútne presné rozhraničenie a najmä nevysvetľuje zaradenosť medzi iné veršové rozmery ako jedinu príčinu odlišného charakteru tohto osemslabičníkového typu. Variant bez pravidelnej pauzy sa objaví i v básni zloženej zo samých oktosylabov, ako zas prestávkový typ možno sporadicky sledovať i v kombinácii s iným rozmerom.

⁶ Ján Botto, *Súborné dielo*, Bratislava 1955. Text i poznámky pripravil J. Marták. Citáty sú z tohto vydania.

a) *Prestávkový variant*

Prestávkovým variantom budeme označovať také sledy osemslabičnickov, v ktorých polveršová prestávka po 4. slabike dosahuje 100 % — alebo výnimky nepresahujú viac ako 10–15 %.

Domievame sa, že dvadsaťpercentné a vyššie premiestňovanie prestávky nedovoľuje vraviť o jej pravidelnosti, a teda ani o zložení verši z dvoch metrických jednotiek.

b) *Bezprestávkový variant*

obsahuje, pochopiteľne, i značnú — a väčšinou prevažujúcu — časť veršov z predošlého typu. No v dôsledku nestálej prestávky sa dostáva sám na úroveň základnej metrickej jednotky, ďalej nedeliteľnej.

Oba varianty sa nachádzajú popri sebe v ranej i neskorej básnikovej tvorbe. Ak staršie *Vojenské piesne* (1. spev, 192–194) i *Piesne vojenské* (409–416) s datovaním 1948–1950, či *Pochod* (Ponáška na Petöfiho, 416–417) z roku 1848 alebo i *Husiarka* (402–405) z roku 1853 majú bez výnimky „prestávkový verš“ (polveršová prestávka po 4. slabike dosahuje 100 %), tento istý typ možno nájsť i roku 1868 v *Pochode juhoslovanskom* (418) alebo i roku 1873 v básni *Orol* (390–391). Na druhej strane dlhý sled osemslabičnickov v *Dume* z roku 1847 má prevahu „bezprestávkových veršov“; 25 zo 40 veršov nespĺňa polveršovú prestávku po 4. slabike.

*Ach, hynieš, vädneš, mladý svet
ak mrazom prvší jarný kvet.
Ha! — či to dlho má byť tak?
Či dlho nezazrieš svoj znak?
Kedy spáchne rosa z neba,
oj! kedy spáchne na teba?!*

*Hyň, vädni biedne, mladý svet,
ak mrazom prvší jarný kvet!
Zhučí raz dáky hrom v jede,
čo ťa za túžbou vyvedie.*

*Nesmúť sa, — nesmúť, nebúri.
Zanôti. — zajdú ti chmúry.
Bo pieseň nebeská dcera —
čo dušu v raje zaviera,
bo pieseň tá božská panna
ku srdcu Bohom poslaná.*

(219)

Z odcitovaných 16 veršov iba dva môžu mať prestávku po 4. slabike, pričom jeden musí! To znamená, že v dôsledku rytmického impulzu, v dlhšom rade vylučujúceho prestávku po 4. slabike, bolo by možné verš s ďalšími medzislovnými predelmi v najtesnejšej blízkosti tejto slabiky (t. j. v tretej alebo piatej) interpretovať aj ako „bezprestávkový“:

bo pieseň tá božská panna (219)

Tento verš, hodnotený sám osebe, môže mať pauzu po 4. slabike. No môže ju mať aj po tretej, kde je napokon aj syntaktickovýznamový rez: zámeno „tá“ sa vzťahuje na „božskú pannu“. Zatiaľ verš

Kedy spáchne rosa z neba

môže mať prestávku jedine po 4. slabike, lebo najbližšie medzislovné predely pripadajú až za druhú a šiestu slabiku. Keďže rátame za „prestávkové“ všetky verše s medzislovným predelom po 4. slabike, bez ohľadu na jeho výskyt v susedných slabikách a na syntaktické členenie — je jasné, že percento bezprestávkových veršov v slede, v ktorom prevládajú, ešte sa zvýši o časť „obojakých“ veršov. No i bez tejto čiastky 25 čisto bezprestávkových veršov znamená v danom úseku vyše 60 %. Pravda, to je jeden z najvyšších podielov. Hneď nasledujúca báseň *K mladosti* (221–223), ktorá je do istej miery variantom predošlej, obsahuje len 27–28 % bezprestávkových veršov (z 54 osemslabičnickov 15 veršov). Ale i to je značné množstvo, ak uvažíme, že v Bottovej tvorbe existuje rad básní, v ktorých všetky verše stopercentne obsahujú pravidelnú polveršovú prestávku.

Ukazuje sa, že prestávkový typ sa takmer záväzne vyskytuje v básňach so samými osemslabičnickmi, usporiadanými do pravidelných štvorveršových strof. Nerozhoduje ich rýmová organizácia, ktorá môže pozostávať z dvoch združených alebo striedavých rýmov, prípadne i z prerývaného rýmu (aabb, abab, oaoa), no vzorec raz zvolený sa musí dodržiavať vo všetkých strofách. Je možné, že aspoň pri časti týchto básní mal autor na zreteli konkrétnu predlohu v ľudových piesňach a výrazná členitosť príslušnej melódie nedovolila prekračovať polveršovú hranicu. Ale ani u Bottu nemožno týmto mimoliterárnym faktom vysvetliť čisto prestávkový osemslabičnick úplne. Objavuje sa totiž aj v útvaroch, v ktorých sa spája s iným veršovým rozmerom, pravda, bez pravidelného strofického usporiadania. Možno teda zhrnúť, že v pravidelných štvorveršiach zostavených zo samých osemslabičnickov vystupuje „prestávkový variant“ obligátne, v iných zoskupeniach sa jeho výskyt alebo neprítomnosť riadi, zrejme, inými ohľadmi.

V básni *Vojenské piesne* (1. spev) sú štvorveršia s dvoma združenými rýmami (aabb), v *Tajnom šuhajovi* majú strofy prerývaný rým (oaoa), v *Piesňach* opäť združené rýmy (aabb), v *Husiarke* sa štvorveršia rýmujú striedavo (abab): v básni *Piesne vojenské* prvé dva spevy majú štvorveršia rýmované združene (aabb), tretí spev mení rýmy strofy na striedavé (abab) a prestávkový osemslabičnik má i štvrtý spev so združenými rýmami, no nerozčlenenými do štvorverší (aabbccdd...). V nestrofickom členení vystupuje tento veršový typ, tiež združene rýmovaný, na rozlohe celej básne *Oj, borový háj zelený*. Porovnanie posledných dvoch prípadov bez štvorverší s básňou *K mladosti* by naznačovalo dokonca, že pre výber prestávkového osemslabičnika stačí (okrem štvorverší s inou organizáciou rýmovou) len pravidelne dodržiavaný združený rým. V básni *K mladosti* s bezprestávkovým variantom je totiž alternácia rýmov nepravidelná. Aj báseň *Orol* by nasvedčovala, že dodržiavanie združených rýmov v slede osemslabičnikov by mohlo byť určujúcim činiteľom pri výbere prestávkového variantu. Sú v nej síce i štvorveršia, no striedajú sa so šesťveršíami:

*Dole, orle, z výšin dole!
Sadá slnko za topole —
slnko sadá, deň sa tratí:
kdeže budeš nocovať?!*

*Hej, viem ja, viem o čeladi,
kde sa piesňou život mladí,
kde sa otcov sláva slávi,
kde sa pradié na zástavy,
kde sa kujú pravdy zbroje:
ta ma znesú krídla moje!*

(390)

Tu okrem stopercentne zachovanej polveršovej prestávky je aj presné trochejské metrum — prípad nie častý v sylabickom systéme, ale dosvedčujúci, že najväčšie predpoklady pre sylabotonicný pôdorys v tejto sústave utvára prestávkový osemslabičnik. Zostupná tendencia, vlastná tomuto veršovému typu, je v ukážke dovedená k sylabotonickej, presnej trochejskej norme.

Ak by sme však chceli vidieť dostačujúci podklad pre výskyt tohto variantu v združenom rýmovaní, našu domnienku by hneď do istej miery opravovala ďalšia báseň *Škovránok* (400—401). Z jej 26 osemslabičnikov až 10 veršov nemá pravidelnú prestávku po 4. slabike. Treba však dodať, že v básni sú ešte aj dva dvanástslabičniky, rýmujúce sa s osemslabičníkmi:

*Či zhltilo ta vrahov dvoje?
Nevidí ta slzou zašlé oko moje!*

*i po nebi i po zemi!
oj, pevče môj, srdce moje — kdeže ste mi?*

(401)

Dvanástslabičniky, rýmom späté s osemslabičníkmi, ako by sa delili na tri časti; trojité členenie podporuje i syntaktická stavba. Ide o zriedkavý typ dvanástslabičnika, s ktorým sme sa stretli u Chalupku v básni *Zabijť*, no uňho vystupoval v rozpisanej podobe ako osemslabičnik a štvorslabičnik. Pravda, u Bottu majú tieto dvanástslabičniky pauzu i po 6. slabike, za ktorou tiež nasleduje medzislovový predel. No v každom prípade sa budú dva verše vydeľovať z osemslabičnikového radu. Z jeho 26 členov 10 veršov nemá prestávku po 4. slabike, čiže takmer 40 %. Ak porovnáme túto báseň (*Škovránok*) s *Orlom*, v ktorom pravidelná polveršová pauza sa spĺňa stopercentne, môžeme sa pýtať, aké motivické okruhy si vyžaduje ten-ktorý variant. Zatiaľ sa snažíme vysvetliť ich použitie z interných rytmických súvzťažností.

Napríklad štvorveršová výstavba s presne dodržiavanou rýmovou alternáciou (abab) v básni *Báj Maginhradu* (298—299) zaručuje pravidelnú prestávku všetkým osemslabičnikom dlhšieho úryvku, rámcovaného veršami prevažne trinástslabičnými (jeden štrnástslabičnik a dva dvanástslabičniky) na začiatku i konci básne. Zo 48 osemslabičnikov iba jeden má prestávku po 5. slabike, a to za heslom „Kalich a Kristus!“ (str. 300) — čiže tendencia dosahuje 98 %.

Iba o niečo nižšie sú pomery v básni *Kar zajačí* (433—434), so štvorveršíami združene rýmovanými (aabb), kde z 28 osemslabičnikov len jeden je bez pravidelnej polveršovej prestávky — tendencia prekračuje 96 %. Podobne i v básni *Pútnik* má 10 štvorverší s prerývaným rýmom (v jednej strofe so striedavými) iba v počiatočných dvoch veršoch výnimku; inakšie prestávka sa spĺňa na 95 %.

Ako sa správa osemslabičnik v spojení s inými veršovými rozmermi? Všimneme si najprv voľné spojenie, t. j. nestrofické, no na rozlohe celej básne obmedzené iba na jeden z iných rozmerov, a to na sedemslabičnik. V balade *Križne cesty* (321—332) sa len na prvých troch stranách stretáva sedemslabičnik s osemslabičnikom (veľmi nepravidelne), pritom však s prestávkou vždy po 4. slabike. Je pozoruhodné, že od miesta, po ktorom nasledujú výlučne osemslabičniky, z počtu asi 250 veršov nemôže mať túto prestávku ca 30 % (70 veršov). Naproti tomu balada *Žltá ľalia* (335—341), hoci sedemslabičniky sa preplietajú až do konca básne, dosahuje plných 100 % prestávkových veršov z celého počtu osemslabičnikov. Práve tieto dva rozdielne príklady dosvedčujú relatívnu samostatnosť oboch variantov a podmienenosť ich výberu aj

inými momentmi ako čisto rytmickými — i keď viazanosť každého z nich na určité „rytmické okolie“ je vo väčšine prípadov zrejmalá.

Do strofickej kombinácie s osemslabičníkom najčastejšie vstupuje desaťslabičnik s prestávkou po piatej slabike. Každý polverš sa zhruba skladá z daktylu a trocheja (alebo obrátene). Možno i tlak takéhoto metrického zloženia v desaťslabičníku do istej miery pôsobí na charakter osemslabičníka, v ktorom bezprestávkový typ nadobúda značne vysoké percento.

Ako príklad, rozhraničujúci čisto prestávkový osemslabičnik v štvorveršiach a druhý osemslabičnikový variant kombinovaný s desaťslabičníkom, môžeme uviesť báseň *Do pamätníkov*:

*Píšem na lístok — sniežik to biely —
viem dobre, že to včas zhynie,
bo sotva jarný vetrik pritríeľi;
sneh sa potôčkom rozplynie.*

*No, nedbal by som, lístok maličký,
že budeš jak sneh nestály —
keby v Jej očkách len dve kvapčičky
z pamiatky mojej zostali!*

*

*Vi si, vi si, dievča milé,
vi si vienok ľaliový —
aby si sa zaľúbilo
tomu svojmu šuhajkovi!*

*Vi si, vi si, kým čas ranný,
kým na kvietkoch ešte rosa,
kým tie kvietky v štyri strany
bujné vetry neroznosia.*

*I ja Ti dám kvietok malý
do pamiatok Tvojich vienka:
kvietok malý, ale stály,
ako moja rozpomienka...*

Rok 1854.

(428)

Ako vidieť, samostatné osemslabičníky v druhej polovici básne, *stopercentne* zachovávajúce polveršovú prestávku po 4. slabike, sú zoradené do štvorverší s pravidelnou rýmovou organizáciou abab (v prvej strofe je jasná tlačová chyba: namiesto „milé“ má byť podľa štúrovského tvaroslovía „miluo“, čím sa navráti rým medzi prvým a tretím veršom i do prvej strofy; milô — zaľúbilo). Stálosť štvorslabičných polveršov je zdôraznená v poslednej strofe aj vnútorným rýmom tretieho verša (malý-stály), ktorý sa najčastejšie vyskytuje v dvanásťslabičníku, vo verši s najstabilnejšou polveršovou prestávkou u všetkých štúrovcov.

Iný obraz utvárajú osemslabičníky v prvej polovici básne, spojené s desaťslabičníkmi do strof s rovnakou rýmovou organizáciou (abab). Zo štyroch veršov sú dva bez prestávky po 4. slabike, čiže 50 %. Ide o posledné verše obidvoch strof. No aj zostávajúce dva osemslabičníky (v druhých veršoch oboch strof) — okrem medzislovného predelu po 4. slabike — majú ho i po tretej slabike, kam spadá aj vetná prestávka! Pôsobením rytmického impulzu, vychádzajúceho z päťslabičných metrických jednotiek desaťslabičníka, v ktorých sú len dvojslabičné alebo trojslabičné celky — no nie štvorslabičné — aj tieto verše sa pociťujú ako bezprestávkové.

Pravda, malý rozsah pripúšťa možnosť náhody, preto bude treba preskúmať ďalšie básne s kombináciou desaťslabičníka a osemslabičníka. V *Poklade Tatier* (136) máme tiež štyri osemslabičníky zakomponované do prvej a tretej šesťveršovej strofy (10a8b10a8b10c9c, 10a8b10a, 8b10c10c): z nich tri sú bezprestávkové, čiže 75 %. To je najvyššie percento, ale opäť na úzkom priestore. V rozsiahlejších skladbách bude podiel kolísať, no so stále sa zväčšujúcim počtom slôh aj ustaľovať okolo polovice celkového množstva.

Úvod *Smrti Jánošíkovej* sa skladá z 22 takýchto štvorverší (10a8b10a8b). Obsahuje teda 44 osemslabičníkov, z nich 14 nemá pravidelnú prestávku. I tak je percento značne vysoké — skoro 32 %.

Podobný podiel je i v krátkej básničke *Nad mohylou J. Kollára* (str. 367), kde zo 6 osemslabičníkov 2 sú bez prestávky — 33 %. Malý rozdiel je i v básni 6. *Lipeň 1861* (373—374); zo 16 osemslabičníkov je šesť veršov bezprestávkových — 37,5 %. *Dumky večerné* (464—465) okrem iných veršových partií obsahujú aj 8 štvorverší desaťslabičnikových a osemslabičnikových (abab), teda opäť rovnaký počet osemslabičníkov ako predošlá báseň. No z tohto počtu je už 9 veršov bezprestávkových — 56 %. Báseň *Novoročná* (424—425) vo svojich 7 štvorveršiach má dokonca 10 takýchto veršov — 71 %.

K prekvapujúcej konfrontácii prichádzame pri básňach *Znamä a Spievať*. Ak prvá z nich (307—309) zaznamenáva 18 bezprestávkových veršov vo svojich 30 osemslabičníkoch — čiže plných 60 % — báseň *Spievať s rovnakým počtom osemslabičníkov* má len 3 verše bezprestávkové — teda iba 10 %.

Báseň *Spievať* je takto jedinou výnimkou, v ktorej bezprestávkový variant

klesá pod 30 %. Stáva sa tak na pomerne veľkom rozsahu (15 štvorverší), na akom iná báseň dosahuje až 60 % jeho výskytu. Ak by sme ich spojili, priemer by bol 35 %, dolná hranica z doteraz skúmaných básní. Pravda, rozhodujúci je fakt, že v jednej básni sa môže redukovať na taký nízky podiel, ktorý sa nedá príliš zvýšiť ani veršami pripúšťajúcimi inú ako polveršovú prestávku po 4. slabike.

Na druhej strane treba však vidieť, že básne s najväčším počtom štvorverší (10a8b10a8b) dokazujú prevahu bezprestávkového typu. V *Žiľbach Svätobojových* (359—366) sa v uvedenej kombinácii (iba v dvoch prípadoch rozšírených na 10a10a8b10c10c8b) nachádza 76 osemslabičnickov, z nich 40 nemá pravidelnú prestávku, čiže 52,5 %. Báseň okrem toho obsahuje aj dve štvorveršia s čistými osemslabičnickmi (abab), v ktorých prestávkový variant sa uskutoční stopercentne a záverečný štvrtý spev so štvorveršiami kombinujú cimi osemslabičnick s deväťslabičnickom.

Vôbec najdlhšia báseň s dosiaľ analyzovanou strofou má až 60 štvorverší — *Poveš bez konca* (310—320). Zo 120 osemslabičnickov 65 veršov nemá pauzu po 4. slabike, teda niečo vyše 54 %.

Úhrnne môžeme povedať, že osemslabičnick v štvorverší 10a8b10a8b, známom ako začiatok Sládkovičovej strofy (druhá časť nachádzame v šesťveršiach básne *Žiľby Svätobojove*, 361), inklinuje k bezprestávkovému typu. Okrem jednej výnimky (báseň *Spievať* s 10 %) pohybuje sa od 30 % do 75 %. Pritom treba mať na pamäti, že zo zvyšných veršov možno v dôsledku rytmického impulzu interpretovať i ďalšiu časť ako bezprestávkovú. V uvádzaných percentách sú obsiahnuté iba verše, ktoré po 4. slabike nemôžu mať prestávku!

Podobné rozpätie možno sledovať aj v kombinácii osemslabičnicka s deväťslabičnickom v štvorverší so striedavými rýmami. V básni *Otíbor* (ponáška na Bürgera) po každom štvorverší prichádza čisté deväťslabičnickové dvojveršie (aa):

*Na hon zatrubil Beckova pán.
„Pane! — predstúpi mních jeden —
čuješ tie zvony zo všetkých strán?
Dnes je svätej nedele deň!*

*Dnes čo duša v chrám sa pohýna:
spomni i ty na Hospodina.“*

(342)

Báseň obsahuje 18 osemslabičnickov, z nich 5 bezprestávkových — takmer 28 %.

Vyšší podiel má tento variant už v básni *K hodom slávy* (381—383), 10 veršov z celkového počtu *dvadsiatich šiestich* — 38 %, ktorý stúpa v skladbe *Sen*

Babylonov (352—353) až na 50 % (z 18 veršov 9) a v 4. speve *Žiľieb Svätobojových* (365—366) dosahuje vrchol 71 % (14 : 10).

V kratšej, trojstrofovej básničke *Schytíli ma* (467) klesá na 16,6 % (6 : 1); v prvej strofe tretí verš má výnimočne 10 slabík. Táto schéma štvorveršia (9a8b10a8b) sa pravidelne dodržiava vo všetkých strofách básne *Prvý sen* (437—438), ktorá zo 16 osemslabičnickov má 7 bezprestávkových variantov — čiže 43,7 %. Osemslabičnick sa ocitá medzi dvoma rozličnými rozmermi, voči ktorým sa však správal v podstate rovnako. Pritom ich alternácia sa pravidelne opakuje.

*Jak sladko, sladko spalo sa mi!
Sen ten nejde mi z pamäti.
Nebo zlatými plné vtáčkami,
pažiť — samé rajske kvety.*

(437)

Hodno poznamenať, že ak kombinácia osemslabičnicka s desaťslabičnickom bola bežná aj u iných štúrovcov (okrem Chalupku), osemslabičnick späť s deväťslabičnickom patrí k zriedkavostiam. Predlohu pre toto štvorveršie nachádzal Botto v cudzích literatúrach, ako ukazuje aj podtitul balady *Ctibor*: ponáška na Bürgera — a hlavne jeho preklady z ruského básnika Chomiakova, ktoré majú výlučne iba túto strofickú schému. Podiel bezprestávkových osemslabičnickov je v nich veľku podobný ako v pôvodnej tvorbe: *Dávid* (479) 37 %; *S kým je Hospodin* (480—481) 56 %; *Poet* (482); *Rossii* (483—485) 53 %; *Dve chvíle* (486—487) 58 %.

Pri týchto prekladoch možno uvažovať aj o rytmickom tlaku predlohy, v ktorej ide pravdepodobne o štvorstopový jamb s jednoslabičnou variáciou v nepárnych veršoch strofy. Oproti prestávkovému variantu so zostupným spádom tvorí bezprestávkový osemslabičnick protiklad — a hoci zďaleka nemožno hovoriť o čistom jambe, určité prvky vzostupnosti sú v ňom obsiahnuté. No vyvodzovať odlišnosť tohto typu len zo sylabotonického originálu by bolo sotva presvedčivé. Objavuje sa totiž i v preklade, v ktorom predloha je sylabická.

V preklade Mickiewiczovej balady *Návrat otcov* (475—478) osemslabičnick kombinovaný s jedenástslabičnickom (11a8b11a8b) je ešte vo vyššej miere bezprestávkový: zo 42 osemslabičnickov nemá prestávku po 4. slabike až 27 veršov, čiže 64,2 %. V pôvodnej básni *Strossmayerovi*, ktorá sa skladá zo 16 štvorverší tohto druhu, dosahuje bezprestávkový osemslabičnick taktiež vysoký podiel — 50 % (16 : 8).

Prekvapuje však preklad inej Mickiewiczovej básne, zloženej v samých osemslabičnickoch, zoradených pravidelne do štvorverší so striedavými rýmami

(abab). Zo *štyridsiatich* osemslabičnickov básne *Jarinka* (473—474) nemá prestávku po 4. slabike *osemnásť* veršov, čiže 45 %. Zaiste nemožno vylučovať vplyv predlohy, presnejšie povedané, chápanie jej rytmických osobitostí u prekladateľa, no skutočnosť, že bezprestávkový verš sa objavuje v takom množstve práve pri tejto strofickvej väzbe, ktorá v pôvodnej Bottovej tvorbe zaručovala stopercentný výskyt prestávkového variantu, môže viesť aj k iným úvahám. Porovnanie prekladateľskej a pôvodnej tvorby u Hollého alebo Hviezdoslava ukazuje, že práve preklad obnažuje hranice systému: pevne daný obsah pôvodiny núti prekladateľa-básnika pri snahe zachovať metrickú schému siahať dokonca k licenciám, ktorým sa vo vlastnom diele väčšinou vyhýba. Ak by sme Bottovo prebásnenie Mickiewiczovej *Jarinky* mohli považovať za obdobný prípad — do strofy obsadzovanej v pôvodnej tvorbe prestávkovými osemslabičnickmi prichádza v preklade protikladný variant — bezprestávkový typ by sa javil ako „licenčný“, tvarovo menej náročný verš. Pochopiteľne, to neznižuje umeleckú hodnotu básne, v ktorej sa tento typ používa. Je však jasné, že oproti sledu veršov, v ktorom musí básnik prizerať i na dodržanie pravidelnej polveršovej prestávky, znamená bezprestávkový typ určité „ulahčenie“. No tento variant, ako sme videli pri doterajšom rozbere, sa najčastejšie spájal s iným rozmerom do pravidelných strof, v ktorých ako by spoluutváral dva dlhšie verše, obsahujúce najmenej jednu prestávku. Sám sa takto stával základnou metrickou jednotkou, ďalej nedeliteľnou, na rozdiel od prestávkového osemslabičnicka. Tieto „dlhšie“ verše boli v kombinácii desaťslabičnick (resp. jedenástslabičnick) plus osemslabičnick záväzne trojčlenné (keďže desaťslabičnick sa vždy rozpadá na dva päťslabičnicky), v kombinácii deväťslabičnick plus osemslabičnick — dvojčlenné (pretože deväťslabičnick nemá pravidelné členenie na dve rovnaké polovice). Podobne je to i v kombinácii s menejslabičným rozmerom — so sedemslabičnikom.

Báj Turca (str. 302—306) sa skladá z 35 štvorverší s prerývaným rýmom (8o7a8o7a). Zo 70 osemslabičnickov je 52 bezprestávkových, čiže 74 %.

*Už si tam verte, lebo nie —
o to ma starosť malá,
poviestka, moja stará mať,
tá mne to rozprávala.*

(302)

Rozdiel medzi oboma variantmi je, pochopiteľne, aj v inom rytmickom spáde. Prestávkový tenduje k trocheju, no ten je dôsledkom toho, že sa dôsledne dodržiava pravidelná prestávka. I dvadsať-tridsať percent výnimiek stačí rozrušiť súčasť rytmického impulzu, spočívajúcu v očakávaní pravidelnej

prestávky. Pri prestávkovom variante ide ešte o verš zložený, základnými metrickými jednotkami sú v ňom štvorslabičníky — zatiaľ v bezprestávkovom osemslabičnicku základnou metrickou jednotkou sa stáva celý verš.

*

Podobne sa delí aj iný veršový rozmer v Bottovej poézii:

Sedemslabičnick

V *Báji Turca*, ako naznačuje aj citovaná ukážka, bude rovnako prevažovať bezprestávkový sedemslabičnick. Zo 70 veršov 36 nemá prestávku po 4. slabike, čiže 51 %. Je to teda *protikladný* typ oproti sedemslabičnicku z Chalupkovho *Valibuka*, a typ *súhlasný s prvými polveršami* trinástslabičnickov z Chalupkovho *Mor ho*. Na rozdiel od Chalupku sa objavuje u Bottu aj ako relatívne samostatný, tu, pravda, kombinovaný s iným rozmerom. No nachádzame ho aj v čistom slede sedemslabičnickov.

Báseň *Zápač a úslň* (406—407) z 36 sedemslabičnickov (9 štvorverší oaoa) má 18 veršov, ktoré nemajú prestávku po 4. slabike — 50 %.

*A kde sestričky rodné,
kde milí, dobrí bratia?
Pošli ta, všetci pošli —
skade sa viac nevrátia!*

(406)

I keď sa prestávkou po 4. slabike nerozdeľuje sedemslabičnick na dve rovnaké polovice, ako sklad dvoch základných metrických jednotiek (štvorslabičníka a trojslabičníka) sa vyskytuje aj u Bottu. Hneď nasledujúca báseň *Kukučka* je zložená z 5 štvorverší, obsahujúcich — bez jedinej výnimky — samé prestávkové verše.

*Sedí, sedí samučká
na javore kukučka.
Počúva tam, počúva,
ako vetrík podúva.*

(408)

Z dvadsiatich sedemslabičnickov iba jediný nemá pauzu po 4. slabike — čiže prestávkový variant je zastúpený na 95 %. No aj v nestrofikových básňach, kombinujúcich sedemslabičnick s osemslabičnikom, dosahuje prestávkový

variant podobný, ba ešte vyšší podiel. V balade *Krížne cesty*; z celkového počtu 38 sedemslabičníkov (321—323) všetky majú uvedenú prestávku a *stopercentne* ju zachováva i 50 sedemslabičníkov v balade *Žltá lalija* (335—341).

Naproti tomu v básni *Margita a Besná* (*Povešť z Považia*), v ktorej je sedemslabičník prevládajúcim a od rámcujúcich štrnásťslabičníkov oddeleným rozmerom, bezprestávkový typ zaujíma značnú časť básne. Dvanásť štrnásťslabičníkov na začiatku a rovnaký počet na konci, ako aj šesťveršová vložka s týmto rozmerom vnútri básne tvorí tiež motivicky odlišnú časť; obsahuje opis plavby na plti a autorský komentár, kým sama povesť ako rozprávanie pltníka (faktora) prebieha v sedemslabičníkoch. Iba na troch miestach prichádza k funkčnému „*narušeniu*“ tohto metra, viažúcemu sa k postave vražednej vdovy-macochy. Hneď na začiatku, v slede desiatich sedemslabičníkov ohraničených štrnásťslabičníkovými partiami (úvodom a šesťslabičníkovou vložkou), objavujú sa i dva šesťslabičníky. Zmena metra má priam ilustračnú funkciu pri opise plavby popri skale, z ktorej skočila do vln výčitkami hnaná macocha, vrah nevlastnej dcéry:

*Pozor! — tu Besná saňa!
Smelo v osudný skok!
Strelou do jej hrtana!
Razom: kormidlo vbole!*

(345)

Šesťslabičníky spojené rýmom majú aj rovnako rozložené všetky medzi-slovné predely (2, 3, 1). Striedavý rým, ktorý vzniká vo štvorverší spojenom so sedemslabičníkmi, zopakuje sa v rovnakom strofickom zoskupení (7a6b7a6b) i na str. 349 (Suseda! čo to *značí* ten čudný rapot *strák*? „Prídu, prídu *vohlači*.“ Vohlači? — „Veru *tak!*“). Koniec sedemslabičníkového radu sa uzatvára obkročným rýmom päťslabičníka a štvorslabičníka v záverečnom šesťverší:

*Na vrch brala doletí,
svadba za ňou vzápätí;
„Hraj, muzika, hraj!
Hraj, muzika, do skoku —
a s macochou do toku
haj, haja, haj!“*

(351)

Okrem uvedených výnimiek sa v celej básni ešte dvakrát vyskytne striedavý rým (abab, str. 347, 349). Inak sú v nej iba združené rýmy.

*Vdovička pekná, mladá,
vydávať by sa rada.
Vysedáva pri okne
a dievča v poli mo'*

Z týchto štyroch veršov dva seder 4. slabiky (prvý a štvrtý). No metr a bezprízvučnosť predložky v tr vnútorné verše inakšie ako pr možnosti neberieme do úvah slabičníkov. Zo 142 sed mať prestávku po 4. sla'

Ako vidieť, u Bott slabičník sa vyskyt nácii s inými roz je obsiahnutý rozmeroch. veršovýc' Cell tak k

To isté, ale ešte vo zvýšenej miere platí aj na ďalšiu metrickú jednotku, na

Trojslabičník

ktorý samostatne vystupuje iba raz v básni *Na blahú pamäť Sládkovičovi* (386), kde pri tomto najkratšom rozmere nemožno nevidieť opäť „ilustračnú“ úlohu:

*Milióny šli kedys' za sladkým hlasom Jeho,
tisíce ku hrobu sprevádzali Ho
a napokon, tam v temnostiach, hrôzach hrobu
zostal — sám! —*

*

Iba raz vystupuje samostatné štvorveršie v básni *Iskrice*:

*Žaba v močiari
zdúva sa zjari,
čo bude ale
s ňou po Michale?*

(436)

*

Štvorslabičník

U Botto v oveľa skompletnejšej miere tvorí samostatný verš: nekombinovaný vystupuje iba v 2. speve *Pojevských piesní* (194—197) s prerývaným rýmom (oaoa) i dva razy v edrovanom a dva razy trojitým (aaoa). Kombinovaný s osemslabičníkom sa nachádza v troch štvorveršiach (6o 6a 8o 6a) básne *Okrem dakeho* (441). Ojedinele sa vyskytuje na viacerých miestach a pocho-piteľne, ako u Chalupku, aj u Botto predstavuje jednu z najčastejšie využí-vaných metrických jednotiek v najrozličnejších rozmeroch. Dokonca v troch básnách sa pravidelne sam delí — ako súčasť dlhšieho rozmeru — na troj-slabičník.

*

Deväťslabičník

Predstavuje osobitný typ v štúrovskej poézii vôbec. Je síce výrazne dvoj-členný, skladá sa vždy z dvoch základných metrických jednotiek, a to štvor-slabičníka a päťslabičníka, no ich umiestenie nie je pevne dané pravidelnou prestávkou po určitej slabike. Päťslabičník môže v tej istej básni stáť raz v prvej polovici verša a inokedy v druhej. Nemá teda prestávkový variant ako sedemslabičník alebo osemslabičník a treba ho považovať za základnú metrickú jednotku s najväčším počtom slabík. Od uvedených rozmerov sa líši aj tým, že nikdy nestojí samostatne, ale vždy v kombinácii s osemslabičníkom (resp. s 8-slabičníkom a 10-slabičníkom). V jedinej básni (*Ctibor*) sa opakujú deväťslabičníkové združené dvojveršia, ktoré však možno považovať za súčasť predošlých štvorverší kombinujúcich deväťslabičník s osemslabičníkom. Strofu utvorenú výlučne z tohto rozmeru Botto nepozná. Na druhej strane každý verš — opäť na rozdiel od časti sedemslabičníkov a osemslabičníkov — je vždy viazaný rýmom. A do tretice, hoci je iba základnou metrickou jednotkou, na rozdiel od uvádzaných dvoch — čo aj menejslabičných, ale relatívne samostatných rozmerov — nestáva sa súčasťou rozsiahlejšieho, zloženého verša.

Práve na tomto type možno najnázornejšie demonštrovať váhu polveršovej prestávky. Bez jej stabilného miesta ani dlhší verš sa nezaraďuje medzi charakteristické zložené rozmery v štúrovskej poézii. Oproti básňam, v ktorých sedemslabičník alebo osemslabičník dodržiava pravidelnú pauzu po štvrtej slabike, deväťslabičník ani v jednej básni nespĺňa podobnú požiadavku či už po štvrtej, alebo po piatej slabike. Pomer medzi nimi sa mení od básne k básni, ale v nijakej nedosahuje tá či oná z prestávok výraznejšiu prevahu.

V balade *Ctibor* (342—344) počet deväťslabičníkov, ktoré môžu mať prestávku po 4. slabike (bez ohľadu na syntaktické členenie), je 22 veršov, čo z celko-vého množstva 35 deväťslabičníkov tejto básne tvorí 62,8 %. Zostávajúcich 37,2 % predstavujú verše bez tejto prestávky, ktoré však majú medzislovný predel po 5. slabike. Namiesto jedného deväťslabičníka stojí desaťslabičník (str. 343: „Tak loví on, loví bez ustania“; bez rukopisu nevieme posúdiť, či ide o tlačovú chybu, alebo nie; no Botto aj na niektorých iných miestach má takéto nepatrné výchylky z pravidelného metra).

Obrátený pomer v rozostavení päťslabičníka a štvorslabičníka môžeme pozorovať v deväťslabičných veršoch 4. spevu *Žalieb Svätobojových* (365—366). *Deväť* veršov z celkového počtu *štrnást* má prestávku po 5. slabike — čiže 64,2 % — a päť veršov po 4. slabike, 35,8 %.

I v básni *K hodom Slávy* (381—383) prevláda prestávka po 5. slabike, i keď v pomere o niečo nižšom. *Štrnásť* štvorverší (9a8b9a8b) obsahuje 28 deväť-slabičníkov, z nich 15 veršov má uvedenú prestávku — 53,5 %. Do tohto

počtu sme zaradili aj jeden desaťslabičný verš, lebo stabilný rým medzi deväťslabičnými ukazuje, že koncové slovo tohto verša treba čítať dvojslabične, a nie trojslabične podľa dnešného úzu:

My tu, pod kriedly nášho *Génija*,
rodmi všeludstva obstatí,
svätíme deň znovuzrodenia
a prijímame krst svatý.
(382)

Stahovanie dvoch hlások v cudzích slovách (a nielen v cudzích) do dvojhlások je u štúrovcov bežným zjavom. Preto „*Génija*“ treba čítať po štúrovsky (génja), ako ukazuje jeho rýmový partner znovuzrodeňja). Preto aj v tomto prípade ide o deväťslabičnik.

Takmer zhodný pomer zachováva aj deväť štvorverší (9a8b9a8b) básne *Sen Babylonov* (352—353); z 18 deväťslabičnikov 10 veršov má pauzu po 5. slabike — 55,5 %. Krátka básnička *Schytili ma* (467) má v rovnako usporiadaných troch štvorveršiach jeden desaťslabičnik. Z piatich deväťslabičnikov tri majú predel po 5. slabike — 40 %. Desaťslabičnik pravidelne začleňovaný do všetkých strof ako ich tretí verš sa vyskytuje v básni *Prvý sen* (437—438). Osem štvorverší (9a8b10a8b) obsahuje teda iba osem deväťslabičnikov, z ktorých presná polovica veršov má prestávku po 5. slabike — 50 %. Druhá polovica má prestávku po 4. slabike práve tak, ako jej patrili zvyšné percentá i v predošlých básňach. Pomer medzi oboma možnými prestávkami v deväťslabičniku je vcelku vyvážený. Priemer zo všetkých básní, v ktorých sa vyskytuje, tvorí ca 50 % pre obe polveršové hranice, ku ktorým nepristupuje nijaká iná, výrazne sa opakujúca pauza (napríklad 6 plus tri alebo obrátene). Prítomnosť oboch základných metrických jednotiek (5+4) manifestuje aj vnútorný rým (str. 352).

Pri všetkých doteraz uvádzaných rozmeroch sa totiž okrem nepatrných výnimiek rýmovali medzi sebou iba verše s rovnakým počtom slabík. No v básni *Prvý sen* sa v rámci strofickej väzby pravidelne spájali rýmom desaťslabičnik s deväťslabičnikom. Aj to naznačuje ich určitú príbuznosť, ktorá sa prejavuje aj tým, že sa oba typy spájajú s bezprestávkovým osemslabičnikom. Pravda, v básňach s nepravidielnym striedaním rozličných veršových rozmerov budú sa u Bottu rýmovať i rôznoslabičné verše, medzi ktorými sa ojedinele objaví ešte niekoľko ráz aj deväťslabičnik.

*

Mohlo by sa zdať, že iba nestálosť v umiestení polveršovej prestávky vylučuje deväťslabičnik zo samostatných radov a núti ho k väzbe s iným rozmerom. Nie je to tak. Dokazuje to jeden z typov desaťslabičnika, ktorý aj napriek pevne položenej pauze uprostred verša nevystupuje samostatne a viaže sa rovnako s osemslabičnikom ako deväťslabičnik.

Desaťslabičníky

No práve v porovnaní s deväťslabičnikom ukazuje stála polveršová prestávka, že jej pravidelné dodržiavanie vytvára i v rámci rovnokoslabičných rozmerov niekoľko odlišných, samostatných, navzájom nezamieňateľných typov. Kým deväťslabičnik nemá viacero variantov, ba v dôsledku nestabilnej polveršovej pauzy sám zostupuje na úroveň základnej metrickej jednotky, pri desaťslabičnom verši sa vydeľujú až tri varianty na základe rozdielneho, ale presne dodržiavaného polveršového predelu.

a) **Desaťslabičnik** symetricky dvojčlenný, ktorý sa skladá z dvoch päťslabičnikov a je teda po prestávkovom osemslabičniku druhým typom verša, vznikajúcim ako dvojnásobok niektorej základnej metrickej jednotky.

V dvanástich básňach, v ktorých sa vyskytujú buď výlučne, alebo na väčšej rozlohe štvorveršia kombinujúce desaťslabičnik s osemslabičnikom (10a8b10a8b), má každý desaťslabičnik záväznú polveršovú prestávku po 5. slabike. Ich počet v skladbách: *Úvod k Smrti Jánošíkovej* (261—264), *Znamä* (307—309), *Poveš bez konca* (310—320), *Žiaľby Svätobojove* (359—365), *Nad mohylou J. Kollára* (367), *Ohlas na „Hlas z Martina“* (370—372), 6. lípeň 1861 (373 až 374), *Novoročná* (424—425), *Do pamätníkov* (428), *Prvý sen* (437—438), *Spievať* (446—448), *Dumky večerné* (464—466) vykazuje dovedna 380 veršov — a presne také množstvo sa delí na dva polverše o piatich slabikách, čiže pravidelná prestávka dosahuje plných 100 %. Do počtu sú zahrnuté i desaťslabičníky z dvoch šesťverší v básni *Žiaľby Svätobojove* (10a10a8b10c10c8b) a z básne *Prvý sen*, v ktorých sa desaťslabičnik zamieňa deväťslabičnikom v prvom verši strofy (9a8b10a8b). Inakšie vo všetkých štvorveršiach sa desaťslabičnik strieda iba s osemslabičnikom. Samostatne nevystupuje.

Rozklad na dve metrické jednotky dosvedča na niekoľkých miestach i vnútorný rým, čím v rámci desaťslabičnikov vzniká buď rým trojitý:

*Netráp sa mati, o naše šaty,
len košielky daj nám biele;
však dobrí ľudia budú nás znati
po hviezdach zlatých na čele.*

(216)

(podobne na str. 307, 1. strofa; 309, 1. strofa; 310, 4. strofa, v ktorej však vnútorný rým je až v treťom verši; 372, 1. strofa), alebo vnútorný rým pre každý desaťslabičník — osobitný;

*Keď mi slúbate, že nepospíte
pekne-krásne do pokoňa,
poviem vám jednu, jakúsi biednu,
ešte kým na deň zazvoní!*

(310)

Inak musí podobne, ako deväťslabičník, byť každý desaťslabičník rýmom spárený s iným desaťslabičníkom. Výnimku tvoria už spomenuté strofy v básni *Prvý sen*, v ktorých sa spája s deväťslabičníkom, a jediný raz sa dostáva do rýmových pozícií s osemslabičníkom v básni *Ohlas* na „Hlas z Martina“:

<i>Čože škrebíte, vy zhavranelí,</i>	10 a
<i>keď sa brat s bratom priateľ?</i>	8 a
<i>Milšie vám vraždy kainské budú</i>	10 b
<i>a mŕtvy, hníly pach ľudu?</i>	8 b

Vo všetkých ostatných prípadoch sa zachováva u Bottu vzájomná rýmová väzba medzi desaťslabičníkmi,⁷ ktoré alternujú pravidelne v štvorveršových strofách jedine s osemslabičníkmi. S inými rozmermi (okrem výnimky s deväťslabičníkom) sa nezlučujú a samostatne v strofickom ani stichickom slede na väčšej rozlohe nevystupujú.

*

Desaterac

Názvom verša srbských junáckych piesní môžeme označovať desaťslabičný verš s pravidelnou prestávkou po 4. slabike, ktorou sa delí na dve nerovnaké polovice. Srbský vzor je nesporný,⁸ no okrem priameho vplyvu mohol pôsobiť aj príklad desaťslabičníka z Kollárových zneliek v *Slávy dcere*, ktorý mal tak tiež prestávkou po 4. slabike. Od Bottovho desaterca sa líši predovšetkým

⁷ Tri úvodné, no nepravidelné strofy z *Pokladu Tatier* majú výnimočne i niektoré desaťslabičníky nerýmované, ako zas predzáverečné osemveršie má štyri desaťslabičníky rýmované združene. To sú však ojedinelé výnimky.

⁸ V. Kochol, *Štúrovský desaťslabičník a srbský desaterac*. Slovenská literatúra 1967, č. 1, 51: „Štúrovský desaťslabičník vo svojej rytmickej stavbe nenadväzuje na domáce folklórne korene, lež na podnety srbského desaterca, ktorý má tú istú polveršovú a stopovú segmentáciu.“

pravidelnou trochejskou organizáciou — u Kollára ide o verš sylabotonický — a vzájomnou rýmovou väzbou s ostatnými desaťslabičnými veršami. Bottov desaterac iba v prvom polverši, v *štvorslabičníku*, prejavuje výraznejšiu trochejskú tendenciu. Druhý polverš, ktorým je najzákladnejšia metrická jednotka štúrovského sylabizmu, *šestslabičník*, ako v iných zoskupeniach sa skladá prevažne z troch trochejov alebo dvoch daktylov. Desaterac je nerýmovaný, stichický verš, mohli by sme povedať „sylabický blank-verš“ (zhoda je i v rovnakom počte slabík), čím sa vyníma spomedzi všetkých štúrovských veršových typov, ktoré sú prevažne organizované do strof aspoň s minimálnou rýmovou viazanosťou.

Desať básní, v ktorých sa desaterac u Bottu vyskytuje v dlhších sledoch a najčastejšie na rozlohe celej skladby, svedčí o dôslednom zachovávaní polveršovej prestávky po 4. slabike. Na rozdiel od „klasicistického“ romantika Chalupku využíva Botto i mimo strofickej väzby striedanie rozličných veršových rozmerov v kompozícii jedinej básne. V rozsiahlej povesti *Poklad Tatier* (136-163) je až desať samostatných pásem, z ktorých všetky párne, t. j. päť pásem, obsahujú desaterce.

Prvé pásmo je zložené z troch šesťverší kombinujúcich osem, deväť a desaťslabičné verše (136); druhé, najdlhšie pásmo tvorí sled 424 desatercov (136-150); v treťom sa objavujú dvanásťslabičníky, združené do štvorverší (150-151); dvanásťslabičníky sa budú striedať s desatercom vnútri básne, budú teda nasledovať v piatom pásme, opäť v štvorveršiach (deviatich, 156-157), a v siedmom, zložení z dvoch štvorverší a jedného osemveršia (159-160); v deviatom pásme, korešpondujúcom s prvým, prichádzajú iné rozmery ako dvanásťslabičník, a to osem, jedenásť a desaťslabičník, členený však v oboch prípadoch inakšie ako desaterac: sú to verše z predošlého typu, zloženého z dvoch päťslabičníkov (str. 162-163), takže ani v jednom zo susediacich pásem sa nestýkajú rovnaké veršové typy. V štvrtom pásme je 126 desatercov (151-156), v šiestom 58 (158-159), v ôsmom 69 (160-161) a desiate pásmo, tvoriace záver básne, obsahuje 24 desatercov. *Všetkých 701 desatercov okrem jediného má medzislovný predel po 4. slabike*. Jediná výnimka s prestávkou po 5. slabike („hlava do vetra, nohy do skoku“, 137) predstavuje len malý zlomok percenta.

Najmä na príklade desaterca vidieť, ako neúchylné dodržiavanie rovnakého počtu slabík a pravidelnej prestávky vo verši na veľkých rozlohách si vyžaduje i v sylabickom systéme isté licencie v gramatike jazyka. Predovšetkým je to dvojaké čítanie dvoch samohlások nasledujúcich za sebou v cudzích slovách (niekedy i domácich kompozitách), diktované metrickou potrebou verša. Vo verši:

na ich brehoch diamanty zrutné (149)

je slovo diamanty štvorslabičné (čítaj dijamanty), zatiaľ čo rovnaké štvorslabičné slovo milióny vo verši

cez milóny svetov, lesklých svetov (163)

sa musí čítať trojslabične („miljóny“), dve slabiky sa zúžia v jednu, ako by v cudzom slove bola slovenská dvojhláska. Druhá licencia, dokazujúca úsilie o zachovanie rovnoslabičnosti, spočíva v skracovaní zámen, v odtŕhnutí pádových koncoviek:

kde slniečko svoj' dobrej matičke (137)

nad svoj' krídľom čiernoperých potvor (140)

i zmúti sa nad svoj' bledou tvárou (147)

by svoj' krásou mesiac vyjasnilo (147)

i vravelo svoj' srdca tajnosti (155)

Tak isto v skracovaní spojok, napríklad „ak“ namiesto „ako“:

*Zem sa trasie — temne postenáva —
ak by pod ňou hukotali duchy* (138)

Pre zachovanie desatslabičného rozsahu pripúšťa básnik i kakofóniu, vznikajúcu spojením bezslabičnej predložky (s, v) s rovnako sa začínajúcim slovom, napr.:

v vzteku divom pysky, zubmi seká (145)

Desaterac tiež ukazuje, že v štúrovskom verši sa predložka neviaže tak tesne k svojmu substantívu, aby strácala samostatnú slovnú platnosť. Polversá prestávka, pravidelne dodržiavaná po 4. slabike, neraz oddeľuje pred od podstatného mena:

keď sa mu nad // hlavou rozježenou (141)

akoby nad // smútkom ich plakali (146)

a lieta od // hviezdčky k hviezdčke (159)

V inorozmernom rámcovaní sa nachádza i dlhý a neprerušovaný sled desatercov z básne *Povešť Maginhradu* (227-250). Rámec na začiatku i na konci sa skladá z jedenástslabičných veršov, prestýkavaných nepravidelne dvanaástslabičníkmi a s nimi i rýmovaných. Nepretržitý rad od str. 229 po str. 249 obsahuje 655 veršov, z ktorých iba jeden je *dvanaástslabičný* („Ajta! za bieleho svitu rannej zory“, str. 244), ostatné sú *všetko desaterce s pravidelnou prestávkou po 4. slabike*. Spomínaná licencia, zužujúca dve za sebou nasledujúce samohlásky dvoch slabík do dvojhlásky, ešte výraznejšie sa manifestuje v tejto básni, keď to isté slovo sa musí čítať raz troj a raz štvorslabične:

Prišla sestra staršia Sibylia
(čítaj „Sibylja“, 234)

Lež s sivými očkami Sibylia
(čítaj „Sibylja“, 235)

Oproti nožnej námietke, že tu ide o ďalšiu výnimku, o jedenástslabičný verš, dalo by sa pripomenúť, že tento typ jedenástslabičníka s rozložením štyri plus sedem slabík sme ešte nestreli. To neznamená, že by nemal existovať, a skutočne sa s ním stretneme, lenže v celkom odlišnom zoskupení. Hodno ešte poznamenať, že dosiaľ všetky desatercové rady boli nerýmované, náhodné rýmy tvoria mizivé percento.

Báseň, okrem päťveršového motta, zložená zo samých desatercov a vôbec obsahujúca najväčší ich počet, je *Svetký víťaz* (109-135). Z 839 veršov iba jediný nemá prestávku po 4. slabike:

*Vlasy biele ako len to mlieko
hrali sa s vetříčkom tichučkým.* (112)

Je to deväťslabičník, pravda, dalo by sa uvažovať, či nejde pri tejto jedinej výnimke z takého dlhého skladu desatercov o tlačovú chybu. Napríklad stačilo by vsunúť za „hrali sa“ zámeno „mu“ — a dosiahol by sa nielen náležitý počet slabík pre desaterac, ale aj jeho konštantná prestávka po 4. slabike. Na chýbajúce zámeno „mu“ by poukazovala i paralelná výstavba nasledujúcich dvoch veršov:

*Tvár mu bledá, maľovaná časom,
ak by sa bol mesiačkom umýval.* (112)

Pravda, bez preskúmania rukopisov a iných vydání musíme konštatovať, že tu ide o deväťslabičnik, ktorého výskyt však predstavuje v tomto slede sotva viac ako desatinu percenta.

Najkratšou kompozíciou, skladajúcou sa výlučne z desatercov, je báseň *K životu* (201-202). 36 desaťslabičnikov spĺňa *stopercentne* rez po 4. slabike. V *Dume nad Dunajom* (164-167) sú tiež len desaťslabičné verše; z celkového počtu 121 iba jeden nedodržiava požadovanú prestávku:

ako dvanásthlavové šarkany

(167)

No slovo zakrývajúce požadovanú prestávku je kompozitom a miesto jeho zloženia sa kryje práve s ňou:

ako dvanásť — hlavové šarkany.

Pravda, v niektorých ďalších desatercových skladbách nájdeme výchylky, síce tiež iba nepatrné, ktoré však nebude možno vysvetľovať podobným spôsobom.

Báseň (103-108) obsahuje 162 veršov, dva sú z nich jedenástslabičníky:

A letí-letí ponad hory skaly

(105)

Kdeže je, ľal'a, tá naša zrutná zem?

(105)

jeden deväťslabičnik:

a letia-letia, až tak hviždia

(105)

Z ostávajúcich 159 desaťslabičnikov iba jeden nemá prestávku po 4. slabike:

to sú ľudidráči aj židovia

(106)

Pravda, ak sa prizrieme na posledný príklad, vidíme opäť ukrytú pauzu v bode spájajúcom dve slová v kompozitum, a teda potenciálne opretú o ich bývalé medzislovné predely.

Ale v básni *Orol* (98) ide v desaťslabičnom verši:

A hľa! už slniečko jedným očkom

(99)

o typ, v ktorom sa črtá inak položená prestávka. Tu je zatiaľ ojedinelý, lebo tvorí jedinú výnimku zo 152 veršového radu inakšie presných desatercov. Doterajšie odchýlky nedosahovali ani v najkrajnejšom prípade štyri percentá a v zdrvujúcej väčšine sme mali buď pravidelné desaterce, alebo výnimky iba so zlomkami jedného percenta.

Ak popri básňach zložených výlučne z desatercov boli i sledy rámcované inými rozmermi, rámec, presnejšie povedané, úvod tvorí i desaterac — v básni *Čierna hora* (375-377). Sedem úvodných desatercov s pravidelnou prestávkou má v nej charakterizačnú úlohu; vyznačuje formálne miesto, o ktorom sa v básni hovorí a ktoré je späté so spevmi písanými práve desatercom. Sama báseň je už ďalej zložená v inom rozmere.

U Bottu sme však svedkami ešte iného miešania veršových rozmerov, než rámcovania alebo aj vnútrokompozičného prelínania inak samostatných, z jedného veršového typu zložených pásem (pozri *Poklad Tatier, Margita a Besná* a pod.). Ďalší stupeň „romantického uvoľnenia“, s ktorým sa u Chalupku nestretávame, tvoria básne kombinujúce bez zvláštneho usporiadania verše s rozličným počtom slabík. Náznak tohto druhu nachádzame i v spätosti s desatercom, presnejšie formulované, s desaťslabičnikom, ktorého vnútorné metrické členenie je zhodné s desatercom. Pristupuje k nemu totiž prvok, ktorý bol v samostatných desatercových sledoch vylúčený — rým.

Báseň *K Holubici* (203-204) má v prvých piatich štvorveršiach (aabb) samé desaťslabičníky. Okrem prostrednej tretej strofy združene rýmovanej (aabb) schéma ostatných štyroch je aaaa, pričom vnútorné dva členy rýmu teda v druhom a treťom verši, sú zopakovaním toho istého slova. Epifora vo všetkých štyroch slohách sa kryje s antitézou:

Kdeže letíš, holubička sivá?

Či ta ženie trieskavica divá?

„Neženie ma trieskavica divá

lež to nebo, čo sa na mňa díva!”

(203)

Tú istú schému rýmovej i sémantickej výstavby zachováva aj šiesta strofa. Rozdiel je len v tom, že štvrtý verš je jedenástslabičný. Desaťslabičníky sa vrátia do prvých dvoch veršov nasledujúcej a prvého verša ešte ďalšej strofy. Ostatné verše posledných troch strof sú jedenástslabičníky — pravda, osobitného druhu, než sme ich poznali u Chalupku. Povieme si o nich neskôr, vrátia sa pritom i k otázke rýmu pri uvádzaných a s nimi súvisiacich desatercoch.

Rýmované desaťslabičníky — pravda, nie už na rozlohe celej básne, ale predsa vo väčšej koncentrácii, než by mohlo ísť iba o náhodný výskyt — naj-

deme aj v básni *Báj na Dunaji* (295-296), ktorá je do istej miery variantom už analyzovanej *Dumy nad Dunajom*, nerýmovanej.

V tejto básni, pozoruhodnej z viacerých dôvodov, potvrdzuje sa vnútorné členenie desaterca aj prvkom, ktorému sa inak desaterac vyhýba — vnútorným rýmom:

Vlny tečú a roky sa vlečú (295)

Báseň je síce prevažne nerýmovaná, no nájdú sa nielen epifory a náhodný koncový rým, ale aj dlhší sled veršov rýmami združenými. Na veršoch:

*Bože milý! daj mi orlie kriela
i hrud čistú Michal-archanjela!* (296)

z tejto stránky nie je vlastne nič zvláštneho. Nelíšia sa od rýmovaných desatercov z básne *K Holubici*. No v kompozícii *Báje na Dunaji* upútavajú pozornosť ako výpoveď „bájnej húsky“, metricky transformovanej ústami šuhaja junáka, jej záchrancu. V húskinom privolávaní, vyzývaní hrdinu, ktorý by ju zbavil odvekej kliatby, dodržiava sa pravidelne združený rým:

*Svet jasný, svet krásny, len môj tmavý:
ktože mňa pravekej kliatby zbaví?!
ktože má, ktože má orlie kriela,
hrud čistú Michala archanjela?!
Kto pôjde do boja s vetry zlými?!
Junák môj, orle môj, kdeže si mi?!*
(Podč. V. T., str. 296)

Parafrázovanosť podčiarknutých veršov z húskinej prosby v junákovom vzdychu sa dosvedča nielen viac ako nadpolovičnou zhodou slov, ale aj zvukovou zhodou na zvyšných miestach: namiesto húskinho „ktože“ na začiatku verša zaznieva ako echo na tomže mieste u junáka rým — „Bože“. A predsa napriek toľkým súhlasným javom sú tieto verše z rytmickej stránky podstatne odlišné!

Nielen podčiarknuté verše, ale celý pasus — a okrem neho ešte dvanásť veršov — nemá prestávku po 4. slabike. Osemnásť veršov z celého počtu 53 *desatslabičníkov*, z ktorých sa báseň skladá, znamená takmer 34 %! Ide azda v tejto básni o „bezprestávkový variant desatslabičníka“, ďalej nedeliteľný, a teda klesajúci na úroveň základnej metrickej jednotky, najväčšej v štúrovskom sylabickom systéme?

Považovať tieto desatslabičníky za „bezprestávkový typ“, ako sme sa s ním stretli pri variantoch osemslabičníka a sedemslabičníka, bráni viacej skutočností. Podstatný rozdiel medzi nimi a zložením desatslabičníkov v tejto básni spočíva v tom, že všetkých osemnásť veršov, ktoré nemôžu mať prestávku

po 4. slabike — predsa obsahujú inú, a to pravidelne dodržiavanú pauzu po 6. slabike. Napríklad v bezprestávkovom osemslabičníku časť veršov mala prestávku po tretej, iná po 5. i 6. slabike. Tu sú iba dve možné prestávky; prevažná časť ju umiestňuje po štvrtej slabike. Verše, ktoré ju nemôžu klásť na toto miesto, bezvýhradne ju dosahujú po šiestej slabike.

Zostáva ešte zodpovedať, prečo nemožno viesť analógiu s deväťslabičníkom, ktorý sme označili za základnú metrickú jednotku, hoci mal tiež iba dve možné prestávky — po 4. a 5. slabike — rozkladané nepravidelne v jednotlivých veršoch. Na jednej strane hodno pripomenúť, že deväťslabičník nemohol vystupovať samostatne, ale iba v kombinácii s iným rozmerom, kým tu máme do činenia iba s desatslabičnými veršami na rozlohe celej básne. Určitú odlišnosť desatslabičníka s pauzou po 6. slabike signalizuje v zdrvivúcej väčšine nerýmovaných desatercov (teda veršov s predelom po 4. slabike) rým alebo epifora v jeho funkcii. Predbežne nechávame stranou väzbu osobitných motívov s veršami odlišnými od desatercov v tejto skladbe. No už uvedené zvláštnosti môžu nás priviesť k ďalším úvahám.

Podobne ako v básni *K Holubici* a v rade ďalších skladieb, v ktorých sa nepravidelne striedajú rôznoslabičné rozmery, môžu sa tu zamieňať dva typy, síce zhodné počtom slabík, no na základe inakšieho umiestnenia polveršových prestávok podstatne odlišné a úplne samostatné.

Ako vedľajší dôkaz na zloženie básne z dvoch rozdielnych variantov mohla by svedčiť skutočnosť, že odlišný typ desatslabičníka bol iba neskôr dosadený do pôvodného čisto desatercového radu. Báseň *Duma nad Dunajom* z roku 1846 (164—167), ktorú možno považovať za skorší variant práve analyzovanej básne *Báj na Dunaji*, nemá ešte ani jeden verš s prestávkou po 6. slabike, ale čisté desaterce. Báseň *Báj*, uverejnená v Sokole r. 1861 (odtlačená v *Poznámkach a vysvetlivkách*, 500—502), ktorá je ďalším variantom, obsahuje iba 2 verše tohto druhu v slede inak čistých desatercov, čo z 81 veršov nepredstavuje ani tri percentá. *Báj na Dunaji*, zaradená do *Spevov* (1881), je teda konečným variantom, v ktorom podiel odlišného desatslabičníka stúpol až na 34 %.

Pravda, hlavný dôkaz o samostatnej platnosti tohto typu ako zloženého verša s pravidelnou prestávkou po 6. slabike by nám mohol podať jeho samostatný výskyt na rozlohe celej básne.

*

Približne v rovnakom čase ako definitívny variant *Báje na Dunaji* vzniká i báseň *Na brehu Rimavy* (roku 1879, pozri *Poznámky a vysvetlivky*, 526). Skladá sa z 54 *desatslabičníkov*, združené rýmovaných (aabbcc...), ktoré dodržiavajú prestávku po 6. slabike — na 100 %;

*Na brehu Rimavy chlapček sedí,
na vlnky šumiace snivo hľdí;
Kamže, kam, sestričky? „Dole, dole!“
ta na to slobodné, šire pole!*

(354)

Presne taký obraz poskytujú aj ďalšie dve básne *Práčka na Rimave* (449 až 450) a *Rimavín* (451—452), ba aj *šestnástveršová partia* v *Poznámkach a vysvetlivkách* (546). Všetkých 140 veršov (*Na brehu Rimavy* 54, *Práčka na Rimave* 46, *Rimavín* 24, úryvok z *Pozn. a vysvetliviek* 16) má dva výrazné znaky: pravidelnú pauzu po 6. slabike a združený rým.

Nie náhodou sa objavoval rým aj v básni *Báj na Dunaji* predovšetkým v súvislosti s týmto typom verša, zatiaľ čo desaterac je zásadne nerýmovaný. Ak si pripomenieme ďalšiu z dvoch výnimiek — báseň *K Holubici* — neujde nám už teraz, že i v nej sa desaťslabičník spleta s iným rozmerom, s jedenástslabičníkom, v rámci básne. Rým je však len jedným zo signálov odlišnosti od obvyklého desaterca. Základný rozdiel tkvie v metrickej základni. Je o to dôraznejší, že ide inakšie o rovnakoslabičné verše. Dojem zdanlivej príbuznosti by mohol navodzovať i sklad z dvoch rovnakoslabičných polveršových úsekov; šestslabičného a štvorslabičného. Lenže tu naskrze nemáme do činenia s dvoma príbuznými variantmi, ktoré by mali iba obrátený sled tých istých metrických jednotiek.

Povedali sme, že štvorslabičníky majú zjavnú trochejskú tendenciu, pretože ich prevažná časť sa skladá buď z dvoch dvojslabičných slov, štyroch jednoslabičných alebo štvorslabičného, prípadne trojslabičného a jednoslabičnej príklonky, ďalej dvoch jednoslabičných slov na začiatku s druhým dvojslabičným, alebo naopak. Trochej rušiacu časť predstavuje vlastne len jednoslabičné slovo na začiatku, za ktorým nasleduje trojslabičné alebo zasa dvojslabičné s jednoslabičnou príklonkou. V básni *Báj na Dunaji*, zmiešanej z dvoch veršových typov — desaterca a desaťslabičníka s prestávkou po 6. slabike — porovnanie štvorslabičných úsekov ukazuje, že trochejská tendencia v 18 veršoch druhého typu sa plní až na sto percent. V ostávajúcich 35 veršoch, desatercoch, ktoré majú štvorslabičný úsek na začiatku verša, päť prípadov narúša trochejský zostupný spád; ide o kombinácie 1 plus 3 (i zatúžiac; i zavolá; to vyrieka; i zakvíli; aj, pozrite). To neznamená, že v iných básňach štvorslabičné úseky nedesatercového typu, teda nachádzajúce sa v druhej časti verša, nebudú mať „antitrochejské“ kombinácie (1,3 alebo 1, 2, 1). Ukazuje sa však, že trochejská tendencia je v nich zvýšená oproti rovnakým úsekom na začiatku desatercov. Porovnali sme z tejto stránky 54 veršov, z ktorých sa skladá báseň *Na brehu Rimavy* (354—356), a rovnaké množstvo desatercov náhodne vybraných zo záverečného sledu tohto typu v básni *Povešť Maginhradu*

(248—249). V prvom prípade bolo iba šesť výnimiek — 11 % — a v druhom až 14, čiže takmer 26 %.

No ak aj pri štvorslabičníkoch nejde o podstatnú odlišnosť, ale iba o väčšiu-menšiu mieru v tej istej tendencii, celkom iná situácia je pri šestslabičných úsekoch v oboch veršových typoch. Metrická platnosť šestslabičníkov sa v nich nekryje.

*

Šestslabičník ešte raz

Kým v desatercovom šestslabičníku nachádzame jednu z najčastejších základných metrických, ďalej už pravidelnou prestávkou nedeliteľných jednotiek sylabického systému, v desaťslabičníku s prestávkou po 6. slabike sa nestretávame so šestslabičníkom ako metrickou jednotkou, ale *zloženým veršom*. Existuje, pravda, len ako súčasť tohto desaťslabičníka, no jeho existenciu nemožno poprieť; skladá sa z dvoch trojslabičníkov. Všetkých 140 veršov z uvádzaných básní a rovnako aj 18 veršov v *Báji na Dunaji* delí svoju prvú šestslabičnú časť ešte ďalej na dva rovnaké úseky, keď prestávka padá stopercentne za tretiu slabiku. Týmto členením nadobúda prvá časť desaťslabičníka daktylskú a druhá výrazne trochejskú tendenciu.

Jestvuje teda popri šestslabičníku ako základnej metrickej jednotky i *šestslabičník ako zložený verš*, aj keď sa vyskytuje zriedka a nie samostatne, ale vždy ako záväzná súčasť jedného typu z desaťslabičných veršov.

*

A tým sa určuje aj osobitný charakter samého desaťslabičníka, ktorý sa stáva v skutočnosti trojčlenným. Popri hlavnej polveršovej prestávke po 6. slabike obsahuje prvá časť ešte vedľajšiu, ale stopercentne dodržiavanú prestávku po 3. slabike. Môžeme ho záverom nazvať ako *tretí* zo samostatných desaťslabičných veršových typov

c) Desaťslabičník asymetrický, trojčlenný.⁹

⁹ Predlohu k tomuto veršu mohol nájsť Botto aj v ľudovej piesni (napríklad stopercentne sa uskutočňuje v štvorverší piesne „Už som sa oženil, už je darmo“), pravda, vylúčený nie je ani vzor v inonárodnej literatúre (v *Poznámkach* k vydaniu *Súborné dielo* sa hovorí o jednej z Aranyových balád); za zmienku stojí i to, že presne túto schému mal v časomiere tzv. daktylsko-pindarský verš (posledný verš alkaiskej strofy: -uu (-uu) -u (-u).

Jedenástslabičníky

a) Jedenástslabičník asymetrický, trojčlenný.

Jeho výskyt je ešte zriedkavejší než spomínaného desaťslabičníka. Obmedzuje sa len na štrnásť veršov z básne *K Holubicí*, v ktorej prevláda desaterac. Z desaterca ako by si ponechával bezpodmienečnú prestávku po 4. slabike. Ale sedemslabičný úsek za ňou delí sa ďalej na dve časti; objavuje sa v ňom *prestávkový variant* sedemslabičníka:

*Zablyskoci s lístčkami zlatými,
nech s snehami zmizne zima bielymi!
Zasadiže halúzočku v doline,
nech si širo svieže lístky rozvinie.*

(204)

A tak okrem hlavnej prestávky po 4. slabike prichádza ešte vedľajšia, ale stopercentne dodržiavaná pauza aj po 8. slabike. V básni sa s dvojčlenným desatercom stretáva trojčlenný jedenástslabičník. Ten istý protiklad medzi dvojčlennosťou a trojčlennosťou bol i v básni *Báj na Dunaji* medzi desatercom a asymetrickým desaťslabičníkom trojčlenným — protiklad ešte podčiarknutý tým, že sa dostávali do napätia verše s rovnakým počtom slabík. Možno predpokladať, že sa tieto kontrasty viažu v básni na dôrazne odlišné motívy. Ale výskum tohto druhu predstavuje už ďalšiu úlohu, pravda, podmienenú predbežným metrickým rozborom.

b) Jedenástslabičník, základný variant. Takto budeme nazývať najčastejší a úplne prevládajúci typ, zložený v prvej časti z päťslabičníka a v druhej zo šesťslabičníka, ako sme sa s ním zoznámili už u Chalupku. *Variant s obráteným poradím* (6 + 5, z básne *Juhoslovanom*) u Botto nenachádzame.

V básni *Obraz Slovenska* (91—94) je združené rýmovaný. 96 *jedenástslabičníkov* spĺňa *prestávku po 5. slabike* na 100 %. Tak isto báseň *Hrob* (95—97) v štvorveršiach so striedavým rýmom (abab) nemá vo svojich 72 *jedenástslabičníkoch* ani jediné výnimku z tohto pravidla. Pravidelná prestávka sa zachováva tak v kratších básňach so združenými rýmami — *Renegátovi* (457, 14 veršov), *Kľatba matkina* (458, 12 veršov) — ako aj v dlhších s nepravidelnejšou rýmovou alternáciou — *Na dolinu rimavskú* (395—396, 38 veršov). V nej popri združených a dvojici striedavých rýmov sú aj dva verše s vnútorným rýmom medzi päťslabičníkom a šesťslabičníkom:

*Dolina milá, krásna' ako vila —
krásna! — Predsa' len ako bez slnka deň,
bez slávy svojej, čo bola, čo vstane.
Oj, kde tie zore večernie i rannie?*

Rozdielnú rýmovú organizáciu — obkročnú a striedavú — majú aj dve štvorveršia, z ktorých sa skladá báseň *Rád by ja* (461). Na stálosť polveršovej prestávky nepôsobí ani striedanie jedenástslabičníka s iným rozmerom, a to či už v pravidelnej alternácii v básni *Či to tam* (459, dve štvorveršia 8a8a11b8b), alebo vo výnimočných občasných náhradách desaťslabičníkom v básni *Strossmayerovi* (368—369, 8 štvorverší 11a8b11a8b, v prvých dvoch na mieste jedného jedenástslabičníka sú desaťslabičníky).

Jedenástslabičník sa ešte vyskytuje aj v básňach s nepravidelným striedaním rozličných rozmerov.

*

Dvanástslabičník

Je to dosiaľ najprebádanejší veršový typ štúrovskej poézie, najdokonalejšie stelesňujúci vlastnosti jej sylabizmu. Pravidelnú polveršovú prestávku spĺňa s absolútnou presnosťou, vo väčšine básní stopercentne. Odchýlky nedosahujú vo výnimočných prípadoch ani celé percento. Prestávkou sa delí verš na dve rovnaké polovice, na šesťslabičníky. Aj u Botto, hoci len okrajovo, nájdeme rozpis dvanástslabičníka na tieto základné metrické jednotky. V druhom speve *Vojenských piesní* (194—197) okrem prevažujúceho prerývaného rýmu (oaoa) nájdeme i dva rýmy združené, čo v prenesení do grafickej úpravy dvanástslabičníkov znamená vlastne vnútorné rýmy:

*Janíček, Janíček,
na ty rozmajrínček,
nejdi na vojničku
na bielom koníčku!*

(195)

Rýmovou organizáciou sa Botto v niektorých jednotlivostiach líši od Chalupku. Chalupkovo záväzné spájanie dvanástslabičníkov do dvojverší Botto niekde naruša vnútornými rýmami bez koncového rýmu medzi dvoma veršami:

*Neplač, dievča, neplač, veď azdaj nemáš zač,
slzy nevyliievaj, radšej si zaspievaj!*

(178)

Dokonca relatívnu samostatnosť šesťslabičnickov ako metrických jednotiek zdôrazňuje rým natoľko, že dvanásťslabičnick s vnútorným rýmom sa môže vyčleniť z obligátneho dvojveršia a stať samostatne v dvanásťslabičnickovom slede. Napríklad v básni *Hore háj, dole háj* sa ocitá takýto verš medzi dvoma dvojveršiami, syntakticky voľne spojený iba s druhým z nich:

*Srdiečko prebudil vriacimi prsami,
líčko vymaľoval sladkými ústami
Zaspievaj si, dieťa, prišiel brat zo sveta,
zaspievaj pred svetom, nakoľ sa ozovie,
veď je spev jediné potešenie tvoje!*

(179)

Botto má však, podobne ako Chalupka, aj trojité rýmy (vnútorný v jednom verši spojený s koncovým rýmom dvojveršia):

*Už vatra dohára jak obeťná žiara
a chlapci sta sochy okolo oltára*

(266)

No ak aj uňho nájdeme celé básne zložené z dvanásťslabičnickov, na rozdiel od Chalupku strieda Botto dvanásťslabičnickové sledy aj s inými rozmermi, a to v rozličných stupňoch voľnosti.

Básne iba so samými dvanásťslabičnickmi — *Hore háj, dole háj* (177—180, 93 veršov), *Pieseň Jánošíka* (253—255, 86 veršov), *Lucijný stolček* (333—334, 46 veršov), *Na Demitra* (423, 16 veršov) — spĺňajú polveršovú prestávku po 6. slabike — na 100 %.

Na Demitra

*Sto bohov, prabohov, či to vždy tak bude?!
Tak smutno, tak clivo — len čo vietor hudie.
Chodníčky zaviate — junač kdesi drieme;
hej, ktože nám zahrá tú našu „od zeme“?
Jozefe, kdeže je tá tvoja píšťala?
Zapískaj, nech to hne tie karpatské bralá.
Kde tvoje, Ondrejko, husličky z Javora?
Zahraj nám! nech to znie i zhora i zdola.
A kde je, Samo náš, tvoj huk zlatorohý?
Zadudaj! nech detva skočí hor' na nohy.
Hore hu! nič preto, že sme my chudobní;*

*hoci sme chudobní, ale chlapci hodní!
Hore hu! nič preto, že sa biedne máme;
naša dobrá vôľa i tú biedu zláme! —
Tak smutno, tak clivo — len čo vietor hudie;
sto bohov, prabohov, či to vždy tak bude?!*

Roku 1869

(423)

Na dlhšom úseku celej básne vidno jasne základné vlastnosti dvanásťslabičnicka — pravidelnú polveršovú hranicu, združený rým a paralelné veršové členenie s vetným — spoločné všetkým štúrovským básnikom, z ktorých sa tu traja uvádzajú krstnými menami a ešte jeden iným spôsobom. Akým a kto — o tom si povieme neskôr.

Botto má i dlhšie skladby, v ktorých dvanásťslabičnick tvorí iba časť skladby, buď v rámci samostatných spevov, alebo graficky inakšie oddelených partií. V básni *4. august 1863* (378—379) prvá časť sa skladá z 32 dvanásťslabičnickov, druhá polovica, rozhraničená tromi hviezdikami, prináša miešané rozmery (bez dvanásťslabičnicka). Prestávka je opäť celkom pravidelná. Z troch spevov sa skladá báseň *Z vysokých javorov lístočky padajú* (185—191), z ktorých nepárne sú napísané v dvanásťslabičnickoch, párny v štrnásťslabičnickoch. V prvom speve (185—188, 94 veršov) a treťom (190—191, 48 veršov) nie je ani polveršový predeľ, ani združená rýmová organizácia narušená. Takmer rovnaká je situácia i v básni *Dva hroby* (181—184), zloženej až zo 4 spevov, z ktorých zasa párne obsahujú dvanásťslabičnicky, kým štrnásťslabičnicky sú v nepárnych. Druhý spev (182, 30 veršov) sa nevymyká spod doterajšieho pravidla. Po prvý raz sa tak stáva až v štvrtom speve (183—184, 18 veršov) s dvoma odchýlkami: v slede dvanásťslabičnickov sa objavujú dva jedenásťslabičnicky. Možno síce počítať aj s tým, že na týchto miestach ide o tlačové chyby, ako by nasvedčovala paralelná syntaktická výstavba v širšom okolí, v ktorom druhý verš i druhá veta dvojveršia začínajú sa buď výplnkovým citoslovcom „oj“ (prvé štyri verše), alebo spojkou „a“ (v ďalších dvoch dvojveršiach obkolesujúcich dvojveršie s prvým jedenásťslabičnickom. Odcitujme aspoň šesť veršov, bezprostredne sa dotýkajúcich uvedených odchýlok:

*koniec hlávočky mu rozmajrín zelený,
a koniec nožičiek javor zasadený.
Pri druhom vrbička leží zasadená.
tam pod ním leží matka premilená.
Na javor zelený orlovia sadajú
a na ňom žiale svoje vyliievajú.*

(183—184)

V štvrtom verši by bolo možné predpokladať taktiež spojku *a* — „a tam pod ním leží matka premilená“ — čím by sa dosiahol dvanástslabičný verš. Rovnako v šiestom verši by stačilo vsunúť zvrtné zámeno *si* — „a na ňom si žiaľ svoje vylievajú“ — aby sa stal dvanástslabičným. Pravda, nemožno vylučovať ani zámernú motiváciu týchto vybočení, ktorá sa na iných miestach dá dokázať celkom presvedčivo. No aj tak zo 463 veršov z uvádzaných básní so samostatnými dvanástslabičnými sledmi tieto dve výnimky by predstavovali iba zlomok percenta. Pravda, ani tu sa nenaruša pravidelnosť polveršovej prestávky v dvanástslabičniku, iba do súvislého radu s týmto rozmerom sa vsúvajú dva iné rozmery. Botto má i niektoré ďalšie a tesnejšie kombinácie dvanástslabičníka.

So štrnástslabičným sa stretávame v rámci jedinej strofy, dvojverši. V časti *Krakoviakov* (435) tvorí prvý verš, ktorý sa rýmom spája so štrnástslabičným:

Sedelo pár sivých holúbkov v úbočí; (12)
nazdal som sa, že to boli, milá, tvoje oči. (14)

Dvanástslabičnik sa stýka i s desatercom, pochopiteľne, nie v strofickej väzbe. V básni *Poklad Tatier* tri dvanástslabičnikové pásma (150—151, 32 veršov; 156—157, 36 veršov; 159—160, 16 veršov) sú obklopené dlhými sledmi desatercov. Výrazný protiklad v tomto zoskupení tvorí dvanástslabičnik i svojou konštantnou rýmovanosťou oproti bezrýmovému desatercu, s ktorým má však metricky zhodnú druhú polovicu verša.

Zložitejší vzťah si vytvára dvanástslabičnik k trinástslabičniku v Bottovej najrozsiahlejšej i najdokonalejšej skladbe *Smrť Jánošíkova* (261—291). V nej sa kombinujú oba doterajšie postupy, odchýlne od poézie S. Chalupku, zaraďujúce dvanástslabičníky medzi iné rozmery. Vypĺňajú dva samostatné spevy (prvý a druhý) a objavujú sa i v niektorých ďalších ako samostatné vložky medzi trinástslabičnikovými sledmi, ba pristupuje aj tretí spôsob ich výskytu, o ktorom si povieme až pri rozbere trinástslabičníka.

Prvý spev (264—267, 82 veršov) i druhý spev (267—270, 118 veršov) sa skladajú len z dvanástslabičnikov s pravidelnou prestávkou po 6. slabike. Dodržiava sa rovnako presne i vo vložkách 3. spevu (str. 271, 6 veršov; 272—273, 44 veršov; 274, 4 verše), 5. spevu (276—277, 12 veršov; 277—278, 8 veršov), 9. spevu (288, 7 veršov).

Dvanástslabičníky sa nachádzajú občasne aj v inorozmerných sledoch básní s rozličnými veršovými typmi.

*

Trinástslabičnik

a) Trinástslabičnik dvojčlenný: sedemslabičnik plus šesťslabičnik.

Je to ten istý typ ako v Chalupkovom speve *Mor ho*. Aj šesťslabičnik v druhom polverši i sedemslabičnik v prvej časti verša predstavujú základné metrické jednotky. Bezprestávkový variant sedemslabičníka v *Mor ho* až v 45 % nedovoľoval umiestniť prestávku po 4. slabike. Všimnime si *sedemslabičnikový polverš v trinástslabičníkoch Bottovej Smrti Jánošíkovej*, aký počet veršov vylučuje predel po 4. slabike, a tým aj pravidelnú dvojčlennosť sedemslabičníka.

Trinástslabičnikové rady začínajú sa až v treťom speve, striedajú sa s dvanástslabičnikovými vložkami. Z 36 trinástslabičnikov tohto spevu 9 polveršov je bezprestávkových, čiže 25 %. Štvrtý spev je výlučne trinástslabičnikový: zo 76 veršov 19 sedemslabičnikov nemá uvádzanú pauzu, taktiež 25 %. V piatom speve, opäť kombinovanom s dvanástslabičnikovými vsuvkami, 10 sedemslabičnikov z 32 trinástslabičných veršov¹⁰ patrí medzi také isté výnimky, takmer 32 %. Šiesty, opäť ako štvrtý, obsahuje samé trinástslabičníky, v 55 veršoch je 13 bezprestávkových polveršov, vyše 23 %. I ďalší párny, t. j. ôsmy spev, má len samé trinástslabičníky, 48 veršov, z čoho 15 sedemslabičných polveršov bez pauzy: vyše 31 %. Deviaty, ako dosiaľ všetky nepárne, počnúc tretím spevom je kombinovaný. Vystupujú v ňom všetky rozmery, ktoré sa dosiaľ vyskytli v skladbe (vyjmúc Úvodu, ktorý je napísaný v štvorveršiach 10a8b10a8b); dvanástslabičníky, osemslabičníky i 2 trinástslabičníky (sedemslabičníky, z nich oba bezprestávkové). Ak porovnáme všetky bezprestávkové sedemslabičné polverše s celým množstvom trinástslabičnikov v skladbe (109 : 366), dostaneme nižšie percento — ca 30 % — než u Chalupku (45 %). Jednako však je dosť veľké, aby sme sedemslabičnik v prvom polverši trinástslabičníka tejto rozsiahlej skladby považovali za bezprestávkový, a teda celý trinástslabičnik iba za — dvojčlenný. Dvojčlenný preto, lebo zasa prestávka po 7. slabike sa všade dodržiavala stopercentne — okrem troch prípadov v 7. speve, ktorý sme dosiaľ zámerne nespomínali.

Do počtu 366 veršov sme zahrnuli totiž aj 117 trinástslabičnikov zo 7. spevu, ktorý je opäť (keďže nepárny) kombinovaný, a to so súvislým sledom osemslabičnikov. No nielen s ním. V súvislých trinástslabičnikových radoch sa na troch miestach vyskytnú dvanástslabičníky:

¹⁰ V jednom verši je síce štrnásť slabík:

Zákon je len jeden u nich, jeden zákon vlčí (277),

no porovnanie s inými vydaniaми, v ktorých má prvý polverš elipsu (*Zákon len jeden u nich*), nasvedčuje, že tu môže ísť o tlačovú chybu a trinástslabičnikový rad nebude porušený.

Vzdychnutie slabý bralo mŕtvo sa ozvalo (13)
 no, všetko to, ach! všetko, čo mu zostalo (12)
 (282)

Sedemslabičník prvého polverša je podčiarknutý i vnútorným rýmom a v druhom verši pauza po 7. slabike je vymedzená i syntaktickou prestávkou, no po čiarke už nenasleduje šesťslabičník. Dostávame celkom výnimočný dvanástslabičníkový typ a na rozlohe celej *Smrti Jánošíkovej* — jediný. Skladal by sa asymetricky zo sedemslabičníka. Pravda, možno predpokladať tlačovú chybu, napríklad namiesto „zostalo“ mohlo by byť „pozostalo“; prípadne eliptickú vetu prvého polverša by stačilo rozšíriť o sponové sloveso „je“, ktoré by však prišlo už do druhého polverša. V oboch prípadoch a hádam i v nejakom ďalšom by sme dostali trinástslabičník. Nemožno však vylučovať ani zámerné narušenie metra, ako celkom presvedčivo ukazujú ďalšie dve odchýlky v tomto speve:

„Hore hu! nič to preto, že sme my chudobní, (13)
 hoc sme i chudobní, ale chlapci hodní! (12)
 Hore hu! nič to zato, že sa biedne máme: (13)
 naša dobrá vôľa i tú biedu zláme“ — (12)
 (284)

Párne verše sú pravidelné dvanástslabičníky. Uvodzovky, v ktorých sa úsek nachádza, hovoria, že pôjde o citát alebo parafrázu. Ak sa teraz vrátíme k básni *Na Demitra*, zloženej zo samých dvanástslabičníkov, objaví sa nám jeden z možných zdrojov pre tento citát:

Hore hu! nič preto, že sme my chudobní:
 hoci sme chudobní, ale chlapci hodní
 Hore hu! nič preto, že sa biedne máme:
 naša dobrá vôľa i tú biedu zláme.
 (423)

Okrem vloženého jednoslabičného zámena („to“) v nepárnych veršoch a zámeny príslovky „zato“ rovnakoznačnou „preto“ nie je medzi oboma ukážkami nijaký rozdiel. Predovšetkým párne verše zostávajú i metricky úplne nezmenené. Aby však Botto z tejto básne citoval svoje verše v *Smrti Jánošíkovej*, tomu bráni podstatná maličkosť, že totiž *Smrť Jánošíkova* bola napísaná skôr. Lenže ani v básni *Na Demitra* nejde o Bottove vlastné verše. Literárna veda už vysvetlila, na koho sa vzťahujú krstné mená „Jozef“, „Ondrejko“ a „Sammo“. No okrem Hurbana, Sládkoviča a Chalupku je tu prítomný ešte ďalší štúrovec, i keď priamo nepomenovaný. Zúčastňuje sa v nej svojimi veršami:

Junáci, junáci, vy ste chlapci hodní,
 trebárs ste chudobní, ale ste slobodní.
 (11)

Tieto verše z *Potechy* od Janka Kráľa¹¹ (*Súborné dielo*, 124) nie sú ani v básni *Na Demitra* jediné tohto druhu. Jej rámec, prvý i posledný verš „Sto bohov, prabo hov, či to vždy tak bude?“ parafrazuje posledný verš z Kráľovho *Zverbovaného*: „Či to má vždy tak byť, ako dosiaľ bolo?“ (*Súborné dielo*, 144). Z toho istého *Zverbovaného*, z ktorého si Botto vybral i motto pre *Smrť Jánošíkovu* pri jej prvom odtlačení v Lipe 1862 (poznámky a vysvetlivky, 517-518). Neskoršia báseň *Na Demitra*, vďaka uvádzaným menám, ukazuje spätne i pri *Smrti Jánošíkovej* na zdroj toho istého citátu, ktorý však v trinástslabičníkovom okolí *Smrti Jánošíkovej* dosvedča i metrickou odchýlkou poklad v Kráľovej básni *Potecha*, napísanej v dvanástslabičníkoch. Botto teda aj vernosťou „metrickému pôdorysu“ vyznačuje pôvodcu, citovaného v *Smrti Jánošíkovej* po prvý raz. V básni *Na Demitra* s rovnakým metrom sa tento detail nemôže uplatniť.

No nielen spomenutá metrická figúra odhaľuje Kráľa. V širšom okolí, z ktorého je citovaná partia, zaznievajú tóny zo *Zverbovaného*,¹² ba i z ďalších štúrovských básní. Jánošíkova predsmrtná spomienka na návrat z vojny a pridanie sa k hŕnym chlapcom prechádza v obraz pripomínajúci scénu zo Sládkovičovho *Detvana*:

Pri vatre gajdy hučia, v skoku sú chlapiská,
 v ruke pohár a v druhej valaška sa blýska
 (283)

Ako je známe, históriu skutočného Janošíka poznal Botto až po napísaní skladby (roku 1866, pozri o tom Poznámky a vysvetlivky, 515 a 519). Jeho vyznanie, že nechcel písať životopis „priestupníka“ v Mikuláši odsúdeného a odpraveného, ale maľovať junáka slobody žijúceho v ústach ľudu vyše päť-

¹¹ Začiatok citátu z Bottu, „Hore hu...“, môže súvisieť aj so začiatkom Kráľovej *Potechy*: „Nehorekuj, mati...“. Zvuková blízkosť oboch začiatkov (horekovať, hore) podčiarkuje významovú protikladnosť: nehorekovať, ale dvíhať hlavu, či vôľu, hore. Teda v súhlase s Kráľovou výzvou, len ešte s väčším dôrazom.

¹² Botto: *Na šabli vyštrbenej junák podopretý*
 díva sa tam z troch kopcov na tie naše svety.

Kráľ: *Šablička ligotná, ako tá zornička,*
na ňu sa podoprie mocná päť Janička.
Na ňu sa podoprie a pozrie okolo:
„Či to má vždy tak byť, ako dosiaľ bolo?“

sto rokov (tamže, 519), len potvrdzuje, že mohol siahnuť i k útvarom síce ume-
lým, no podľa predstáv ľudu oslavujúcim slobodných a za slobodu ľudu boju-
júcich junákov.

Napokon i tieto umelé podnety mali svoje prazdroje v ľudovom podaní,
ako ukazuje úryvok z básne ďalšieho štúrovca, niektorými svojimi znakmi
taktiež umiestený do tejto partie v Bottovej *Smrti Jánošíkovej*. Básnická sta-
točnosť kázala jej autorovi pojať aj motívy najvýznamnejších pestovateľov
tejto alebo príbuznej témy a zvečniť ich vo svojej skladbe. Metrická figúra, ktorá
spolu odhaľuje Kráľovo autorstvo, dostáva sa na úroveň prevzatého motívu
pri Sládkovičovom *Detvanovi* alebo prebraných opakovacích figúr, charak-
teristických pre ďalšieho básnika. Do jednej z nich zašifruje i jeho vlastné
meno:

*To na Holi boj bije, samučičký samý,
boj bije junák smelý s troma stolicami.*
(284)

Figúra „boj bije“ sa nazýva paronomáziou (alebo etymologickou figúrou)
a je bežná v poézii mnohých štúrovcov, no u jedného z nich vysoko prevažuje.
Uňho nachádzame aj uvedený príklad práve v básni s jánošíkovkou temati-
kou:

*Dali mi vás, dali
Zo troch stolic páni,
Keď nás postrieli
V kráľoholskej stráni.*

*V tej zakliatej stráni,
Hoj, v tom krutom boji:
Tam ste vy mne padli,
Vy junáci moji!*

*Jedni popadali,
Druhých zaväzili:
Veruže sme, bratia,
nešťastný boj bili.*

(Básnické dielo, 86)

Likavský väzeň, táto Chalupkova báseň s pôvodným názvom *Jánošíkova na-
umka*, obsahuje taktiež spomienky hrdinu vo väzení. Z autorových pozná-
mok vieme, že ju zložil na základe rozprávania človeka z ľudu, ktorého zasti-
hol s priateľom pri hľadaní pokladu (170-171).

Medzi básňami oboch autorov sú mnohé zhody. Okrem spomenutej parono-
mázie „bije boj“ súhlasí v opisoch i miesto boja, Kráľova Hola i protivník;
tri stolice, ich ozbrojenci v panských službách. Z úryvku Chalupkovej básne
o strate Jánošíkových spolubojovníkov („jedni popadali, druhých zaväzili“) vy-
plýva, že Jánošík sám zostal bojovať s panskou presilou. Ak Botto vyz-
dvihuje práve tento fakt, je to v súlade s jeho celkovým zobrazovaním hrdi-
nu, ktorý aj rozhodujúci boj opísaný v druhom speve *Smrti Jánošíkovej* pod-
stupuje sám. No Botto súčasne pri tomto prebranom motíve využíva i zvukovú
príbuznosť zámene vyjadrujúceho osihotenosti hrdinu s menom autora Jáno-
šíkovej náumky. Ukladá ho do ďalšej etymologickej figúry, opakujúcej tak
s vyzdvihnutou hrdinskosťou a jedinečnosťou Jánošíka i krstné meno bás-
nikovo;

To na Holi boj bije samučičký samý....
(284)

Samo Chalupka, Janko Kráľ aj Andrej Sládkovič sú prítomní i v tejto par-
tii *Smrti Jánošíkovej*, ako boli i v básni Na Demitra. Tu namiesto ich mien
prišli k slovu ich charakteristické motívy alebo postupy, do ktorých sa ukrylo
i meno jedného z nich — Sama Chalupku. Janka Kráľa navyše možno iden-
tifikovať aj „metrickou figúrou“.

Takéto zvýznamňovanie metrických odchýlok, funkčnosť narúšania metra
aj v inak pravidelných sledoch musí nás viesť k obozretnosti pri ich hodno-
tení, pretože práve na pravidelnom pozadí vystupuje úloha výnimky dôraz-
nejšie a možno v nej vidieť — v súvislosti s inými zložkami — umelecký
zámer. V súvislosti s tým možno pristúpiť aj k explikácii významovej hodnoty
metier v konkrétnych zoskupeniach viacerých rozmerov. Na tomto mieste
môžeme iba naznačiť niektoré z nich. V *Smrti Jánošíkovej* súvisle nasledujú
dvanástslabičníky len v prvých dvoch spevoch, v ktorých ešte Jánošík nie je
vo väzení. Návrat dvanástslabičnickových vložiek sa viaže prevažne s motív-
mi slobody, spomienkami na voľný život a boj za oslobodenie seba aj ľudu.
Okrem priamych apostrof voľnosti sa v dvanástslabičnickoch objavuje i presne
neurčená „milá“, ktorá v treťom speve príde sa rozlúčiť s uväzneným hrdi-
nom. Jedna z básnických otázok pripúšťa možnosť, že je to „duša ľudu“.

Domnievame sa, že verše rovnakého typu, rozložené v rôznorozmernom oko-
lí, kladú do istej miery na jednu úroveň aj motívy v nich obsiahnuté. Prirov-
návajú ich navzájom a jedno zo znamienok rovnosti alebo podobnosti je i v rov-
nakom metre. Vznikajú akési metrické príklady, metafory, trópy vôbec. Že
duša ľudu môže byť i slobodou alebo túžbou po nej, dosvedčajú jasne básni-
kove slová: „Chcel som maľovať toho *junáka slobody* (podč. J. Botto) v ús-
tach slovenského ľudu žijúceho, ktorý rástol v *duši jeho* (podč. V. T.) po celú
päťstoročnú epochu poroby a ktorému onen azda iba meno, i to len zúžastky,

dať mohol.“ (519) Duša ľudu túžiaceho po slobode i sloboda sama miluje nebojácneho bojovníka ako on ju. Je vlastne jeho najmilšou milou. Znamienko rovnosti medzi kľúčovými motívmi dvanástslabičníkov, obklúčených „väzničnými“ a „predsmrtnými“ trinástslabičníkmi, dotvrdzuje básnik už priamo v skladbe — aj inak. Tak ako čerpal z poézie svojich spolutvorcov a ju pretváral, zasa do veršov ľudovej piesne o „lúbosti“ vložil, namiesto nej, slovo „voľnosti“. Tým nezmizlo z nej ani slovo lúbošť, iba sa stalo prirovnaním voľnosti:

*Voľnosti, voľnosti, mával som ťa dosti
a teraz ťa nemám ani za dve hrsti!*
(276)

Podobným spôsobom by bolo možné postupovať k ďalším vzťahom medzi jednotlivými zložkami básnickej skladby. To, pravda, presahuje už náš metrický rozbor, i keď práve on je neodmysliteľnou súčasťou komplexného skúmania, ba jednou z prvoradých podmienok pre konečné určenie zmyslu básne. Vráťme sa teraz ešte k niektorým vlastnostiam Bottovho trinástslabičníka.

Podobne ako dvanástslabičník organizuje sa v dvojveršia so združeným rýmom, pričom nechýbajú ani vnútorné rýmy, a rovnako ako pri dvanástslabičníkoch stačia na samostanú existenciu verša i bez koncového rýmu („To na Kriváni stojí, dušu v túžbach kojí“, str. 284; „tam za ním rodná rieka túžobne narieka“, str. 282 a i.). Združený rým sa tiež len zriedkavo rozširuje na tri verše (285, 384). Vysoko teda prevláda rým spájajúci dvojveršia zopäté rýmom i v ďalších básňach zložených výlučne z trinástslabičníkov; 12. január 1870 (384-385, 53 veršov), Vrahom (392, 18 veršov), Samkovi Medvedčkému (436, 2 verše). Všetky verše v nich majú záväznú prestávku po 7. slabike. Tak isto i v Dumkách večerných (464-466, 33 trinástslabičných) sa zachováva posledné pravidlo. Ale v každom z dvoch pásem trinástslabičných veršov (kombinovaných so štvorveršíami 10a8b10a8b) je po jednom jedenástslabičnom verši. Aj rýmovou organizáciou sa čiastočne líšia od ostatných básní, keď štyri verše majú medzi sebou striedavý rým (464), čo sa inak v Bottových trinástslabičníkoch ani dvanástslabičníkoch nevyskytuje.

*

b) Trinástslabičník trojčlenný: 4 plus 4 plus 5. Trojčlenným ho nazveme kvôli rozlíšeniu od predošlého typu. Hlavným znakom tohto variantu je prestávka po 8. slabike, dodržiavaná stopercentne. Osemslabičník v prvom polverši patrí k prestávkovému variantu, rozpadá sa teda ďalej na dva štvorslabičníky. Z 20 veršov *Ohlasu srbskej piesne* (420), v ktorej sa objavuje ako

v jedinej v súvislom slede, iba jeden osemslabičný polverš nemôže mať prestávku po 4. slabike, čiže tendencia ďalšieho polveršového členenia dosahuje 95 %. Tento typ je veľmi zriedkavý, u Chalupku sme sa s ním nestretli. No aj on dokazuje, že v štúrovskom sylabizme dlhšie rozmery sú skladom dvoch alebo troch základných metrických jednotiek, iným slovom, kratších veršov:

*Pozera sa || Belhrad zámok ||| dol do Dunaja,
pod Belhradom || šuhaj Srbín ||| koňa napája;
atď. (420)*

*

Štrnástslabičníky

a) Štrnástslabičník trojčlenný je typ, s ktorým sme sa u Chalupku zoznámili v rozpísanej podobe na štvorveršia 8o6a8o6a. Presne takýto je i sklad polveršov v Bottových dvojveršiach združených rýmom.

V *Margite a Besnej* (345-351) má rámcujúce postavenie, dvanástveršové úseky stoja na začiatku a na konci, šesťveršová vložka je vnútri skladby. Všetkých tridsať veršov má hlavnú prestávku po 8. slabike. Osemslabičník v prvom polverši sa rozkladá na dve rovnaké časti, na štvorslabičníky. Obe prestávky dosahujú 100 %. Celý verš sa takto delí až na tri metrické jednotky — preto sme ho nazvali trojčlenným.

*Ej, letí plť dolu Váhom, na plti veselo —
jak vtedy, keď na nej bolo to Slovensko celô.
Letí, letí ako húska, z Turca do Trenčína:
Pozor, chlapci! tu je už tá Strečnianska dolina.*

Presne také isté členenie je i v 26 veršoch, z ktorých pozostáva *Ohlas ukrajinskej dumky* (421-422), a v 12 veršoch, ktorými sa uzatvára báseň *na 60-ročné jubileum A. K.* (430). Medzi nimi sú i samostatné dva osemslabičníky, takže tiež deliteľné na dva štvorslabičníky.

Štrnástslabičník sa viaže do dvojverší i s dvanástslabičníkom — *Krakoviaky* (435, 6 veršov) — pričom si zachováva svoje metrické vlastnosti.

*

b) Štrnástslabičník dvojčlenný sa delí na dva sedemslabičníky. V dlhšom súvislom slede sa vyskytuje v básni *Čierna hora* (375-377), uvedenej siedmimi desatercami. Ak nepočítame s tlačovými chybami, zo zostávajúcich 52 ver-

šov sú iba dva trinástslabičníky v čistom štrnástslabičnickovom okolí. Všetkých päťdesiat štrnástslabičnickov má prestávku po 7. slabike, pričom ani prvá ani druhá časť nie je už ďalej deliteľná. To znamená, že v oboch polveršoch máme bezprestávkový variant sedemslabičnicka. V prvom polverši nemôže mať 19 veršov prestávku po 4. slabike — čiže 38 % — a v druhom až 26 veršov, teda až 52 %. Priemer oboch bezprestávkových polveršov v celej básni je 45 %. Iba o málo vyšší podiel sme videli v básni *Zápač a úslň* (406-407), rovných 50 %, v ktorej však stáli sedemslabičníky samostatne, združené do štvorverší s prerývaným rýmom (oaoa). Schéma týchto štvorverší je presným rozpisom štrnástslabičnickov, ktoré i v básni *Čierna Hora* sú rýmované združene, s jedinou výnimkou, keď vnútorný rým osamostatňuje štrnástslabičnick a zbavuje ho koncového rýmu, ako to bolo predtým aj pri niekoľkých dvanástslabičnickoch i trinástslabičnickoch („bratom to Zlatá hora — a vrahom *Kykymora*, 376). V jednom prípade sa združený rým rozširuje na tri členy, z ktorých posledný zakončuje trinástslabičný verš. V ostatných prípadoch rým uzatvára vždy dvojice za sebou nasledujúcich veršov, čiže potenciálne štvorveršia:

Oj, Hora, Čierna Hora! — tys' to srdce Markovo!
Ty biješ — i biť budeš, kým on vstane nanovo.
Bi — však už blízko ráno, už sa mu pohla hlava,
už paloš svoj junácky dobýva ruka pravá.
(375)

*

Porovnanie oboch básní — *Čierna Hora* i *Zápač a úslň* — názorne ukazuje, že desaťslabičné a dlhšie verše v štúrovskom sylabizme sú zložené z dvoch, prípadne i z troch kratších základných a ďalej nedeliteľných rozmerov. Ich záväzné združovanie do dvojíc prostredníctvom rýmu hovorí, že sú to vlastne štvorveršové alebo šesťveršové strofy. V súvislosti s dvojčlenným typom štrnástslabičnicka hodno ešte pripomenúť, že je to najväčší rozmer (vyskytujúci sa v súvislej následnosti), ktorý vznikol ako dvojnásobok základnej metrickej jednotky. Patrí do jedného radu s dvanástslabičnickom, dvojnásobok šestslabičnicka, dvojčlenným symetrickým desaťslabičnickom, dvojnásobkom päťslabičnicka, prestávkovým osemslabičnickom, dvojnásobkom štvorslabičnicka a dvojčlenným šestslabičnickom, dvojnásobkom trojslabičnicka, ktorý však existuje iba ako súčasť asymetrického trojčlenného desaťslabičnicka. Sú to zdvojené rozmery — podobne ako v talianskej poézii tzv. *versi doppi*, v ktorých sa zdvojnásobujú kratšie verše, päťslabičníky (quinari), šestslabičníky (senari) a sedemslabičníky (settenari). Druhú časť tvoria zloženia z dvoch rozličných roz-

merov, z ktorých jeden sa môže deliť ešte ďalej. Tak vzniká až — graficky nevyznačená — šesťveršová strofa, výrazne dvojdielna, pričom obe polovice najčastejšie spája jediný rým. V kombinácii dlhších rozmerov — desaťslabičných s osemslabičnými — môže pribudnúť do tejto v podstate šesťveršovej strofy druhý rým, spájajúci párne päťslabičníky.

Dvojčlenné štrnástslabičníky v kratšom slede piatich veršov nájdeme aj v básni *Na pamäť M. H.* (375—377) s nepravidelným striedaním rozličných rozmerov. Ojedinele sa objavila i dlhšie verše — šestnástslabičnick i sedemnástslabičnick (462, 460) — v básňach s heterosylabickými veršami. Ide o zvláštny zjav v sylabickom systéme, s ktorým sme sa u Chalupku nestretli. Miera týchto uvoľnených až voľných veršov je nerovnaká v jednotlivých básňach, z ktorých je vylúčená pravidelnosť v striedaní rozmerov či už v rámci strof alebo súvislých pásem.

*

Básne s nepravidelným striedaním veršových typov prinášajú i niektoré ďalšie varianty preberaných veršov. Vyskytne sa napríklad i dvanástslabičnick s prestávkou po 5. slabike, trinástslabičnick s pauzou po 6. slabike, no ide jednak o nepatrný zlomok v pomere k pravidelným typom, jednak tieto básne si zaslúžia osobitné skúmanie, ktoré bude musieť prihliadať i na literárnohistorickú situáciu, v ktorej sa uvoľnené formy vyskytujú. Určitá voľnosť v porovnaní s Chalupkom je viditeľná u Bottu od jeho začiatkov. No ak v básni *Piesne slovenské* (171—172) zo štyridsiatych rokov aj pri nepravidelnom zamieňaní až štyroch rozmerov (11-, 12-, 13- a 14-slabičnickov), charakterizujúcim pravdepodobne najčastejšie veršové typy používané v ľudových piesňach, predsa je pravidelnosť v tom, že druhý polverš všetkých rozmerov je vždy šestslabičnick. V básni *Na blahú pamäť Sládkovičovu* (386—387) zo sedemdesiatych rokov už nijakú pravidelnosť, vyplývajúcu zo samého metrickeho usporiadania, nemožno vystopovať. Vystriedajú sa v nej všetky rozmery od trojslabičnicka až po štrnástslabičnick (vyjmúc štvorslabičnick a deväťslabičnick).¹³ Tu už treba hľadať explikáciu motivácie v bezprostrednom dotyku s témou a motívmi, ku ktorej však možno — a to nielen v konkrétnom prípade pri téme Sládkovičovej smrti — pristúpiť zodpovedne až po rozbere voľných veršov v celej štúrovej poézii. Hoci v uvoľnených sledoch vystupujú veršové typy používané v pravidelných väzbách, otvorenou otázkou ostáva ich umiestenie do sylabického systému, ktorého podstatu tvorí práve izosylabickosť.

*

¹³ Podobne i v básňach *Nad hrobom Sládkovičovým*, kde sa vystrieda až desať rozmerov, *Na pamäť M. H.*, *Na 60. ročné jubileum E. G.*, *Bez súdu súdja nás*, *Tma u nás*, *Prečo stato*, *Piata perióda stvorenia*.

Bottov repertoár veršových typov je pestrejší než Chalupkov a rovnako aj ich využívanie, vzájomné kombinovanie, striedanie vo forme pásem, prechodiace až k úplne nepravidelnému zamieňaniu najrozličnejších rozmerov v časti básne alebo aj v celej skladbe. Uvedieme zoznam rozmerov pravidelne sa opakujúcich v Bottových básňach, aj ich stručné charakteristiky získané rozborom.

Trojslabičník — iba ojedinele sám, častejšie vystupuje ako súčasť prestávkového sedemslabičníka a šesťslabičníka v prvom polverši asymetrického trojčlenného desaťslabičníka (6 plus 4).

Štvorslabičník — zriedka samostatne; ako súčasť prestávkového sedemslabičníka, prestávkového osemslabičníka, desaterca i asymetrického desaťslabičníka: v jedinej básni (*K Holubici*) aj ako súčasť trojčlenného jedenástslabičníka (4 plus 4 plus 3).

Päťslabičník — zriedka samostatný — ako súčasť dvojčlenného desaťslabičníka (5 plus 5), dvojčlenného jedenástslabičníka (5 plus 6) a trojčlenného trinástslabičníka (8 plus 5).

Šesťslabičníky

a) bezprestávkový — i samostatne (v jednom speve *Vojenských piesní*) i kombinovaný s osemslabičníkom i deväťslabičníkom: najčastejšia súčasť dlhších rozmerov; desaterca, dvojčlenného jedenástslabičníka, dvojčlenného trinástslabičníka a trojčlenného štrnástslabičníka. Jeho dvojnásobkom je najcharakteristickejší veršový typ štúrovskej poézie — dvanástslabičník. Ako súčasť všetkých pravidelných rozmerov u Bottu tvorí vždy — *druhý polverš*:

b) prestávkový — skladá sa z dvoch trojslabičníkov, neexistuje samostatne, ale iba ako *prvý polverš* asymetrického trojčlenného desaťslabičníka.

Sedemslabičníky

a) bezprestávkový — i samostatne, no hlavne ako súčasť dvojčlenného trinástslabičníka i dvojčlenného štrnástslabičníka. Kombinovaný s bezprestávkovým osemslabičníkom:

b) prestávkový — samostatný i súčasť trojčlenného jedenástslabičníka.

Osemslabičníky

a) bezprestávkový — samostatný i kombinovaný s bezprestávkovým šesťslabičníkom, s bezprestávkovým sedemslabičníkom, s deväťslabičníkom,

dvojčlenným desaťslabičníkom i s dvojčlenným jedenástslabičníkom. Nevyskytuje sa ako súčasť dlhších veršov:

b) prestávkový — samostatne i voľne kombinovaný so sedemslabičníkom; ako súčasť trojčlenných trinástslabičníkov a štrnástslabičníkov.

Deväťslabičník — má dve nepravidelne sa striedajúce prestávky po 4. a 5. slabike. Kombinuje sa s bezprestávkovým osemslabičníkom.

Desaťslabičníky

a) symetrický, dvojčlenný — je dvojnásobkom päťslabičníka: samostatne sa vyskytuje len zriedka, zato je veľmi často, takmer vždy kombinovaný s osemslabičníkom:

b) desaterac — skladá sa zo štvorslabičníka a šesťslabičníka. Vyskytuje sa takmer výlučne v samostatných sledoch (prelínaných niekedy pásmami s iným rozmerom), nerýmovaný. Je to — mohlo by sa povedať — štúrovský blankvers (zhoduje sa s ním i v počte slabík):

c) asymetrický trojčlenný — hlavná prestávka po 6. slabike. Prvý šesťslabičník má tiež pauzu po 3. slabike. Samostatne, združene rýmovaný, raz zmiešaný s desatercom.

Jedenástslabičníky

a) dvojčlenný — päťslabičník plus šesťslabičník. Samostatne i kombinovane s osemslabičníkom:

b) trojčlenný — štvorslabičník plus prestávkový sedemslabičník, čiže 4 plus 4 plus 3. Iba v jedinej básni (*K Holubici*) spolu s desatercom (výnimočne rýmovaným).

Dvanástslabičník — dvojnásobok šesťslabičníka. Samostatne i v pásmach s desatercom alebo trinástslabičníkmi.

Trinástslabičníky

a) dvojčlenný — sedemslabičník plus šesťslabičník. Samostatne i v pásmach s dvanástslabičníkmi:

b) trojčlenný — prestávkový osemslabičník, ktorý má tiež pauzu po 4. slabike — a päťslabičník. Len samostatne, a to v jedinej básni.

Štrnástslabičníky

a) dvojčlenný — dvojnásobok bezprestávkového sedemslabičníka. V samostatnom pásme jednej básne.

b) trojčlenný — prestávkový osemslabičník s pauzou po 4. slabike — a šesťslabičník. V pásmach i samostatne.

Pochopiteľne, všetky rozmery a okrem nich ešte niektoré iné typy sa môžu vyskytnúť v rozmanitom skupenstve v básňach heterosylabických, nepravidelne usporiadaných.

*

Skúmanie polveršovej prestávky v poézii Sama Chalupku a Jána Bottu ukázalo, že všetky veršové rozmery počnúc šesťslabičníkom, s výnimkou deväťslabičníka, môžu sa — a od desaťslabičníka nahor sa aj musia — pravidelne rozpadáť na dva polverše, z ktorých prvý sa niekedy delí ešte ďalej na dve rovnaké polovice. Vznikajú takto v každom veršovom rozmere s určitým počtom slabík, viac ako päťslabičnom — s výnimkou deväťslabičníka a dvanásťslabičníka — najmenej dva, niekedy i tri *samostatné varianty*, osobitné veršové typy. Ich samostatnosť sa prejavuje tým, že u Chalupku stopercentne a v prevažnej väčšine aj u Bottu sa určitý veršový typ buď vôbec nemieša v dlhších pásmach a v celej básni s inými, alebo sa kombinuje iba v rámci pravidelného strofického opakovania. Oproti prestávkovému typu šesťslabičníka s dôsledne dodržiavanou pauzou po 3. slabike, ktorý vystupuje len ako súčasť jedného z desaťslabičnickových typov, a prestávkovým typom sedemslabičníka a osemslabičníka, v oboch s prestávkou po štvrtej slabike, stoja verše s rovnakým počtom slabík bez ustálenej polveršovej hranice. Nazvali sme ich bezprestávkovými a spolu s deväťslabičníkom, ktorý strieda nepravidelne pauzu po 4. a 5. slabike, ako aj s veršami s menším počtom slabík (päťslabičníky, štvorslabičníky a trojslabičníky), označili sme ich za základné, ďalej už pravidelnou prestávkou nedeliteľné metrické jednotky sylabického systému.¹⁴ Mohli by sme ich považovať za „stopy“, z ktorých sa skladajú spomínané prestávkové typy a všetky dlhšie verše počnúc desaťslabičníkmi.

Povedali sme, že jednotlivé veršové typy sa vymedzujú nielen rozličným počtom slabík, ale aj umiestením polveršovej prestávky vo veršoch s rovnakým slabičným rozsahom. Tak sa jeden typ desaťslabičníka, desaterac, jediný nerýmovaný verš u Bottu, delí na štvorslabičník a šesťslabičník. Druhý sa rozpadá na dva päťslabičníky, no nevystupuje samostatne, ale kombinovaný v štvorveršiach s osemslabičníkom. Tretí desaťslabičník, členiaci sa na šesťslabičník a štvorslabičník, delí sa ešte ďalej v prvom polverši na dva trojslabičníky. Trojčlenné varianty okrem dvojčlenných majú aj jedenásťslabičné, trinásťslabičné a štrnásťslabičné verše. Trojčlennosť je v zásade možná pri

¹⁴ „Polverš je vlastne najnižšou metrickou jednotkou verša.“ M. Bakoš, *Vývin slovenského verša*, 129.

tých typoch, ktoré majú v prvom polverši párný počet slabík deliteľný na dve rovnaké časti: okrem šesťslabičníka v desaťslabičnom asymetrickom verši je to ešte prestávkový osemslabičník v trinásťslabičnom a štrnásťslabičnom verši. Výnimkou by sa mohol zdať iba trojčlenný jedenásťslabičník, no rozpad prestávkového sedemslabičníka v druhom polverši ho dovoľuje interpretovať aj ako prestávkový osemslabičník plus trojslabičník.

Pravidelný rozklad dlhších veršov na základné metrické jednotky a ich združovanie, počnúc dvanásťslabičníkom, do dvojíc prostredníctvom rýmu nabádajú k tomu, aby sme chápali tieto jednoduché zoskupenia ako graficky nevyznačené, ale výrazné štvorveršové strofy s rýmom najčastejšie prerývaným (oaoa). Štvorveršia kombinujúce dlhší typ s kratším budú sa javiť ako šesťveršia, a to tiež s prerývaným rýmom (oaoaoa), alebo pri niektorých kombináciách, napríklad desaťslabičníka s osemslabičníkom, obohatené o ďalší rýmový pár (oaboab). V takýchto „rozšírených“ slohách by sme mali iba základné metrické jednotky, založené výlučne na izosylabickosti úsekov — veršov, k sebe náležiacich podľa postavenia v strofe.

Pravda, možno namietnuť, že dlhšie zložené verše nie sú iba záležitosťou grafiky, ale že oproti dvom samostatne uvádzaným veršom, z ktorých sa skladá dlhší verš, vzniká v ňom iná intonačná línia.¹⁵ Ak by sa dokázala opodstatnenosť tejto námietky, bolo by treba rozšíriť našu tézu o *metre* sylabických veršov, *pozostávajúcom z rovnakoslabičnosti* úsekov patriacich k sebe, o ďalší prvok: o *medzislovný predel*, o ktorý aj okrem začiatku a konca verša sa v určitom bode, resp. v dvoch bodoch opiera metrický činiteľ — záväzná polveršová (prípadne i ďalšia, póliaca prvý polverš) prestávka. Metrum veršov v sylabickom systéme by sa potom budovalo na základe dvoch prvkov: rovnakoslabičnosti a v dlhších rozmeroch i medzislovného predelu na určitých miestach verša. Treba pripustiť aj túto alternatívu. Napokon taliansky sylabický hendekasyllabus tiež v jednom bode verša priberá prízvuk, ktorého rozloženie nie je inak vnútri verša prísne normované, a to v rýmovej polohe. Metrum verša si žiada zhodu prízvukov iba v rýmových členoch. Podobne je to v sylabizme poľskom i francúzskom, kde ženský rým musí mať dve slabiky a mužský jednu. V posledných dvoch príkladoch (v poľskom i francúzskom sylabizme) pristupuje aj pravidelná polveršová prestávka. No pokiaľ ide o rým, slovenský slabičník nedodržiava zhodu prízvukov, čím tiež naznačuje irelevanciu rozloženia prízvukov vo verši vôbec. To súčasne upozorňuje na to, že sa celkom nekryje prízvuk s medzislovným predelom, keďže okrem hlavného prízvuku spojeného so začiatočnou slabikou slova existuje aj vedľajší prízvuk, už nie tak tesne spätý s medzislovným predelom.

Hoci obaja básnici sú príslušníkmi slovenského romantizmu a uplatňujú

¹⁵ Porovnaj o tom bližšie vo *Vývine slovenského verša*, 114.

vo svojej tvorbe spoločný veršový systém, vychádzajúci z vlastností ľudovej piesne, sú medzi nimi značné rozdiely v organizovaní veršov na vyššie celky. Kým Samo Chalupka takmer klasicisticky prísne dodržiava jeden veršový typ v celej básni, alebo ho spája s inými do strof pravidelne sa opakujúcich, u romantickejšieho Bottu sa okrem týchto dvoch postupov stretávame v rámci básne i so striedaním viacerých pásem, z ktorých každé má osobitný veršový typ. Niekedy aj v týchto pásmach narúša metrickú homogénnosť veršov, ba prechádza k celkom nepravidelnému miešaniu rozmerov a typov v niektorých básňach.

Predovšetkým v básňach s prelínaním rôznoveršových pásem možno pristúpiť k analýze ich motivických okruhov a určovať sémantickú hodnotu jednotlivých metrických variantov v rámci skladby. Pásma s tým istým veršovým typom, oddelené inorozmerným okolím, kladú na spoločnú rovinu svoje kľúčové motívy. Vznikajú *metrické príмеры*, v ktorých tertium comparationis tvorí rovnaký verš. Snažili sme sa aspoň naznačiť postup k takémuto rozboru, vychádzajúcemu z presného určenia jednotlivých metier a ich odchýlok. Napríklad dvanástslabičkové vložky v trinástslabičkových radoch *Smrti Jánošíkovej* konfrontujú motívy, priamo apostrofy slobody a voľnosti s motívom milej, ktorá sa prichádza rozlúčiť s hrdinom vo väzení. Spätosť oboch motívov, milej a voľnosti, potvrdzuje sa v skladbe aj priamo a prostredníctvom prímerov a samých tróпов. Do veršov ľudovej piesne o lúbosti dosádza Botto namiesto lúbosti slovo voľnosť (Voľnosti, voľnosti, mával som ňa dosti...), čím sa vyjadruje jedna zo základných ideí básne, že Jánošík a tí, ktorých alegoricky zastupuje, mali za opravdivú a jedinou milenkú iba lásku k slobode, túžbu po oslobodení svojho národa. Nemožno nevidieť súvis až so Štúrovým „rozžehnaním“ sa s milou a vôbec programový asketizmus štúrovcov, ktorí všetky sily zasvätili boju za slobodu, odriekajúc sa lásky k žene. Táto rovnica lúbosti a voľnosti bola v kompozícii potvrdená aj metrickou zhodou. Skutočne, dvanástslabičnik sa objavuje vždy s motívmi slobody i ďalej po prvých dvoch spevoch, v ktorých ešte hrdina nie je uväznený, a zložených výlučne z dvanástslabičnikov.

Určenie konečného zmyslu celej básne i jednotlivých jej prvkov nie je možné bez rozboru veršového rytmu, ktorý organizuje všetky zložky kompozície. Rytmus sa vytvára viacerými činiteľmi dosahujúcimi rozličný stupeň, tendencií, no jeho základ, metrum, je daný iba prísny normovaním jedného prípadne dvoch prvkov. V tejto štúdii sme sa pokúsili vymedziť metrum v sylabickom veršovom systéme za pomoci dôležitého rytmického činiteľa — polveršovej prestávky. Chceli sme odlíšiť metrum od iných súčastí rytmu, napríklad vzťahu veršového a vetného členenia, ktorému sa už dosiaľ venovala sústredená pozornosť v iných prácach.

ВИЛЬЯМ ТУРЧАНЫЙ

ПОЛУСТИХОВАЯ ПАУЗА

(Резюме)

Автор статьи исследует роль полустиховой паузы в поэзии словацких романтиков Само Халупки (1812—1883) и Яна Ботто (1829—1881). Их творчество примечательно силлабическим стихосложением, где полустиховая пауза обладает функцией прямо противоположной той, которая принадлежит паузам в самых распространённых стихах часомерных и силлабических. Во всех стиховых системах, в классицизме предшествующих силлабизму штуровской романтической поэзии, полустиховая пауза, благодаря своей подвижности, дифференцирует ритм стиха. Она направлена против автоматизма метра, основанного на нормированном чередовании коротких и длинных или же ударных и неударных слогов. В силлабизме распределение квантит и ударений метрически иррелевантно. Полустиховая пауза, благодаря своему неменяемому положению в некоторых стихах силлабической системы, приобретает в них характер ритмических констант. Её задачей становится выделять метрические единицы более длинных стихов.

Автор статьи исходит из предположения, что метр силлабических стихов заключается только в изосиллабизме отрезков стихов к себе принадлежащих. Это является основой их ритма, к которому присоединяются следующие выразительные тенденции, как например параллельное стиховое и синтаксическое членение. Однако для определения полустиховой паузы необходимо обращать внимание только на один фактор при исключении остальных моментов (и синтаксических), а именно на *междусловный раздел*. В наиболее характерном типе штуровского стиха — 12-сложном — в размещении полустиховой паузы после 6-го слога не решает тот факт, находится ли на этом месте и синтаксическая пауза, а только лишь то, что за ним начинается новое слово, синтаксически, может быть, самым тесным способом связанным с концевым словом первого полустишия (напр., однослоговым предлогом).

Правда, не у всех стихов есть регулярная пауза. Цепь стихов с одинаковым числом слогов, в которых регулярная полустиховая пауза не появляется, мы назвали основными *метрическими единицами*. Более длинные стихи потом представляются нам как сложение двух (или трёх) основных метрических единиц, не разделённых уже более регулярной паузой. Такой рассмотр штуровского силлабического стиха мог найти новые самостоятельные стиховые типы в рамках стиховых размеров с равным числом слогов как раз на основе различного, но во всём стихотворении или в отдельном ряде стихов обязательного сохранённого разложения полустиховой паузы.

Исследование полустиховой паузы в поэзии Само Халупки и Яна Ботто показало,

что все стиховые размеры, начиная с 6-сложного, за исключением 9-сложного, могут, а от 10-сложного и выше должны распадаться на два полустихия, из которых первое иногда делится ещё и дальше на две равных половины. Так в каждом стихотворном размере с определённым числом слогов (более, чем в 5-сложном; и за исключением 9-сложного и 12-сложного) возникает наименее два, а иногда, и три самостоятельных варианта, особые типы стихов. Их самостоятельность проявляется в том, что у Халупки стопроцентно, а в большинстве случаев и у Ботто, определённый тип стиха будь совсем не появляется в более продолжительных циклах и во всём стихотворении с другими типами, или же с ними комбинируется только в рамках регулярного строфического повтора.

Паузниковому типу 6-сложного стиха с последовательно сохранённой паузой после 3-го слога, выступающего только в качестве составной части одного из типов 10-сложного стиха, а также 8-сложному паузниковому типу стиха с паузой после 4-го слога противопоставлены стихи с равным числом слогов без определённой полустиховой границы. Мы назвали их безпаузыми и вместе с 9-сложными, нерегулярно меняющими паузу после 4-ого и 5-ого слогов, как и со стихами с меньшим числом слогов (5-сложными, 4-сложными и 3-сложными) мы выделили в качестве основных, более уже неделимых метрических единиц силлабической системы стихосложения. Мы могли бы их считать „стопами“, из которых складываются вспомняемые паузные и все более длинные стихи, начиная с 10-сложного.

Определённые типы стиха, таким образом, и в силлабизме не выделяются только по различному числу слогов, но и по размещению полустиховой паузы в стихах с равной слоговой продолжительностью. Так один тип 10-сложного стиха — „десятерец“ — единственный нерифмованный стих у Ботто делится на 4-сложный и 6-сложный; второй распадается на два 5-сложных, но он не действует самостоятельно, а только как комбинированный в четверостишиях с 8-сложным; третий — 10-сложный стих, членящийся на 6-сложный и 4-сложный (он же делится ещё на два 3-сложных). Трёхчленные варианты, кроме двухчленных, существуют и у 11-сложных, 13-сложных и 14-сложных стихов. Трёхчленность, фактически, возможна при тех типах, у которых в первом полустихии парное число слогов делительно на две равных части; кроме 6-сложного в 10-сложном асимметричном стихе существует ещё и паузный 8-сложный в 13-сложном и 14-сложном стихе. Исключением мог бы казаться только трёхчленный 11-сложный стих, но распад паузного 7-сложного во втором полустихии разрешает интерпретировать его и как паузный 8-сложный + 3-сложный.

Постоянный распад длинных стихов на основные метрические единицы и их объединение, начиная 12-сложным, по парам при посредничестве рифмы приводят нас к пониманию простых объединений как графически не однозначных, а выразительных четверостиший с рифмой чаще всего разрывной (оаоа). Четверостишия, комбинирующие длинный тип стиха с кратким, будут представляться нам как шестивершия и тоже с разрывными рифмами (оабоаб). В таких „расширенных“ строфах у нас бы были только основные метрические единицы, заложенные исключительно на изосиллабичности отрезков — стихов, принадлежащих один к другому по своему положению в строфе.

Правда, можно в этом случае оппонировать в том смысле, что длинные сложенные стихи являются результатом не только графики, но и что, несмотря на два самостоятельных стиха, из которых складывается длинный стих, в нём возникает иная интонационная линия. В случае, если бы доказалась оправданность этих наблюдений, было бы необходимым расширить наш тезис о *метре* силлабических стихов, *состоящих из равнослоговых отрезков* к себе принадлежащих, на следующий элемент: на междусловный раздел, на который (кроме начала и конца стиха, в определённой точке,

или же в двух точках) опирается метрический фактор — обязательная полустиховая (при случае и следующая, делящая первое полустихие) пауза! Метр стихов в силлабической системе в таком случае воздвигался бы на основании двух элементов равнослоговости, а в протяжённейших размерах и на междусловном разделе на определённых местах стиха. Необходимо припустить и эту альтернативу (ведь итальянский силлабический гендиаксиллаб тоже в одном пункте стиха приобретает ударение, разложение которого иначе не строго нормированно внутри стиха — а то в рифмовой позиции). Метр стиха требует совпадения ударений только в рифмующихся членах. Подобным образом обстоит дело и в силлабизме польском и французском, где у женской рифмы должно быть два слога, а у мужской один. В последних двух примерах (в польском и французском силлабизме) в силу тоже вступает регулярная полустиховая пауза. Но поскольку речь идёт о рифме, словацкий слоговой стих не придерживается совпадения ударений, чем так же намечает пррелеванцию разложения ударений в стихе вообще. Этот факт, одновременно, обращает внимание на то, что ударение целиком не покрывается междусловным разделом, т. к. кроме главного ударения, связанного с начальным словом слова, существует и ударение побочное, уже не так тесно связанное с междусловным разделом.

Хотя оба поэта являются представителями романтизма, реализуют в своём творчестве общую стихотворную систему, исходя из особенностей народной песни, между ними есть значительные различия в организации стихов в высшие целые. В то время как Само Халупка почти классически строго придерживается одного типа стиха во всём стихотворении или соединяет его с другими в строфы, регулярно повторяющиеся, у романтического Ботто кроме этих двух приёмов в рамках того же самого стихотворения мы встречаемся и с чередованием большого числа циклов, из которых каждый обладает особым стиховым типом. Иногда и в этих циклах метрическая гомогенность стихов нарушается, да и больше того, переходит в целиком нерегулярное перемешивание размеров и типов стиха в некоторых стихотворениях.

Прежде всего в стихотворениях с переплетением разных стиховых циклов можно приступить к анализу их мотивировочных кругов и определить семантическую ценность отдельных метрических вариантов в рамках произведения. Циклы с тем же самым стиховым типом, отделённые иномразмерным окружением, ставят на одинаковый уровень свои ключевые мотивы. Возникают *метрические сравнения*, в которых *tertium comparationis* создаёт одинаковый стих. Мы старались хотя бы сделать наброски к вопросу подхода к такому разбору, исходящего из точного определения отдельных метров и их отклонений. Напр., 12-сложные вставки в 13-сложных рядах „Смерти Яношика“ сопоставляются с мотивами, прямо апострофами свободы и вольности с мотивом милой, приходящей прощаться в тюрьму с героем. Связь обоих мотивов милой и воли подтверждает в произведении прямо и посредничеством сравнений и самих тропов. Ботто в стихе народной песни о любви вставляет вместо слова „любовь“ слово „воля“. („Волюшки, волюшки было выше головушки“...), чем выражает одну из основных идей стихотворения, а то, что у Яношика и у тех, кого он аллегорически замещает, настоящей и единственной милой была их любовь к свободе, мечта об освобождении своего народа. Нельзя не видеть связь между Штуровским „открещиванием“ от своей милой с целым программным аскетизмом штуровцев, посвятивших все свои силы борьбе за свободу, отркнувшись от любви к женщине. Это приравнивание любви и воли в композиции произведения было подтверждено и метрическим соответствием. И действительно, 12-сложный стих всегда появляется с мотивом свободы, да и после двух первых песен, где герой ещё остаётся быть заточенным в тюрьме, стихи представляют собой исключительно 12-сложных стих.

Определение окончательного смысла всего произведения и от дельных его элементов не возможно без разбора ритма стиха, организующей все составные части композиции. Ритм создается целым рядом факторов, достигающих различную ступень тенденций, но его основа—метр—дан только строгим нормированием одного, при случае, двух элементов. В этой статье мы старались выделить метр в силлабической стиховой системе с помощью важного ритмического фактора—полустиховой паузы. Мы хотели отличить метр от иных составных частей ритма, напр., от отношения стихового и синтаксического расчленения, к которому до сих пор уже обращалось пристальное внимание в других работах.

GABRIEL ČERNÝ — FRANTIŠEK MIKO

RYTMUS A VETNÁ STAVBA V PRÓZE

1. Úvod

V prvej, pokusnej sonde do problematiky prozaického rytmu (*Rytmus v próze*, Litteraria 6, 1963, 5 a n.¹) nám išlo o všeobecný prieskum rytmických vlastností umeleckej prózy na základe elementárnych štatistických údajov. Výsledky tejto obhliadky, ako aj niektoré ďalšie pozorovania² nám dovoľujú formulovať celkom špecifickú otázku o vzťahu syntaktickej stavby k tendenciám rytmu v umeleckej próze. Naším cieľom je zasadiť rytmus do celkových štruktúrnych a komunikačných súvislostí a nájsť styčné body medzi generovaním vety a technikou štylizácie pri utváraní rytmu vety. Prehĺbenie empirickej základne výskumu prinieslo ďalej isté korektúry do predchádzajúcich výsledkov.

V bežnej umeleckej próze, kde sa neráta s osobitným rytmickým zameraním, prevláda vcelku jediná stratégia, vyjadrovanie epického zážitku. Tvarové úsilie je na druhom pláne a temer vôbec sa nedotýka zvukovej stránky vety. Rytmus jazykových jednotiek sa tu utvára ako pasívny výsledok, resp. „následok“ kompozičných a štylizovaných faktorov. Je to „prirodzený“ rytmus prózy, tu a tam viac alebo menej „uhladený“ spontánnym estetickým úsilím autora bez nejakého osobitného umeleckého zámeru.³

V lyrizovanej próze tvarová stratégia silnie a viac alebo menej prechádza na prvý plán⁴, strhujúc do svojho diania i zvukovú stránku vety. Rytmické tendencie sa tu stávajú súčasťou tvarovej stratégie.

¹ Tam pozri aj literatúru o rytme v próze. Staršiu svetovú literatúru pozri E. G. Kagarov, *O rytme ruskej prozaickej reči*, Doklady AN SSSR 1928, 44—51. Za upozornenie na tento prameň vďačím A. Popovičovi.

² Štúdie *Expresivný život v Hečkovom Červenom víne* (Litteraria 8, 1965, 24 a n.) a *K syntaxi avantgardnej prózy* (Litteraria 9, 1966, 165 a n., najmä 176—7).

³ Porov. výsledky z klasickej slovenskej prózy v štúdiu *Rytmus v próze* (Litteraria 6, 1963, 5 a n., a to 26).

⁴ *Expresivný život...*, 31 a n., 69 a n.; *K syntaxi avantgardnej prózy*, 185 a n.

O rytmických možnostiach prozaickej vety treba uvažovať na pozadí veršového rytmu. Ten sa utvára na troch rovinách: rytmus slabík (časomerná alebo stopová organizácia), rytmus stóp (veršová organizácia), rytmus veršov (strofická organizácia). Primárna je veršová organizácia. Stopové usporiadanie je tiež temer obligátnym faktorom, niekedy i dominantným. Strofická výstavba je fakultatívna.

Próza je oproti poézii charakteristická tým, že pri prevahe vyjadrovacej stratégie nad tvarovou môžu rytmické tendencie preraziť len na tých miestach, kde je vyjadrovacia stratégia, t. j. tematická a syntaktická štruktúra najpovolnejšia. Najmenšie rytmické možnosti sú v próze na úrovni verša, t. j. v oblasti vety. Tu kladie epická štylizácia rytmu najväčší odpor. Preto sa i verš ako premoženie tohto odporu („deformácia“) pociťuje proti próze ako najsilnejší exponent protikladu *próza* — *poézia*.⁵

Pri epickej štylizácii ide v podstate o vyjadrenie faktu. Vnímaný, resp. myslený fakt nevstupuje do epického obrazu v surovej podobe, ale prechádza istým opracovaním, modelovaním podľa rozličných kritérií a cieľov. Vo fakte sú jeho isté zložky ontologicky nevyhnutné, obligátne. To sú tie zložky, bez ktorých by fakt nebol faktom. Tie nepodliehajú voľbe. Istej miere voľby sú prístupné iba nepodstatné zložky faktu a ďalej hĺbka záberu, t. j. hĺbka detailizácie faktu. Oboje však v podstate tiež závisí od zvolenej úrovne, na ktorej sa vedie epické zobrazenie. Túto úroveň nemožno bez „tematických príčin“ meniť. Rozsah faktu vplýva takto na rozsah vyjadrenia, na rozsah vety. Veta je potom pevne v službách epického vyjadrenia a minimálne sa podvoľuje tvarovým tendenciam. Ak áno (napr. pri syntaktickom paralelizme), pociťuje sa to silne ako „neepický“ prvok.

Značné rytmické možnosti sa ukazujú v stavbe epického prehovoru na rovine odsekov zodpovedajúcich strofickej výstavbe. Aj v neumeleckej štylizácii sa usilujeme o istú súmernosť odsekov. Rytmické možnosti tu ináč vyplývajú zo skutočnosti, že séria faktov je vo svojom rozsahu labilnejšia a rytmicky pružnejšia ako jednotlivý fakt. Tento „rozmerový“ rytmus odsekov má však veľmi vágny estetický dosah a osobitne umelecky sa takmer nevyužíva. O veci sa, pokiaľ viem, podrobnejšie neuvažovalo.

Potom je tu rovina slabík, ktorých rytmus dáva v próze slovné („mluvní“) takty. Aj tu sú rytmické tendencie veľmi slabé a nevedia premôcť odpor, ktorý kladie usporiadaniu slabík výber slov riadený vyjadrovacou stratégiou. Synonymita a čiastočne i trópy by tu boli síce k dispozícii, ale ani v lyrizovanej próze okrem miestneho rytmu nie sú tu hodnoty nikdy také, aby sa slabičný rytmus zreteľne pociťoval. Slovo v prozaickej vete a v texte je príliš mnoho na to, aby ich bolo možné bez vážnejšieho narušenia vyjadrovacej stratégie

⁵ Porov. J. Hrabák, *K obecné teorii verše*, SL 12, 1965, 243.

rytmicky zladit a vyrovnat. Prípadné zladenie sa potom tiež pociťuje ako silne neepické. Pravda, je možné rytmizovať iniciály a klauzuly viet. Na to však zatiaľ chýbajú príslušné pozorovania.

O rytme na úrovni taktov sa však dá hovoriť v inom smere. V reči vládne prirodzená tendencia vyrovnávať slabičnú nerovnosť taktov tempom výslovnosti. Je to tzv. izochronia taktov.⁶ Nikdy sa ňou však nedajú celkom uspokojivo vyrovnat príkre rozdiely taktov v počte slabík. Kým v tonickom rytme sa cez túto nerovnosť prenesieme vďaka veršovej pravidelnosti, v próze takáto rytmická opora chýba.⁷

2. Frázovanie

Podľa uvedeného by teda v próze neboli nejaké pozitívne predpoklady pre hru s rytmom. Jedna možnosť tu však predsa len je. Ide o to, že slovné takty sa môžu grupovať aj v menšie jednotky, než sú vety, a to vo vetné úseky (kolóny). Toto tzv. *frázovanie* využíva poézia len príležitostne, pri členení verša na polverše. Zistilo sa však napríklad, že frázovanie, lepšie povedané rozpor medzi frázovaním a veršovým členením stáva sa konštitutívnym znakom voľného verša.⁸

Pozitívnym rytmickým faktorom je frázovanie v lyrizovanej próze. V lyrických partiách takejto prózy možno pozorovať, ako ožíva zvuková stránka vety. S jej tvarovou a expresívnou relevanciou začína sa vnímať i rytmus vetných úsekov.⁹

Rytmické možnosti, ktoré poskytuje frázovanie, sú prirodzené. Počet slovných taktov vo vetnom úseku sa v dôsledku istých syntaktických daností pohybuje zväčša v rozsahu 1—4, pričom najčastejším rytmickým celkom i v neumeleckej próze sú dvojtaktové úseky (okolo 50 %) a trojtaktové úseky (okolo 25 %).¹⁰ V rytmicky relevantnej vete počet dvojtaktových úsekov dosahuje podľa našich starších výsledkov 60—70 %.¹¹ Niektoré ďalšie pozorovania však ukázali, že samo zvýšenie počtu dvojtaktových úsekov nemusí byť pre rytmus rozhodujúce. Frázovanie sa totiž môže rytmicky pociťovať i pri normálnych hodnotách dvojtaktových úsekov. Túto okolnosť chceme v tejto štúdii preskúšať na širšom materiáli a dôslednejšie ju štatisticky pre-

⁶ F. Daneš, *Intonace a věta v spisovné češtině*, Praha 1957, 16.

⁷ Okrem toho sú tu i silné prozodické a sémantické činitele, ktoré pôsobia proti izochronii taktov. Porov. J. Levý, *Izochronie taktů a izosylabismus jako činitele básnického rytmu*, SaS 23, 1962, 1 a n., najmä 3, 8.

⁸ M. Grepl, *Frázování a verš*. Teorie verše I, Brno 1966, 47 a n., a to 56 a n. Porov. ďalej i M. Červenka, *K definici přesahu*, ČL 7, 1959, 89 a n., a Miroslav Holzel, *K interpretaci volného verše*, ČL 12, 1964, 409 a n., najmä 413 a n.

⁹ *K syntaxi avantgardnej prózy*, 173—174.

¹⁰ *Rytmus v próze*, 26 a n., 40, 59, 61.

¹¹ C. p., 26. *Expresivny živel...*, 59, 65. *K syntaxi avantgardnej prózy*, 174, 176, 189.

veriť. Treba tiež pouvažovať o estetickej hodnote podvojného frázovania. Dvojtaktový úsek je totiž v porovnaní s metrickou rozmanitosťou a pružnosťou verša veľmi chudobný a meravý „metrum“.

Vo frázovaní ide vlastne o štvrtú rytmickú rovinu. Úsekový rytmus sa utvára vyrovnávaním počtu slovných taktov vo vetných úsekoch. Vynára sa otázka, aké sú predpoklady a hranice tohto rytmu. Názory na to, ktoré činitele vplyvajú na frázovanie a do akej miery, hĺbky sa dá veta frázovaním členiť, nie sú zatiaľ v literatúre jednotné.¹² Tu prirodzene niet miesta na to, aby sme podrobne rozvádzali diskusiu o tomto v podstate lingvistickom probléme. Použijeme však výsledky z osobitnej štúdie o frázovaní.¹³ Bude nás z nich zaujímať hlavne vyhodnotenie rytmických vlastností jednotlivých druhov vetných úsekov a potom informatívny prehľad o zásadách frázovania.

Treba sa tu vrátiť k myšlienkovému spracúvaniu faktu, ktorý vstupuje pri štylizácii do vety ako jej obsah. Ako sme povedali, rozsah faktu je v značnej miere podmienený ontologickými činiteľmi, takže štylizácia ním nevelmi môže hýbať. Čo je však v moci štylistu, je jazykové spracovanie daného faktu, t. j. voľba syntaktickej schémy na vyjadrenie faktu. Štylista má široké možnosti voľby: jednoduchá veta — súvetie, aktívna — pasívna vetná perspektíva, rozvíjať — nerozvíjať vetné členy, koordinácia, prechodníkové, príčastné a neurčitkové konštrukcie, apozícia, vložky, pričlenenie, elipsa, slovosled... Je tu bohatstvo syntaktických prostriedkov, ktoré dovoľujú synonymické obmeny vety. Slúžia predovšetkým na ciele samého vyjadrenia, ale nechávajú dosť priestoru aj na uspokojenie rytmických potrieb a zámerov. Najmä syntagmatika podlieha relatívne najmenej tlaku témy a poskytuje hlavné možnosti na utváranie rytmu vetných úsekov.

Základným princípom rytmu vo frázovaní je tendencia zachovávať podľa možnosti rovnaký rozsah vetných úsekov. Je to tzv. *rozmerový rytmus*. Pretože stavba vety a slovosled sa nesprávajú prvorado podľa potrieb rytmu, je tu otázka, aké hodnoty dosahuje toto vyrovnanie v priemere a čo treba pokladať za príznakové veličiny. Ide o počet slovných taktov vo vetnom úseku a o to, ktoré úseky sú ťažiskom tohto rytmu.

Úsekový dôraz, na základe ktorého vetný úsek vzniká,¹⁴ je funkčne veľmi viazaný a nedá sa rytmicky modelovať. Preto so „vzostupnosťou“, resp. „zostupnosťou“ úsekov nemožno počítať ako s rytmickou hodnotou. Otázku umiestnenia úsekového dôrazu sme si preto pri skúmaní materiálu nevšimli.

V tomto materiáli sa vyskytovali vetné úseky s 1, 2, 3, 4 a 5 taktami. Najmenšia skupina taktov, ktorá je ešte skupinou, je dvojtaktový úsek. Je to

¹² Literatúru k tomu pozri v štúdiu F. Miku, *Frázovanie v slovenčine*, Jazykovedný časopis 18, 1967, 2. Tam je podrobný výpočet pravidiel, ich odôvodnenie, ako aj exemplifikácia.

¹³ Pozri pozn. 12.

¹⁴ Pozri Daneš, c. d., 26 a.n.

„najľahšia“ rytmická jednotka. Ak vychádzame z toho, že frázovaním chceme dosiahnuť v prvom rade zreteľnosť reči, maximálne spĺňa túto požiadavku práve dvojtaktový úsek. Pre svoju „ľahkosť“ je aj esteticky veľmi hodnotný. Možno povedať, že každé prirodzené členenie v rytmickom dianí má tendenciu ísť až po túto hranicu.

Jednotaktový úsek je zrejme len kusý zvyšok pri frázovaní. Je to jednotka, ktorú nebolo možné z tých alebo iných príčin pričleniť do susedného vetného úseku. Najčastejšie je zvyškom pri rozpadnutí trojčlennej skupiny slov na dvojtaktový úsek a tento jednotaktový zvyšok: *Pred oknami / sa ozvali hlasy*. Jedinou rytmickou funkciou jednotaktového úseku je rytmicky „odľahčovať“ začiatok vety. Tu sa i najčastejšie vyskytuje ako akási úseková „predrážka“. Nepreskúmaná je zatiaľ funkcia jednotaktového úseku ako „tvrdej“ rytmickej klauzuly vety.

Trojtaktový úsek je rytmicky neutrálny. Pri frázovaní nebadáme, že by sa trojtaktovosť ukazovala ako „metrická“ tendencia. Kde je to len možné, rozpadáva sa trojčlenná skupina slov na dvojtaktový a jednotaktový úsek. Trojtaktový úsek však nemožno pokladať ani za výslovne negatívny pre rytmus. Frázovanie sa mu nejako zámerne nevyhýba. Len zriedka sa využíva zámerne.¹⁵ Svoju funkciu má napríklad ako „ťažká“ (uspokojivá) rytmická klauzula. Využíva sa ďalej na vyrovnanie susedných „ľahkých“ úsekov, zložených z neplnovýznamových slov. Pôsobí napokon aj pri „derytmizácii“ veenej prózy, keď náhodný sled dvojtaktových úsekov by mohol svojím rytmom pôsobiť rušivo na vyjadrenie.

Štvortaktový a päťtaktový úsek sú očividne rytmicky ťažkopádne. Sú prejavom odporu syntaktickej stavby voči rytmizácii. Spolu s jednotaktovým úsekom ich treba pokladať za rytmicky nepriaznivé. Tak isto, ako jestvuje obava pred prílišným rozkúskovaním vety na jednotlivé slová, badať na druhej strane aj rytmický odpor proti štvortaktovým a päťtaktovým úsekom ako rytmicky preťaženým a nezvládnutým.

Výsadné postavenie dvojtaktového úseku v rytme prózy je podporované aj niektorými fundamentálnymi činiteľmi v syntaxi. Syntagma je zásadne binárna jednotka. Akiste zhoda rytmických a syntaktických okolností spôsobila, že dvojtaktový úsek prevažuje nad ostatnými úsekmi aj v rytmicky neutrálnej próze (okolo 50 % všetkých prípadov).

Fakt, že rytmizovaná próza sa v priemere uspokojuje len s jednoduchým zvyšovaním tohto percenta (60—70 %) a že nesleduje zložitejšie rytmické ciele, ako je to v poézii, treba vysvetliť niekoľkými príčinami. Rytmus nie je pre prózu, ani pre lyrizovanú, konštitutívnym činiteľom. Prozaická veta v dôsledku neobmedzenej prevahy epickej témy nie je taká tvárna, aby mohla

¹⁵ Daneš, c. d., 17 a.n.

dovoliť zložitejšie rytmické štruktúry. Slovom, próza sa musí uspokojiť s tým, čo jej prozaická veta dovoľuje. Epický autor aj pri zvýšenom lyrizačnom úsilí predsa len chce zachovať epický žáner, a tak je odpor vety voči rytmizovaniu permanentný. Pretože lyrickosť je podnecovaná a zaistovaná hlavne z tematickej a lexikálnej roviny a pociťovanie rytmu je teda a posteriorne a nie apriórne ako v lyrike, stačí aj 50–60 % prevaha podvojného frázovania na to, aby sa dvojtaktový úsek prijímal ako permanentný rytmický impulz. Striedanie lyrizovaných a epických pasáží, ako aj interpolácia dvojtaktových úsekov ostatnými druhmi vetných úsekov zaisťuje potom trvalú rytmickú aktualizáciu a živosť podvojného členenia. Pôvab týchto „omrvíniiek“ rytmu spočíva nakoniec v tom, že je tu neustála hra „na pokraji rytmu a poézie“.

Zhrnieme rámcovo základné princípy frázovania, ku ktorým sme dospeli konfrontáciou literatúry a pozorovaním širokého materiálu.¹⁶

I. Vetu v zhode s vetnou stavbou členíme prednostne a najčastejšie na dvojtaktové úseky, a to nielen tam, kde tomu syntaktická stavba praje, ale aj tam, kde niet priamej syntaktickej opory. Najčastejšie tvorí takýto úsek dvojčlenná syntagma so zhodným prívlastkom. Potom sú tu obligátne dvojtakty z dvojčlenných skupín slov medzi syntaktickými pauzami: dvojslovná veta, apozícia, koordinácia, vložka, pričlenenie. Dvojtakty na základe iných syntaktických vzťahov sú menej kompaktné a nepociťujú sa rytmicky tak pozitívne. Zato práve pre istý odpor vetnej stavby môžu prispievať k aktualizácii podvojného rytmu. Dvojtaktový úsek vzniká napokon aj ako zvyšok po prechádzajúcom členení na rytmicky „prednejšie“, syntakticky kompaktnejšie úseky.

II. K jednotaktovým úsekom záväzne inklinuje na začiatku vety jednoslovné východisko výpovede (pri subjektívnom slovoslede jadro výpovede). Podobne sa ako „polovetné“ východisko vyčleňuje prvé slovo vo viacslovných prechodníkových, pričastných a neurčitkových konštrukciách a v apozíciách. Ak sa východisko skladá z troch slov, pričom druhý a tretí takt tvoria kompaktnú syntagmu, prvé slovo východiska býva aj samostatným úsekom.

Záväzne býva jednotaktovým úsekom jednoslovná veta, apozícia, vložka, pričlenenie a členy koordinácie okrem posledných dvoch koordinovaných členov, ak je medzi nimi spojka.

Ináč vnútri vety býva jednotaktový úsek zriedkavý, a to ako zvyšok po prechádzajúcom členení. Na konci vety je tento úsek neželateľný.

III. Trojtaktovým úsekom býva často atributívna syntagma s dvoma prívlastkami. Ďalej dvojčlenná syntagma alebo i jeden vetný člen s „prisvojeným“ jedným alebo dvoma pomocnými slovami, resp. so skupinou takýchto slov (keď ide o príklonky).

¹⁶ Pozri pozn. 12.

Trojtaktový úsek tvorí každá skupina troch slov medzi obligátnymi pauzami (naznačenými graficky: veta, apozícia, vložka, pričlenenie), keď prvý člen neobstojí ako samostatný úsek.

Trojtaktový úsek vzniká i na základe voľnejších syntaktických vzťahov, ak ho zo susedstva „neohrozuje“ osihotený takt, ktorý by potreboval k sebe „partnera“ do dvojtaktového úseku.

Napokon dostávame trojtaktový úsek ako zvyšok po prechádzajúcom členení ako „asyntagmatickú“ asociáciu slov, alebo keď dvojčlenná syntagma musí „adoptovať“ osihotený vetný člen, resp. pomocné slovo.

IV. Štvortaktové a päťtaktové úseky sa vyskytujú len sporadicky, keď vnútri skupiny slov niet syntaktického švíku, alebo keby sa malo vydeliť posledné slovo, čo rozmerový rytmus nepripúšťa.

Najdôležitejším rytmickým faktom z uvedených zásad je pravidlo, že každá dvojčlenná syntagma so zhodným prívlastkom tvorí spravidla dvojtaktový úsek. Pretože prívlastok je z hľadiska syntaktickej závislosti fakultatívny člen, ktorého použitie je ponechané do istej miery na štylistu, poskytuje tu syntax prostriedok, ktorým možno výdatne regulovať dĺžku úsekov: pridávať prívlastok tam, kde by malo ostať podstatné meno ako osihotený takt, a tak urobiť z neho rytmicky samostatnú jednotku, alebo ubrať prívlastok, kde je úsek preťažený. O prívlastku preto predpokladáme, že by mal mať značný podiel na zvyšovaní počtu podvojných úsekov v texte.

Pravda, prívlastok má zrejme v prvom rade komunikačnú funkciu, najmä ako prostriedok opisu, analýzy a hodnotenia, a bohato sa využíva aj ako estetický prvok (epiteton). Je tu otázka, v akej miere dovoľujú tieto funkcie rytmické využitie prívlastku.

V našej práci si kladieme dva ciele. Hlbšie štatisticky preveriť zastúpenie jednotlivých druhov úsekov v texte a zistiť, či lyrizácia v próze vedie záväzne k zvyšovaniu počtu dvojtaktových úsekov. Na druhej strane nás zaujíma podiel prívlastku na utváraní rytmickej homogenosti prozaického textu. Pôjde tu teda napokon o koreláciu medzi počtom prívlastkov a počtom dvojtaktových úsekov.

Pravda, pritom neprichádzajú všetky prívlastky rovnako do úvahy. Máme na mysli zhodné prívlastky, nezáleží, či tesné alebo voľné, anteponované alebo postponované, a to adjektíva, adjektívne zámená, číslovky a pričastia. Zo syntaktických dôvodov sme zahrnuli do skúmaného počtu aj prívlastňovacie adjektíva typu *Francisciho ulica*, prisvojovacie zámená *jeho, jej, ich* a základné číslovky s počítaným predmetom v genitíve (*päť chlapov, niekoľko chlapov*).

Rozlišujeme pritom *rytmicky relevantné prívlastky*, t. j. také, ktoré utvárajú dvojtaktový úsek, a *prívlastky rytmicky irelevantné*. Napr. v úseku *slnéčné letné dni* jeden prívlastok je relevantný, jeden irelevantný, v dvojtaktových

úsekoch *tieto slnečné / letné dni* sú dva prívlastky relevantné (prvý a tretí) a jeden irelevantný. Ako členy viacnásobného prívlastku sú všetky jednoduché prívlastky irelevantné okrem posledného: *pustý, / neznámy, / vzdialený kút; tichá, / pokojná, / uspávajúca / a snívá atmosféra / týchto dní*. V trojtaktovom úseku typu *pri prameni tohto potoka, mierne zvlnený chotár, tichá pohoda večera* sú prívlastky irelevantné. Tak isto všetky prívlastky v štvortaktových a päťtaktových úsekoch. V prípadoch ako *množstvo rozličných / zaujímavých vecí* ide o dva dvojtaktové úseky, a teda obidva prívlastky sú relevantné.

Z komunikačnej funkcie prívlastku vyplýva, že sa s ním stretávame veľmi často najmä v opisoch. Osobitnou zhodou okolností práve opisy sú zároveň miestom v lyrizovanej próze, kde sa najčastejšie uplatňujú lyrizačné postupy. Práve tu teda si konkurujú obidve funkcie prívlastku, rytmická a štylistická. Opisy sú preto pre nás veľmi vhodným druhom textu na výskum vytýčených otázok.

Ako materiál nášho skúmania sme vybrali úryvky z epickej prózy, a to ucelené opisy, spravidla opisy prírody. Opisy sa, pravda, nevydeľujú ostro od ostatných kompozičných postupov. Často sa dostávajú do nich prvky naratívne a úvahové. To zaiste ovplyvní štatistické pomery. Nebude tu bez vplyvu ani okolnosť, že opis sa často dynamizuje, čo postihuje práve prívlastky. Opisy však musíme brať také, aké sa v skutočnosti vyskytujú. To netreba pokladať za nevýhodu, lebo v umení treba počítať s prevrátenou hierarchiou jednotlivého a zvláštneho. Zvláštnosť nie je v umení podradná, ale naopak, esteticky zaväzuje. Neočakávame teda nejakú priamočiaru zákonitosť a jasné závislosti. Tie by boli umelecky málo cenné.

Podľa predbežného štatistického skúmania sa ukázalo, že je potrebné, aby štatistický súbor mal najmenej 1279 štatistických jednotiek, t. j. vetných úsekov, ak výsledky majú byť štatisticky preukazné. Z dvoch krajných možností: vybrať opisy z diel čo možno najväčšieho počtu autorov, alebo vybrať čo možno najviac opisov od niekoľkých málo autorov, museli sme dať prednosť strednej ceste, a to z celkom objektívnych príčin. V jednej próze sa vyskytuje spravidla od 5 do 10 širších opisov. Aby autorov bolo dosť a aby aj excerpovaná próza bola dostatočne charakterizovaná, zvolili sme mieru najmenej po 350 úsekoch z próz 12 autorov. Kde bolo opisov viac, je aj súbor charakterizujúci danú prózu väčší. Pretože je excerpácia jednotlivých próz relatívne vyčerpávajúca, pokladáme výsledky z jednotlivých próz za štatisticky rovnocenné.

Ide o týchto autorov;

Jégé, *Adam Šangala*, Martin 1952 (opisy na str. 28, 37—8, 174, 199—200, 231, 282).

J. Jesenský, *Demokrati*, Bratislava 1958 (opisy na str. 9, 80, 19, 133).

M. Urban, *Živý bič*, Bratislava 1965 (opisy na str. 131, 178—9, 232—3,

257—8, 261).

G. Vámoš, *Odlomená haluz*, Bratislava 1965 (opisy na str. 22, 48—9, 81, 114, 128, 139—140).

J. C. Hronský, *Jozef Mak*, Bratislava 1967 (opisy na str. 7, 17—8, 56—7, 160, 206—7).

M. Figuli, *Mladosť*, Bratislava 1959 (opisy na str. 54, 59, 79—80, 303—4, 183—4, 250).

P. Karvaš, *Polohlasom*, Bratislava 1966 (opisy na str. 212, 217, 224—5, 241—2, 242—3, 263).

Št. Jašík, *Na brehu priezračnej rieky*, Bratislava 1962 (opisy na str. 7—9, 94, 107—8, 130—1, 246).

A. Bednár, *Hromový zub*, Bratislava 1964 (opisy na str. 56, 62, 612, 706—7, 694—5).

D. Chrobák, *Drak sa vracia*, Bratislava 1956 (opisy na str. 55—6, 57—8, 63—4).

F. Hečko, *Červené víno*, Bratislava 1953 (opisy na str. 21, 17—8, 242, 285—6, 677—8).

F. Švantner, *Malka a Nevesta z hól*, Bratislava 1962 (opisy na str. 81, 90, 95, 96—7, 98—9, 99, 100—1).

Pri výbere autorov sme prijali len jedno obmedzenie, vyplývajúce z úlohy: príslušnosť k lyrizovanej próze, resp. časové alebo umelecké susedstvo s ňou. Presné ohraničenie lyrickej prózy sme nemohli urobiť, lebo je tu súvislá línia, a práve aj náš štatistický výskum by mal prispieť k tomu, aby sa našli póly, centrá a stupne prechodov.

3. Výber materiálu

Rozsah výberového súboru sme vyvodili zo vzorca

$$n = \frac{u_{\alpha}^2}{\delta^2 \cdot P}, \quad (1)$$

kde n je hľadaný minimálny rozsah,

u_{α} — tzv. kvantil normálneho rozloženia na hladine významnosti,

δ — prípustná chyba,

P — relatívna početnosť skúmanej jednotky.

Pre pravdepodobnosť, že chyba neprekročí jednu desatinu, robí $\delta = 1/10$ a u_{α} podľa tabuliek Laplaceovej funkcie = 1,645. Keďže relatívna početnosť relevantných prívlastkov, zistená osobitnou sondážou, bola $P = 0,2134$, dostávame $n = 1279$ vetných úsekov.

Ako vidíme na prvej tabuľke, obsahuje náš výber vcelku 4855 vetných úsekov, má teda viac než postačujúci rozsah. To platí pre súbor ako celok. Je tu však problém. Naším cieľom je uvažovať osobitne i o autoroch (resp. o ich prózach). Pritom rozsah materiálu z jednotlivých próz sa pohybuje okolo 400, čo je menej ako postačujúci rozsah. Povedali sme však, že výber opisov z jednotlivých próz bol pokiaľ možno vyčerpávajúci. Z 12 próz sme vybrali v priemere po 5,3 opisu, t. j. spolu 64 opisov, každý s priemerným rozsahom 76 úsekov. Opisy idúce pod 40 úsekov sme nebrali do úvahy (iba v piatich prípadoch je 39, 38, 36, 34 a 33 úsekov). Objektívne príčiny tu teda nútia aj výber pre jednotlivé prózy pokladať za dostačujúci. Údaje tabuľky 1 treba teda pokladať za údaje o 12 základných súboroch. Vzhľadom na slovenskú prózu ako celok tvorí potom všetkých 12 skupín jeden výberový súbor.

Na rozoberané prózy môžeme však do tretice hľadieť i ako na dva celky: ako na reprezentantov lyrickej a nelyrickej prózy. Vtedy uvažujeme o dvoch výberových súboroch.

4. Výsledky rozboru

Označíme si veličiny:

- r je počet rytmicky priaznivých, t. j. dvojtaktových úsekov, vyskytujúcich sa v jednotlivých skúmaných prózach,
- n — počet rytmicky neutrálnych, t. j. trojtaktových úsekov,
- a — počet arytmičných, t. j. jednotaktových, štvortaktových a päťtaktových úsekov spolu,
- l — počet rytmicky relevantných prívlastkov,
- i — počet rytmicky irelevantných prívlastkov.

V práci budeme v podstate narábať s dvoma pojmami: *rytmickosť prózy* a *rytmická relevantnosť prívlastkov*. Pri rytmickosti však môže ísť o dvoje: jednak o funkčne pocitovanú rytmickosť, ktorá je motivovaná z tematickej a lexikálnej roviny, teda „zvonku“, a pri ktorej nemusí rozhodovať, či je počet dvojtaktových úsekov oproti priemeru väčší alebo nie, a jednak o rytmickosť, ktorá spočíva jednoducho v počte dvojtaktových úsekov, teda rytmickosť fundovanú „zvnútra“. Nás bude zaujímať len táto druhá, endogénna rytmickosť. O jej vzťahu k exogénnej rytmickosti budeme uvažovať až v závere štúdie.

Endogénnu rytmickosť pokladáme za tým väčšiu, čím viac je v texte rytmických (dvojtaktových) úsekov a čím menej je v nej nerytmických (jednotaktových, štvortaktových a päťtaktových) úsekov. Definujeme ju

$$y = \frac{r}{a} \quad (2)$$

Podobne definujeme i druhú veličinu, rytmickú relevantnosť prívlastkov, a to ako pomer rytmicky relevantných a rytmicky irelevantných prívlastkov:

$$x = \frac{l}{i} \quad (3)$$

Vzťahmi (2) a (3) definované veličiny y a x patria vďaka tomu, že ich definujeme podielom, medzi tzv. veličiny intenzívneho charakteru. Prakticky to znamená toľko, že hodnoty x a y , vypočítané pre texty rôzneho rozsahu, môžeme bezprostredne porovnávať, takže nijaké prepočítavanie na text rovnakého rozsahu už neprichádza pri nich do úvahy.

Pre každý zo 64 opisov sme určili veličiny r, n, a, l, i, x, y , ako aj súčty Σ a S definované vzorcami:

$$\Sigma = r + n + a, \quad S = l + i. \quad (4)$$

Výsledky uvedeného spracovania ukazuje tabuľka 1.

V zmysle úvahy o hodnotení jednotlivých próz možno každú jednotlivú prózu pokladať tiež za základný súbor. Vzhľadom na celú slovenskú prózu tvorí každá jednotlivá próza prvok výberového súboru, ktorého údaje obsahuje tabuľka 2.

5. Vyšetrenie rytmickosti prózy

Najprv treba vyriešiť otázku priemernej hodnoty $\bar{y}$ pre rytmickosť $\bar{y}$. Pretože každej z próz pripisujeme rovnaký význam, neberieme do úvahy, koľko opisov mala každá z nich, a teda nebudeme sa uchýľovať k vypočítavaniu váženého priemeru, ale oprieme sa o jednoduchý aritmetický priemer:

$$\bar{y} = \frac{\sum_{i=1}^n \bar{y}_i}{n} = 2,147. \quad (5)$$

Ďalšie zistenie sa týka odchýlky priemeru jednotlivých próz od tohto celkového priemeru. Ak sa uspokojíme s pravdepodobnosťou 90 %, potom platí, že priemer $\bar{y}$ ktorejkoľvek prózy leží v intervale

$$\text{od } \bar{y} - 1,645 \cdot \sigma_{\bar{y}} \text{ po } \bar{y} + 1,645 \cdot \sigma_{\bar{y}}.$$

Opierajúc sa o výsledky z tabuľky 2, vypočítame smerodajnú odchýlku pre jednotlivé prózy (tab. 3):

Tabuľka 1

Autor	B. č.	Počet							Miera	
		úsekov				prívlastkov			relevant- nosti	rytmic- kosti
		rytm. <i>r</i>	neutr. <i>n</i>	arytm. <i>a</i>	spolu <i>Σ</i>	rel. <i>l</i>	irel. <i>i</i>	spolu <i>S</i>		
Jégé (Jg)	1	21	15	9	45	17	11	28	1,545	2,333
	2	25	13	15	53	11	9	20	1,222	1,667
	3	33	16	16	65	13	10	23	1,300	2,063
	4	44	23	23	90	30	23	53	1,304	1,913
	5	20	11	13	44	6	14	20	0,429	1,538
	6	29	15	20	64	17	17	34	1,000	1,450
Jesenský (Je)	7	62	17	33	112	25	30	55	0,833	1,879
	8	47	25	23	95	27	23	50	1,174	2,043
	9	52	17	38	107	26	24	50	1,083	1,368
	10	49	21	21	91	35	32	67	1,094	2,333
Urban (U)	11	34	16	7	57	11	17	28	0,647	3,400
	12	34	16	18	68	15	14	29	1,071	1,619
	13	76	34	41	151	45	34	79	1,324	2,171
	14	59	18	38	115	22	18	40	1,222	1,553
	15	53	23	28	104	30	21	51	1,429	1,893
Vámoš (Vš)	16	20	6	7	33	5	6	11	0,833	2,857
	17	28	15	10	53	14	18	32	0,778	2,800
	18	38	8	10	56	21	11	32	1,909	3,800
	19	33	13	9	55	11	6	17	1,833	3,667
	20	17	15	6	38	14	16	30	0,875	2,833
	21	71	17	31	119	35	23	58	1,522	2,290
Hronský (Hr)	22	43	12	12	67	18	9	27	2,000	3,583
	23	39	20	13	72	14	6	20	2,333	3,000
	24	24	21	15	60	6	6	12	1,000	1,600
	25	26	29	22	77	10	10	20	1,000	1,182
	26	66	35	28	129	21	6	27	3,500	2,357
Figuli (Fg)	27	33	8	13	54	14	5	19	2,800	2,538
	28	24	7	9	40	14	5	19	2,800	2,667
	29	28	19	6	53	13	9	22	1,444	4,667
	30	16	8	10	34	9	4	13	2,250	1,600
	31	41	27	21	89	12	18	30	0,667	1,952
	32	51	19	21	91	14	10	24	1,400	2,429
	33	35	12	15	62	8	12	20	0,667	2,333
Jašík (Jš)	34	75	27	47	149	20	18	38	1,111	1,596
	35	22	15	9	46	6	10	16	0,600	2,444
	36	60	14	19	93	9	9	18	1,000	3,158
	37	20	20	10	50	8	13	21	0,615	2,000
	38	18	6	13	47	12	11	23	1,091	1,385

Autor	B. č.	Počet							Miera	
		úsekov				prívlastkov			relevant- nosti	rytmic- kosti
		rytm. <i>r</i>	neutr. <i>n</i>	arytm. <i>a</i>	spolu <i>Σ</i>	rel. <i>l</i>	irel. <i>i</i>	spolu <i>S</i>		
Bednár (B)	39	32	16	21	69	9	9	18	1,000	1,524
	40	50	21	20	91	28	12	40	2,333	2,500
	41	23	14	11	48	16	11	27	1,455	2,091
	42	38	23	22	83	18	10	28	1,800	1,727
	43	51	24	23	98	22	14	36	1,571	2,217
Chrobák (Ch)	44	80	27	36	143	30	18	48	1,667	2,222
	45	61	23	18	102	32	16	48	2,000	3,389
	46	50	24	33	107	15	13	28	1,154	1,515
Hečko (Hč)	47	33	13	20	66	15	10	25	1,500	1,650
	48	55	20	25	100	37	16	53	2,313	2,200
	49	30	19	14	63	12	14	26	0,857	2,143
	50	68	32	26	126	26	23	49	1,130	2,615
	51	80	36	25	141	33	30	63	1,100	3,200
Karvaš (Kv)	52	25	8	7	40	10	4	14	2,500	3,571
	53	23	10	6	39	8	7	15	1,143	3,833
	54	18	13	11	42	11	10	21	1,100	1,636
	55	22	18	23	63	8	14	22	0,571	0,957
	56	67	35	41	143	17	19	36	0,895	1,634
	57	25	13	17	55	8	13	21	0,615	1,471
Švantner (Šv)	58	36	16	8	60	7	7	14	1,000	4,500
	59	28	18	14	60	5	8	13	0,625	2,000
	60	19	12	5	36	5	6	11	0,833	3,800
	61	21	14	7	42	3	3	6	1,000	3,000
	62	65	24	24	113	9	5	14	1,800	2,708
	63	23	10	13	46	7	7	14	1,000	1,769
	64	22	13	16	51	7	4	11	1,750	1,375
Celkom Priemer		2511 39	1159 18	1185 19	4855 76	1036 16	841 13	1877 29	1,232 —	2,119 —

Na odhad smerodajnej odchýlky $\sigma_{\bar{y}}$ aritmetického priemeru použijeme vzorec:

$$\sigma_{\bar{y}} = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n (\bar{y}_i - \bar{\bar{y}})^2}{n(n-1)}} = 0,097. \quad (6)$$

Súčín $1,645 \cdot \sigma_{\bar{y}} = 0,159$.

Tabuľka 2

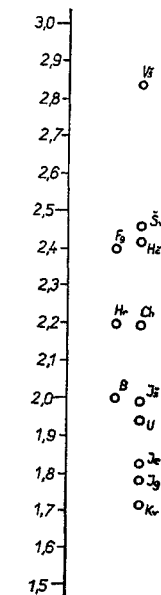
Autor	B. č.	Počet							Miera	
		úsekov				prívlastkov			relevant- nosti	rytmic- kosti
		rytm. <i>r</i>	neutr. <i>n</i>	arytm. <i>a</i>	spolu Σ	rel. <i>l</i>	irel. <i>i</i>	spolu <i>S</i>	$\bar{x} = \frac{l}{i}$	$\bar{y} = \frac{r}{a}$
Jg	1	172	93	96	361	94	84	178	1,119	1,781
Je	2	210	80	115	405	113	109	222	1,037	1,826
U	3	256	107	132	495	123	104	227	1,183	1,939
Vš	4	207	74	73	354	100	80	180	1,250	2,836
Hr	5	198	117	90	405	69	37	106	1,865	2,200
Fg	6	228	100	95	423	84	63	147	1,333	2,400
Jš	7	195	92	98	385	55	61	116	0,902	1,990
B	8	194	98	97	389	93	56	149	1,661	2,000
Chr	9	191	74	87	352	77	47	124	1,638	2,195
Hč	10	266	120	110	496	123	93	216	1,323	2,418
Kv	11	180	97	105	382	62	67	129	0,925	1,714
Šv	12	214	107	87	408	43	40	83	1,075	2,460
Celkom		2511	1159	1185	4855	1036	841	1877	1,232	2,119
Priemer									$\bar{\bar{x}}$ 1,276	$\bar{\bar{y}}$ 2,147

Tabuľka 3

B. č.	$\bar{y}$	$\bar{y} - \bar{\bar{y}}$	$(\bar{y} - \bar{\bar{y}})^2$	
1	1,781	-0,366	0,134	
2	1,826	-0,321	0,103	
3	1,939	-0,208	0,043	
4	2,836	+0,689	0,475	
5	2,200	+0,053	0,003	
6	2,400	+0,253	0,064	
7	1,990	-0,157	0,025	
8	2,000	-0,147	0,022	
9	2,195	+0,048	0,002	
10	2,418	+0,271	0,073	
11	1,714	-0,433	0,187	
12	2,460	+0,313	0,098	
Spolu	25,759	-0,005	1,229	
Priemer	$\bar{\bar{y}} = 2,147$			

Pre skutočnú priemernú hodnotu $\bar{\bar{y}}$ celej slovenskej prózy potom platí:
Táto hodnota $\bar{\bar{y}}$ leží s pravdepodobnosťou 68 % v hraniciach $2,050 < \bar{\bar{y}} < 2,244$ a s pravdepodobnosťou 90 % v hraniciach $1,988 < \bar{\bar{y}} < 2,306$.

Teraz si všimneme hodnotu $\bar{y}$ pre jednotlivé prózy. Graficky:



Obr. 1

Próza *Vš* má, ako vidíme, výnimočné postavenie. Ostatné prózy nie sú rozložené pravidelne, ale v skupinkách oddelených väčšími medzerami: Šv, Hč, Fg — Hr, Ch — B, Jš, U — Je, Jg, Kv. Treba rozhodnúť, či uvedené skupinky možno pokladať za podsúbory, t. j. za osobitné, viacmenej samostatné celky, alebo nie. Pokúsime sa o to na základe pravidla 3σ , používaného v technickej praxi. Podľa neho prípad, že by určitý prvok $\bar{y}$ istého súboru ležal ďalej od strednej hodnoty Y , než je vzdialenosť 3σ , treba pokladať prakticky za nemožný. Pravdepodobnosť takého prípadu robí necelé 0,3 %. Z toho vyplýva, že hranice $Y - 3\sigma$ a $Y + 3\sigma$ uzatvárajú homogénnu skupinu.

Označme:

$$Y = \frac{\sum_{i=1}^n \bar{y}_i}{n} \quad a \quad (7)$$

$$\sigma_y = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n (\bar{y}_i - Y)^2}{n - 1}} \quad (8)$$

Ak každá z hodnôt $\bar{y}_1, \bar{y}_2, \dots, \bar{y}_n$ leží v intervale $\langle Y - 3\sigma; Y + 3\sigma \rangle$ a neleží tam nijaká z hodnôt $\bar{y}_{n+1}, \bar{y}_{n+2}, \dots, \bar{y}_{n+m}$, potom hodnoty $\bar{y}_1, \bar{y}_2, \dots, \bar{y}_n$ tvoria podsúbor.

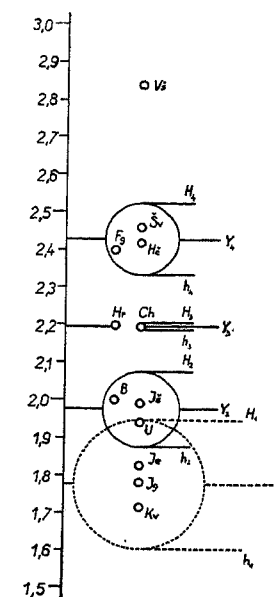
Na základe výpočtov uvedených v tabuľke 4 dostávame výsledky znázornené na obr. 2, ktoré svedčia o tom, že trojica Šv, Hč, Fg tvorí podsúbor, dvojica Hr, Ch tiež, trojica B, Jš, U tvorí tak isto podsúbor, ale prózy Je, Jg, Kv podsúbor netvorí, pretože v príslušnom intervale $\langle Y_1 - 3\sigma; Y_1 + 3\sigma \rangle$ leží cudzí prvok, a to U.

Tabuľka 4

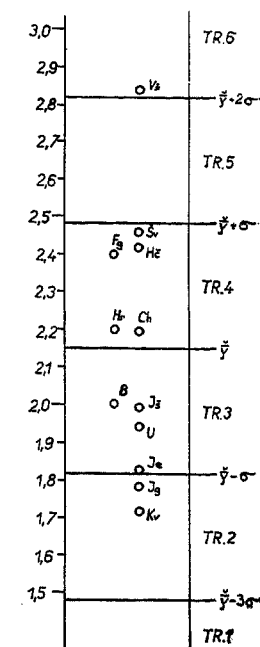
(Výpočet Y_i , 3σ a hraníc h , H pre podsúbory)

Autor	$\bar{y}$	$\bar{y} - Y_i$	$(\bar{y} - Y_i)^2$	σ_i	$3\sigma_i$	$h_i = Y_i - 3\sigma_i$	$H_i = Y_i + 3\sigma_i$
Šv Hč Fg	2,460 2,418 2,400	+0,034 -0,008 -0,026	0,001 0,000 0,001	0,0308	0,092	2,334	2,518
Spolu Y_4	7,278 2,426		0,002				
Hr Ch	2,200 2,195	+0,003 -0,003	0,000 0,000	0,0035	0,011	2,187	2,209
Spolu Y_3	4,395 2,198		0,000				
B Jš U	2,000 1,990 1,939	+0,024 +0,014 -0,037	0,001 0,000 0,001	0,0327	0,098	1,878	2,074
Spolu Y_2	5,929 1,976		0,002				
Je Kv Jg	1,826 1,714 1,781	+0,052 -0,060 +0,007	0,003 0,004 0,000	0,0563	0,169	1,605	1,943
Spolu Y_1	5,321 1,774		0,007				

Graficky:



Obr. 2



Obr. 3

Podľa vypočítaných ukazovateľov rytmickosti sa teda skúmané prózy zoskupujú do 4 skupín. Jedna próza (Vš) stojí celkom osihotene. Skupina Je, Jg, Kv vlastne ani nie je skupinou pre príčiny, o ktorých sme hovorili. Kvalitatívne zhodnotenie týchto štatistických výsledkov podáme v diskusii.

Všetky naše výpočty sa mlčky opierajú o predpoklad, že vybraný súbor sleduje Gaussovo normálne rozdelenie početností. Treba si to však overiť. Dvanásť próz nášho súboru si preto zaradíme do 6 tried s hranicami $\bar{y} - 2\sigma$, $\bar{y} - \sigma$, $\bar{y} + \sigma$, $\bar{y} + 2\sigma$. Priemer $\bar{y}$ podľa tabuľky 3 je 2,147. σ pre $\bar{y}$ sa podľa vzorca (7) s použitím posledného súčtu z tabuľky 3 rovná 0,334. Príslušné hranice budú teda 1,479; 1,813; 2,147; 2,481; 2,815. Rozdelenie do tried podľa týchto hraníc ukazuje obr. 3.

Na zistenie druhu rozdelenia, znázorneného na obr. 3, t. j. jeho odchýlky od Gaussovho normálneho rozdelenia použili sme Pearsonov χ^2 -test. Výpočty sú zhrnuté v tabuľke 5.

Vo Fisherovej tabuľke χ^2 pre Pearsonov test pre $t = 6$ tried zodpovedá hodnote

$$\chi^2_2 = 1,145, \text{ pravdepodobnosť } P_2 = 95 \% \text{ a hodnote}$$

$$\chi^2_1 = 4,351, \text{ pravdepodobnosť } P_1 = 50 \%.$$

Tabuľka 5

Trieda	Meraná početnosť	Teoretická početnosť	$f - F$	$(f - F)^2$	$\frac{(f - F)^2}{F}$
1	0	0,60	-0,60	0,3600	0,6000
2	2	1,32	+0,68	0,4624	0,3503
3	4	4,08	-0,08	0,0064	0,0016
4	5	4,08	+0,92	0,8464	0,2075
5	0	1,32	-1,32	1,7424	1,3200
6	1	0,60	+0,40	0,1600	0,2667
Spolu	12	12,00	—		1,5581

Lineárnou interpoláciou podľa vzorca

$$P = P_1 + \frac{P_2 - P_1}{\chi_2^2 - \chi_1^2} (\chi^2 - \chi_1^2) \quad (9)$$

pre hodnotu $\chi^2 = 1,5581$ dostávame

$$P = 89,2 \, \%$$

Výber 12 próz z tabuľky 2 teda s pravdepodobnosťou 89,2 % sleduje Gau-ssovo normálne rozdelenie početností.

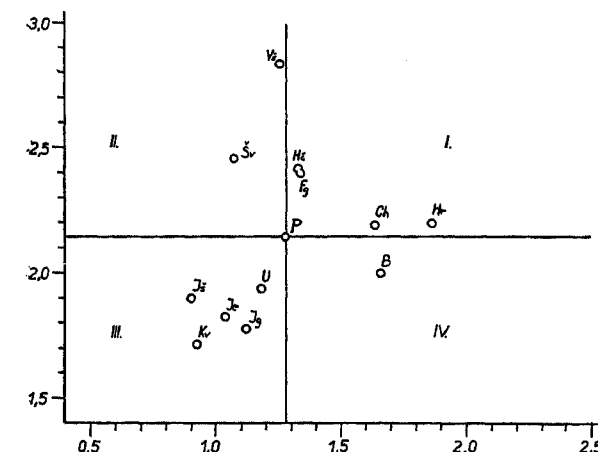
Ak by sme súbor II oklieštili o prózu Vš a zopakovali by sme všetky vý-počty, ukazuje sa pravdepodobnosť toho, že oklieštený súbor sleduje Gau-ssovo normálne rozdelenie početností ani nie 20 %. To potvrdzuje organickú príslušnosť textu Vš k ostatným dielam skúmanej prózy. Pre vynechanie tex-tu Vš by bol ináč dôvod. Mohli by sme ho pokladať za extravariant, ktorý svojou výnimočnosťou narúša a zakrýva to všeobecné, ktoré chceme objaviť.

6. Korelačné vzťahy

Hodnoty $\bar{x}$, $\bar{y}$ z tabuľky 2 znázorníme v pravouhlom súradnicovom systéme ako body so súradnicami $[\bar{x}; \bar{y}]$. Stredné hodnoty $\bar{x} = 1,276$ a $\bar{y} = 2,147$ zná-zorníme ako priamky podľa rovníc $\bar{x} = 1,276$, $\bar{y} = 2,147$. Priesečník týchto priamok označíme P. Dostávame obrázok 4.

Vodorovná a zvislá priamka rozdeľujú obrázok 4 na IV kvadranty. V kva-drante I sú prózy Hč, Fg, Ch, Hr. Sú to texty s rytmickosťou, ktorá je vyššia ako priemer $\bar{y}$, a s rytmickou relevantnosťou prívlastkov vyššou ako priemer $\bar{x}$. Do kvadrantu II sa dostali prózy Šv a Vš. Sú to prózy, ktoré sa vyznačujú vysokou rytmickosťou, ale rytmicky relevantných prívlastkov majú po-merne málo. Kvadrant III je charakterizovaný nízkou rytmickosťou

a súčasne nízkou relevantnosťou prívlastkov. Patria sem prózy Kv, Je, Jg, Jš, U. Napokon v kvadrante IV je jediná próza B s malou rytmickosťou, ale s najvyššou relevantnosťou prívlastkov. Ak porovnáme obrázok 4 s obrázkom



Obr. 4.

2, vidíme, že zvislica na obr. 4 oddeľuje z podsúboru Šv, Hč, Fg text Šv a z podsúboru B, Jš, U text B. Prípady Šv, B by si preto zasluhovali osobitnú pozornosť. Na druhej strane sa však zdá, že tak zvislica, ako aj priamka trhá na časti to, čo aj napriek značnej disperzii predsa len tvorí isté kompaktné celky. Môžeme preto oprávnenne pochybovať o deliacej funkcii zvislice a priam-ky.

Vezmeme teda do úvahy predpoklad, že päťica Jš, Kv, Je, Jg, U tvorí oso-bitnú skupinu, ktorú označíme N, a sedmica ostatných, t. j. Šv, Vš, Hč, Fg, Ch, Hr, B, tiež osobitnú skupinu, ktorú označíme L. Použijeme znovu kri-térium 3 σ pre rovinu xy.

Nech body $[\bar{x}_1; \bar{y}_1], [\bar{x}_2; \bar{y}_2], \dots, [\bar{x}_n; \bar{y}_n]$ sú podmnožinou množiny $[\bar{x}_1; \bar{y}_1], [\bar{x}_2; \bar{y}_2], \dots, [\bar{x}_n; \bar{y}_n], [\bar{x}_{n+1}; \bar{y}_{n+1}], \dots, [\bar{x}_{n+m}; \bar{y}_{n+m}]$, kde n, m sú celé čísla $n \geq 2, m \geq 0$.

$$\text{Označme } \bar{\bar{x}} = \frac{\sum_{i=1}^n \bar{x}_i}{n}, \bar{\bar{y}} = \frac{\sum_{i=1}^n \bar{y}_i}{n} \text{ a}$$

$$A = \frac{n \cdot \sum_{i=1}^n \bar{x}_i \bar{y}_i - \sum_{i=1}^n \bar{x}_i \sum_{i=1}^n \bar{y}_i}{n \cdot \sum_{i=1}^n \bar{x}_i^2 - \sum_{i=1}^n \bar{x}_i \sum_{i=1}^n \bar{x}_i} \quad (10)$$

Bodom $[\bar{x}; \bar{y}]$ preložíme priamky h, v , a to priamku h podľa rovnice

$$h \equiv \bar{y} - \tilde{y} = A(\bar{x} - \tilde{x}) \quad (11)$$

a priamku v kolmo na priamku h .

Označme vzdialenosť bodu $[\bar{x}_i; \bar{y}_i]$ od priamky h značkou b_i a jeho vzdialenosť od priamky v značkou a_i .

Označíme ďalej

$$a = 3 \cdot \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n a_i^2}{n-1}}, \quad (12)$$

$$b = 3 \cdot \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n b_i^2}{n-1}}. \quad (13)$$

a uvažujme elipsu e so stredom v bode $[\bar{x}; \bar{y}]$ a s poloosami a na priamke h , b na priamke v .

Tvrdíme;

Body $[\bar{x}_1; \bar{y}_1], [\bar{x}_2; \bar{y}_2], \dots, [\bar{x}_n; \bar{y}_n]$ tvoria podsúbor, ak každý z týchto bodov leží vnútri elipsy e a ak tam neleží nijaký z bodov $[x_{n+1}; y_{n+1}], [x_{n+2}; y_{n+2}], \dots, [x_{n+m}; y_{n+m}]$.

Vyšetríme najprv skupinu Jš, Kv, Je, Jg, U. Výpočet hodnôt $\bar{x}, \bar{y}, \bar{x}^2, \bar{y}^2, \bar{x}\bar{y}, \bar{x}_i, \bar{y}_i, \bar{x}_i^2, \bar{y}_i^2$ obsahuje tabuľka 6.

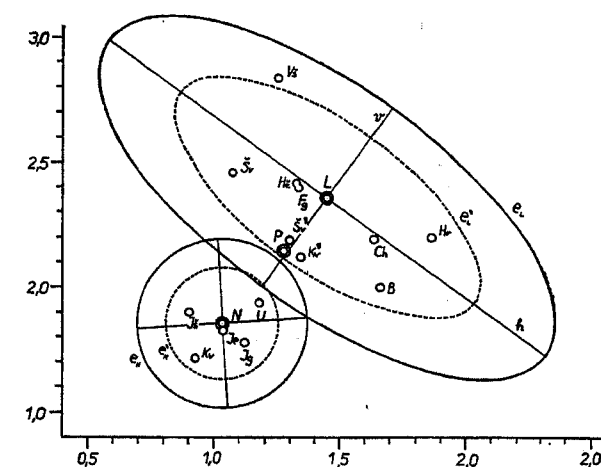
Tabuľka 6

Autor	$\bar{x}$	$\bar{y}$	$\bar{x}^2$	$\bar{x}\bar{y}$	a_i	a_i^2	b_i	b_i^2
Jš	0,902	1,990	0,8136	1,7950	0,124	0,0154	0,148	0,0219
Kv	0,925	1,714	0,8556	1,5855	0,096	0,0092	0,130	0,0169
Je	1,037	1,826	1,0754	1,8936	0,002	0,0000	0,024	0,0006
Jg	1,119	1,781	1,2522	1,9929	0,082	0,0067	0,074	0,0055
U	1,183	1,939	1,3995	2,2938	0,144	0,0207	0,080	0,0064
Spolu	5,166	9,250	5,3963	9,5608		0,0520		0,0513
Priemer	$\bar{\bar{x}}$ 1,033	$\bar{\bar{y}}$ 1,850						

Vyrátali sme ďalej $A_N \doteq 0,342$ a narysovali sme priamky h, v (bod $N = [\bar{x}; \bar{y}]$). Dostali sme obrázok 5. Z jeho zväčšeniny sme meraním určili hodnoty a_i, b_i , ktoré sme zapísali do tabuľky 6.

Podobným spôsobom sme urobili výpočet pre skupinu Šv, Vš, Hč, Fg, Ch, B, Hr (tabuľka 7) a zistili hodnoty $A_L \doteq 0,727, a \doteq 1,077, b \doteq 0,453$.

Podľa obrázku 5 môžeme obidve skupiny pokladať v rovine $\tilde{x}, \tilde{y}$ za podsúbory. Najbližšie k centru N leží Je. Najbližšie k centru L je Fg. Podsúbor lyrickej prózy je vyznačený pretiahlou elipsou e_L (resp. pomocnou elipsou e'_L , ktorá prislúcha pravidlu 2σ s pravdepodobnosťou 95,5 %), podsúbor nelyrickej prózy je zahrnutý v málo výstrednej elipse e_N (resp. v pomocnej elipse e'_N , prislúchajúcej tiež pravidlu 2σ). Oblasť spoločná obidvom elipsám je bez problémov, lebo je prázdna.



Obr. 5.

Tabuľka 7

Autor	$\bar{x}$	$\bar{y}$	$\bar{x}^2$	$\bar{x}\bar{y}$	a_i	a_i^2	b_i	b_i^2
Šv	1,075	2,460	1,1556	2,6445	0,370	0,1369	0,130	0,0169
Vš	1,250	2,836	1,5625	3,5450	0,450	0,2025	0,278	0,0773
Hč	1,323	2,418	1,7503	3,1990	0,150	0,0225	0,009	0,0001
Fg	1,333	2,400	1,7769	3,1992	0,126	0,0159	0,026	0,0007
Ch	1,638	2,195	2,6830	3,5954	0,250	0,0625	0,020	0,0004
B	1,661	2,000	2,7589	3,3220	0,383	0,1467	0,166	0,0276
Hr	1,865	2,200	3,4782	4,1030	0,431	0,1858	0,117	0,0137
Spolu	10,145	16,509	15,1655	23,5901		0,7728		0,1367
Priemer	$\bar{\bar{x}}$ 1,449	$\bar{\bar{y}}$ 2,358						

Skutočnosť, že elipsa e_N je veľmi podobná kružnici, svedčí o tom, že pri prózach tohto podsúboru nemá zmyslu uvažovať o korelácii. Pri elipse e_L , ktorej excentricita robí 0,907, korelácia prichádza do úvahy. Bude nás zaujímať miera tejto korelácie. Vyjdeme tu z indexu korelácie, ktorý vypočítame podľa vzorca

$$I = \sqrt{1 - \frac{\sum(\bar{y}_i - *y_i)^2}{\sum(\bar{y}_i - \bar{\bar{y}})^2}}, \quad (14)$$

kde $*y_i$ vypočítame podľa rovnice regresnej priamky zo vzorca

$$*y_i = A\bar{x}_i + B. \quad (15)$$

A je už známe a rovná sa 0,727. B vypočítame podľa vzorca

$$B = \frac{\sum \bar{x}_i^2 \bar{y}_i - \sum \bar{x}_i \sum \bar{x}_i \bar{y}_i}{n \sum \bar{x}_i^2 - \sum \bar{x}_i \sum \bar{x}_i} = 3,412. \quad (16)$$

Výpočty hodnôt potrebných na dosadenie do vzorca (13) máme v tabuľke 8.

Tabuľka 8

Autor	$\bar{y}_i$	$*y_i$	$\bar{y}_i - *y_i$	$(\bar{y}_i - *y_i)^2$	$\bar{y}_i - \bar{\bar{y}}$	$(\bar{y}_i - \bar{\bar{y}})^2$
Šv	2,460	2,630	-0,170	0,0289	+0,102	0,0104
Vš	2,836	2,503	+0,333	0,1109	+0,478	0,2285
Hč	2,418	2,450	-0,032	0,0010	+0,060	0,0036
Fg	2,400	2,443	-0,043	0,0018	+0,042	0,0018
Ch	2,195	2,221	-0,026	0,0007	-0,163	0,0266
B	2,000	2,204	-0,204	0,0416	-0,358	0,1282
Hr	2,200	2,056	+0,144	0,0207	-0,158	0,0250
Spolu	—	—	+0,002	0,2056	+0,003	0,4241

Podľa vzorca (13) použitím súčtov z tabuľky 8 dostávame pre index korelácie I hodnotu $I = 0,72$. Kým hodnota 0 v stupnici korelácie znamená neprítomnosť korelácie, hodnota 1 signalizuje absolútnu závislosť. Hodnota 0,72 nášho indexu svedčí o pomerne silnej väzbe, čo znamená, že regresná priamka, označená na obr. 5 písmenom h , vyjadruje dosť výrazne celkový trend. Podstatou tohto trendu je nepriamo úmerná závislosť: prózy s vyššou rytmickosťou y vykazujú nižšiu rytmickú relevantnosť prívlastkov.

7. Diskusia a závery

Cieľom tejto štúdie bolo overiť dve hypotézy:

1. že exogénna rytmizácia ide ruka v ruku s endogénnou rytmickosťou v lyrizovanej próze a

2. že endogénna rytmickosť je podporovaná hlavne vhodným prívlastkom.

Tieto hypotézy sa núkajú ako prirodzený predpoklad jednak analógiou podľa veršovanej reči, a jednak z úvah o možnostiach, ktoré poskytuje rytmu vetných úsekov vetná stavba.

Výsledky verifikácie prvého predpokladu máme v podstate na obr. 1, 2 a 3. Najprv treba tieto výsledky porovnať s prvým naším výskumom v tejto oblasti. Za prvoradého ukazovateľa rytmickosti sme tam vzali relatívnu početnosť dvojtaktových úsekov. V príznakových textoch, ktoré boli exogénne rytmické, prejavovali dvojtaktové úseky vzostup oproti priemeru 50 % približne o 10-20 %. Ich počet sa pohyboval okolo 60-70 %. V terajšom výskume sme zvolili za ukazovateľa rytmickosti komplexnú veličinu y , t.j. pomer rytmicky priaznivých a rytmicky nepriaznivých úsekov.

Ak by sme sa kvôli kontinuite predsa len chceli vrátiť k prvému, jednoduchšiemu meradlu, t.j. k počtu dvojtaktových úsekov, ukázalo by sa, že sa v podstate potvrdzuje celkový priemer dvojtaktových úsekov: 51,7 % (predchádzajúce zistenie 51,5 %). Pri trojtaktových úsekoch je pokles: 23,9 % (26,5 %), pri rytmicky nepriaznivých úsekoch vzostup: 24,4 % (22,0 %).

Tieto zmeny treba vysvetliť korektúrou pravidiel frázovania, ktorá vyplynula z prehĺbenia poznatkov o frázovaní. Dôslednejším vydeľovaním východiska výpovede ako samostatného, spravidla jednotaktového úseku sa pôvodné trojčlenné skupiny niekde rozčleňovali na jednotaktový a dvojtaktový úsek. Tak isto aj štvortaktové skupiny, pôvodne často členené 2 + 2, sme podľa tohto pravidla členili 1 + 3.

Podľa tohto jednoduchého ukazovateľa sa ukazuje rozptyl našich vyšetřovaných próz menší. To potvrdzuje aj komplexný ukazovateľ $\bar{y}$. Priemer je tu zhruba 2,15, čo značí, že na jeden nerytmický takt pripadá 2,15 dvojtaktových úsekov. Zvýšenie tejto hodnoty v príznakových textoch — a naopak zníženie v opačne príznakových textoch — je rytmicky irelevantné: 2,40 (Fg) — 2,84 (Vš), 1,83 (Je) — 1,71 (Kv). Značí to pribudnutie 0,25 — 0,69, t.j. štvrt až tri štvrté dvojtaktového úseku, resp. odbudnutie 0,32 — 0,44, t.j. štvrt až pol dvojtaktového úseku — na jeden nerytmický úsek. V celých hodnotách to dáva takýto pomer: proti priemeru 4 dvojtaktových úsekov na 2 nerytmické úseky je v príznakových textoch približne 5 dvojtaktových úsekov na 2 nerytmické úseky. V takomto rozsahu textu pribudnutie jedného rytmicky priaznivého úseku k štyrom pri celkovom počte 8-9 úsekov (treba prirátat 25 % neutrálnych, trojtaktových úsekov!) nemožno pokladať za rytmicky významné. Čitateľ prózy to nemusí vnímať ako mimoriadnu rytmickú hodnotu, ktorá by jasne odlíšila lyrizovanú prózu od nelyrizovanej.

V niektorých textoch, ktoré patria jasne k lyrizovanej próze (Ch), je index rytmickosti blízko pri priemere, v textoch B, Jš, U, ktoré majú tiež jasné lyrizačné tendencie, je tento index dokonca pod priemerom. Najvyšší index

rytmickosti má naproti tomu text, ktorý nie je vyhranene lyrický. G. Vámoš uplatňuje síce v *Odlomenej haluzi* nevyrovnané a živelne lyrické impresie, expresívny tón a istú sentimentalitu, ale emócia jeho opisov je silne poznačená iróniou a intelektuálnou analýzou a to rozhodne nepraje lyrickosti.

Aj keď sa texty rozvinuli vcelku do polarity *lyrizovaná* — *nelyrizovaná próza*, o rozdieloch medzi nimi nehodno uvažovať, lebo neprekračujú jednoznačne prah priemernej rytmickej platnosti. Jednotlivé opisy v prózach u Švantnera a Vámoša majú síce index rytmickosti aj 3 — 4,5, ale pre celkové hodnotenie je to bez významu. O rytmických tendenciách, najmä pokiaľ ide o skupinu lyrických prozaikov, možno povedať, že nie sú nijako výrazne zložkou umeleckej metódy, ale len tak ako v nelyrizovanej próze prejavom všeobecného rytmického úsilia „lahodne“ frázovať text.

Naša hypotéza, že exogénny rytmus implikuje zvýšenie rytmickej organizovanosti (t.j. endogénny rytmus), sa teda nepotvrdila. To znamená, že aj keď pod vplyvom lyrických impulzov z tematickej a lexikálnej roviny oživa expresívna stránka vety a začína sa esteticky hodnotiť rytmus frázovania, nedotýka sa to nijako výrazne rytmického impulzu tak, aby to viedlo k nápadnejšiemu zvyšovaniu dvojtaktových úsekov, resp. k znižovaniu rytmicky nepriaznivých úsekov. Lyrizácia teda má za následok len čiru estetickú aktualizáciu rozmerového rytmu bez zreteľnejšieho tvarového úsilia. To svedčí o odolnosti epického žánru voči deformačným tendenciám lyrizačných postupov. Tým sa potvrdzuje iný náš predpoklad, že v lyrizovanej próze ide o hru „na pokraji rytmu“.

V druhej hypotéze išlo o vplyv zhodného prívlastku na zvýšenie počtu dvojtaktových úsekov, t.j. na zvýšenie rytmickosti frázovania. Ako sa ukázalo, toto zvýšenie rytmickosti je iluzórne, predovšetkým pokiaľ ide o rozdiely medzi lyrizovanou a nelyrizovanou prózou. V umeleckej próze ako celku však istý pohyb v rytmickosti badať. Môžeme ho pripísať všeobecnej estetickej tendencii vo frázovaní. Medzi textom s najnižšou rytmickosťou (Kv — 1,71) a textom s najvyššou rytmickosťou (Vš — 2,84) je rozdiel jedného dvojtaktového úseku. U Karvaša pripadá na jeden nerytmický úsek jeden a tri štvrté, u Vámoša dva a tri štvrté dvojtaktového úseku, v štvornásobku na 4 nerytmické úseky u Karvaša 7, u Vámoša 11 dvojtaktových úsekov, na 100 nerytmických úsekov je to 171 a 284 dvojtaktových úsekov.

V týchto širších prozaických súvislostiach má ešte naša druhá hypotéza istý zmysel. A má ho jednoducho aj preto, že aj keď zvýšenie rytmickosti nie je relevantné ako osobitný umelecký postup (v istom literárnom prúde, nie v jednotlivých dielach, resp. na niektorých miestach textu), ostáva dvojtaktovosť pre svoje rytmické vlastnosti a pre svoju početnú prevahu rytmickým impulzom, na pozadí ktorého sa hodnotí celé rytmické vlnenie prózy.

Vždy má teda zmysel skúmať, ako prispieva prívlastok k výskytu dvojtaktových úsekov.

Výsledky korelácie medzi rytmickosťou a rytmickou relevantnosťou prívlastkov sú zachytené na obrázkoch 4. a 5. Najmä podľa údajov na obr. 5 vidieť, že skúmané texty sa zreteľne členia na dve skupiny. Prvá skupina, ktorú možno nepresne označiť ako texty „realistickej prózy“ (U, Jš, Kv, Je, Jg.) nevykazuje nijakú koreláciu medzi vyšetrovanými veličinami. O prívlastku tu nemožno povedať, ani že prispieva, ani že neprispieva k rytmickosti prózy. V druhej skupine sa ukazuje pomerne silná závislosť, ale s regresným trendom. Čím vyššia rytmickosť v texte, tým menej majú na nej účasť zhodné prívlastky.

To nielenže nepotvrdzuje prirodzený predpoklad o tejto závislosti, ale vyslovuje dokonca opak našej hypotézy. Pre poznanie techniky štylizácie to prináša zaujímavé vysvetlenia, a to v dvojakom smere.

Ako vyplýva z výsledkov pre prvú skupinu, je síce zhodný prívlastok syntakticky fakultatívny, ale využitiu tejto fakultatívnosti na rytmické ciele niečo bráni. Prívlastok zrejme nebude funkčne taký voľný, aby ho bolo možné kdekoľvek pridať alebo ubrať ako nedôležitý „prívesok“. Prívlastok je akiste prostriedok, ktorý funguje v prvom rade komunikačne a štylisticky.

Regresný smer závislosti v druhej skupine svedčí aj o niečom ďalšom. Rozdiely v rytmickosti sa v tejto skupine neukazujú nijako výrazne, ale pokiaľ sú, vyššie hodnoty sa dosahujú opačne, ako by sme očakávali, t.j. práve vyhýbaním sa prívlastku a použitím iných prvkov syntaktickej stavby. Prívlastok je vlastne aj vo vetnej stavbe aj v rytmickej organizácii prostriedok veľmi ľahký, pohodlný, priehľadný. Výsledky dosiahnuté týmto takrečeno „povrchovým“ prostriedkom syntaktickej a rytmickej štruktúry sa pravdepodobne necítia pre svoju priehladnosť také cenné a účinné ako rytmické pôsobenie pomocou prvkov, ktoré ležia hlbšie pod povrchom, sú teda viacej skryté, vyvolávajú napätie, a preto sú pre čitateľa vzácnejšie. Zistená nepriama závislosť sa zdá teda ukazovať, že autori s vyššou rytmickosťou (Fg, Hč, Šv, Vš) využívajú radšej prostriedky druhej, hlbšej roviny vetnej štruktúry, kým rytmus v prózach Hr, B, Ch je syntakticky povrchovejší. Prvý rytmus je „tvorivejší“ a tým aj viac aktualizovaný.

Inakšie diferenciácia v rytmickej relevantnosti prívlastkov nie je veľmi výrazná. Podobne ako pri rytmickosti, aj tu je približne na jeden nerelevantný prívlastok jeden relevantný ako najnižšia hodnota (Jš, Kv) a dva relevantné ako najvyššia hodnota (Hr).

Pre všetky výsledky tejto štúdie vcelku platí, že rozdiely v skúmaných veličinách a v ich závislosti sa javia skôr ako nábehy, než ako výrazné tendencie. To ukazuje v podstate značnú náhodnosť týchto javov, pravda, náhodnosť, ktorú netreba hodnotiť negatívne, lebo môže byť esteticky motivovaná.

Kvôli kontrole, ako aj preto, aby sme zistili, ako sa umiestnia v pozorovaných súvislostiach zvláštne texty, dodatočne sme skúmali dve poviedky s mimoriadne bohatým počtom opisov (bohatým relatívne, t. j. vzhľadom na rozsah poviedok). Ide o poviedku *Lehota* od P. Karvaša (*Polohlasom*, 121-139, opisy na str. 121-2, 122-6, 134-5, 139 9) a o poviedku, či vlastne román *Nevesta z hôľ* od F. Švantnera (*Malka a Nevesta z hôľ*, 151-314, opisy na str. 151, 153-4, 160-1, 167-8, 204, 205, 212-3, 213-4, 221-3, 243, 287, 301, 312-3). Výsledky uvádzame v tabuľke 9 a 10.

Tabuľka 9

B. č.	Úseky				Prívlastky			Miera	
	rytm. <i>r</i>	neutr. <i>n</i>	arytm. <i>a</i>	spolu <i>Σ</i>	rel. <i>l</i>	irel. <i>i</i>	spolu <i>S</i>	relevantnosti <i>x</i>	rytmickosti <i>y</i>
1	34	22	28	84	19	21	40	0,905	1,214
2	212	81	92	385	81	64	145	1,266	2,304
3	54	17	28	99	15	8	23	1,875	1,929
4	33	5	9	47	17	5	22	3,400	3,667
Spolu	333	125	157	615	132	98	230	1,347	2,121

Tabuľka 10

B. č.	Úseky				Prívlastky			Miera	
	rytm. <i>r</i>	neutr. <i>n</i>	arytm. <i>a</i>	spolu <i>Σ</i>	rel. <i>l</i>	irel. <i>i</i>	spolu <i>S</i>	relevantnosti <i>x</i>	rytmickosti <i>y</i>
1	19	7	7	33	12	8	20	1,500	2,714
2	45	22	26	93	20	17	37	1,176	1,731
3	25	14	15	54	19	11	30	1,727	1,667
4	122	64	33	219	65	37	102	1,757	3,576
5	47	19	23	89	25	14	39	1,786	2,043
6	45	17	34	96	22	17	39	1,294	1,324
7	86	37	35	158	24	27	51	0,889	2,457
8	58	26	32	116	13	13	26	1,000	1,813
9	29	22	23	74	8	14	22	0,571	1,261
10	118	43	51	212	55	39	94	1,410	2,314
11	29	15	13	57	9	6	15	1,500	2,231
12	58	28	18	104	22	20	42	1,100	3,222
13	23	13	15	51	5	6	11	0,833	1,533
14	59	21	28	108	20	17	37	1,176	2,107
15	46	21	16	83	16	12	28	1,333	2,875
Spolu	809	369	369	1547	335	258	593	1,298	2,192

Obidve prózy sú zakreslené na obr. 5 ako Kv' a Šv'. Karvašov kontrolný text sa prudko posunul z prvej skupiny, kde niet vzťahu medzi rytmickosťou a prívlastkom, do druhej skupiny. Švantnerov text Šv' sa posunul vo svojej skupine smerom k stredu elipsy. Obidva tieto posuny ukazujú, že skúmaná závislosť nie je natoľko vlastnosťou autora, ako skôr zvláštnosťou jednotlivého diela, t. j. že nie je prejavom toho, čo je v umeleckom diele všeobecnejšie, ale slúži skôr jedinečnému. Presun Karvaša z nelyrizovanej prózy do lyrizovanej nie je prekvapujúci, lebo svojho času Karvaš kolísal medzi obidvoma týmito metódami.

Vcelku vidieť, že skúmaná problematika je zložitejšia, než aby ju bolo možné uspokojivo riešiť v relácii *frázovanie* — *prívlastok*. Preto tu budú potrebné ďalšie pozorovania.

GABRIEL ČERNÝ – FRANTIŠEK MIKO

RHYTHMUS UND SATZBAU IN PROSA

(Zusammenfassung)

Es wird der Rhythmus der Satzkolons betrachtet. Zunächst wird die vorhergehende Untersuchung bewertet und die ästhetischen und kommunikativen Zusammenhänge der Satzfrasierung erwägt. Die primäre Funktion der Frasierung kann nicht als ästhetisch angesehen werden. Es folgt weiter eine Rahmenübersicht der Frasierungsregeln.

In der rhythmisierten Prosa wird die Frasierung rhythmisch relevant unter dem Einfluß der lyrischen Impulse aus der thematischen und lexikalischen Ebene. Die rhythmischen Zentra bilden Zweitakt= und Dreitaktkolons (Satzkolon ist eine Wort= bzw. Taktgruppe, durch den Kolonakzent zusammengebracht). Das Zweitaktkolon ist rhythmisch hoch günstig, das Dreitaktkolon ist rhythmisch neutral, die Eintakt=, Viertakt= und Fünftaktkolons dagegen sind rhythmisch ungünstig. Nach der vorigen Untersuchung (siehe S. 1) wurde es trotz manchen widerlegenden Erfahrungen vorausgesetzt, daß mit der Rhythmusaktualisierung auch die Zahl der Zweitaktkolons steigt. Als die erste Aufgabe dieses Aufsatzes sollte also die Geltung dieser Hypothese auf einem breiteren Material und durch die beweiskräftigen Statistikmethoden durchgeprüft werden.

Durch den Vergleich der Frasierung mit dem Satzbau kommt man zur Festlegung der Möglichkeiten, welche die Syntax dem Prosarhythmus bietet. Die überwiegende Zweitaktkolongliederung des Satzes scheint im engen Zusammenhang mit dem Binarprinzip des Syntagmas zu sein. Besonders das kongruente Attribut zeigt sich als ein rhythmisch sehr positives syntaktisches Gebilde. Es wird eine zweite Hypothese aufgestellt, nämlich dass das kongruente Attribut als ein fakultatives Element im Satzbau die größten Möglichkeiten für die Erhöhung der Rhythmizität in Prosa bietet.

Es werden dem repräsentativen Prinzip nach 12 Prosa von den slowakischen lyrischen Prosaikern und den Schriftstellern, die den ersten zeitlich oder in Bezug auf die Methode nahe stehen, ausgewählt. Aus jeder Prosa wird eine wo möglich erschöpfende Auslese der längeren Beschreibungspassagen gemacht. Im Durchschnitt waren es 5,3 Beschreibungen auf jede Prosawerk und 76 Kolons auf jede Beschreibung, d. h. 64 Beschreibungen und 4855 Kolons zusammen.

Es wurde zuerst die sog. Rhythmizität der Prosa, d. i. das Verhältnis zwischen den rhythmisch günstigen und rhythmisch ungünstigen Kolons untersucht. Die Dispersion der Texte geht in den Grenzen der Norm auf und macht rund ein Zweitaktkolon. Auf die Ganzgrößen umgerechnet bedeutet das, daß auf jede 4 rhythmisch ungünstigen Kolons mindestens 7, durchschnittlich 8,5 und größtens 11 Zweitaktkolons, noch genauer

auf 100 unrythmischen Kolons mindestens 173, im Durchschnitt 215 und größtens 284 rhythmischen Kolons zuteil fallen. Es muß dabei in Betracht gezogen werden, daß zu diesen Kolons noch 100 neutralen (d. h. Dreitakt=) Kolons zugegeben werden sollen, so daß in der Menge von 400 Kolons die Zunahme von 30–60 rhythmischen Kolons kaum für rhythmisch wichtig angesehen werden kann. Der vorausgesetzte kvalitative Unterschied zwischen der lyrisierten und unlyrisierten Prosa ist also nicht aufgegangen.

Außerdem der höchste Index der Rhythmizität hat jener Text, der – aus anderen Anzeigern schließend – kein prägnanter Repräsentant der lyrisierten, und somit auch rhythmisierten Prosa sein kann. Die typisch lyrisierten Prosawerke haben den betreffenden Index zwischen 2,40–2,50 und manche von den untersuchten Prosawerken mit klarem Anlauf zur Lyrisierung befinden sich unter dem Durchschnitt (1,95–2,00).

Es zeigt sich also, daß unsere Hypothese über den Zusammenhang zwischen dem Rhythmizitätsindex und dem rhythmischen Impuls nicht bewiesen worden ist. Die Lyrisierung in der thematischen und lexikalischen Ebene führt also die ästhetische Aktualisierung des „Ausmaßrhythmus“ des Satzes ohne die kenntlichere Gestaltungsanstrengung herbei. Es ist das Zeugnis über den Widerstand des epischen Genres gegen die „destruktiven“ Tendenzen seitens Lyrik und es beweist außerdem unsere andere Annahme, daß es sich in der lyrisierten Prosa um ein Spiel „am Rande des Rhythmus“ handelt.

In der zweiten Hypothese wurde der Einfluß des kongruenten Attributs auf die Erhöhung des Rhythmizitätsindex behandelt. Diese Erhöhung ziegte sich infolge der Widerlegung der ersten Hypothese als illusorisch. So schiene unsere zweite Annahme als ungeründet.

Es sollen dennoch hier noch zwei Tatsachen in Betracht genommen werden. Die Unterschiede im Rhythmizitätsindex zwischen der lyrisierten und unlyrisierten Prosa sind zwar nicht ausschlaggebend. Wenn wir aber die untersuchten Prosa als ein Ganzes nehmen, der Unterschied zwischen dem niedrigsten und dem höchsten Rhythmizitätsindex von 111 Zweitaktkolons spricht schon für etwas. Obzwar nicht für einen Unterschied in der Kunstmethode, dennoch wenigstens für eine allgemeine ästhetische Bestrebung, die Kunstprosa mehr oder minder „wohlklingend“ zu frasieren. Die „Zweitaktigkeit“ wird auch bei diesen Größen wegen ihrer rhythmischen Vorzüge als ein positiver rhythmischer Faktor empfunden, auf dessen Hintergrund das ganze rhythmische Wogen der Prosa gewertet wird. Es hat also immer einen Sinn zu untersuchen, wie das Attribut zum Rhythmizitätsindex beiträgt.

Die zweite Hypothese wurde durch die Korrelation zwischen dem Rhythmizitätsindex und dem Index der rhythmischen Relevanz des Attributs übergeprüft. Im zweiten Index spiegelt sich das Verhältnis zwischen den rhythmisch relevanten und rhythmisch irrelevanten Attributen. Als rhythmisch relevant betrachteten wir die kongruenten Attribute in den Zweitaktkolons.

Nach den Ergebnissen zerfallen die untersuchten Prosa auf zwei Gruppen. Die erste Gruppe, die ungenau als „realistische“ Prosa bezeichnet werden kann, weist keine Korrelation zwischen den betreffenden Größen aus. Vom Attribut kann weder das gesagt werden, daß es zur Rhythmizität beiträgt, noch das, daß es dazu nicht beiträgt.

In der zweiten Gruppe wurde dagegen eine feste Abhängigkeit festgestellt. Diese Abgängigkeit hat aber einen Regressiven Trend. D. h. je größer ist die Rhythmizität, desto weniger nimmt das Attribut teil daran. Das spricht keineswegs für unsere Annahme, im Gegenteil, es stellt sie auf den Kopf.

Das bringt aber für die Technik der Stilisation und für die Kunstmethode manche interessanten Erklärungen. Aus den Ergebnissen für die erste Gruppe ergibt sich, daß

das kongruente Attribut zwar syntaktisch fakultativ ist, aber daß die Verwertung dieser Fakultativität für rhythmische Ziele ein Faktor verhindert. Es kann nur ein funktioneller Faktor sein. Das Attribut ist offensichtlich keineswegs so frei, damit es wann immer und wo immer als ein unwichtiges „Anhängel“ zugegeben oder weggenommen werden konnte. Das Attribut stellt vor allem ein kommunikativ und stilistisch fungierendes Mittel dar.

Die regressive Richtung der betreffenden Aghängigkeit in der zweiten Gruppe spricht über etwas anderes. Soweit sich manche Unterschiede in der Rhythmizität in der zweiten Gruppe sehen lassen, werden die höheren rhythmischen Größen eben umgekehrt erreicht, als man das erwartete, und zwar durch das Attributsvermeiden und durch die Verwendung mancher anderen Mittel des Satzbaues. Es konnte vielleicht so sein, daß das Attribut ein sehr durchsichtiges, bequemes Mittel der syntaktischen und rhythmischen Struktur ist. Es wird deshalb ästhetisch nicht so wert empfunden wie die Mittel, die schwerer erreichbar sind und die dann den Rhythmus mehr aktualisieren und stärker empfinden lassen.

Zwei Kontrolltexte haben gezeigt, daß das Rhythmizitätsindex und die untersuchte Korrelation keineswegs die Eigenschaft eines Authors sondern eine Eigenart des einzelnen Prosawerkes ist.

OBSAH

Viktor Kochol, Metrum a rytmus v básnickom preklade 5

Anton Popovič, Rytmičké posuny v preklade 46

František Štraus — Ján Sabol, Volný verš v súčasnej slovenskej poézii 81

Viliam Turčány, Polveršová prestávka 199

Gabriel Černý — František Miko, Rytmus a vetná stavba v próze . . 267

ОГЛАВЛЕНИЕ

Виктор Кохол, Метр и ритм в поэтическом переводе	5
Антон Попович, Ритмические передвижения в переводе	46
Франтишек Штраус — Ян Сабол, Свободный стих современной словацкой поэзии	81
Вилиям Турчаны, Полустиховая пауза	199
Габриел Черны — Франтишек Мико, Ритм и построение предложе- ния в прозе	267

INHALT

Viktor Kochol, Metrum und Rhythmus in der dichterischen Über- setzung	5
Anton Popovič, Rhythmische Verschiebung in der Übersetzung. . .	46
František Štraus — Ján Sabol, Der freie Vers in der zeitgenössischen slowakischen Poesie	81
Viliam Turčány, Halbverspause	199
Gabriel Černý — František Miko, Rhythmus und Satzbau in Prosa .	267

RYTMUS A METRUM
Litteraria XI

Obálku navrhol Eudo Juračka
Redaktorka publikácie Viera Rybárová
Technická redaktorka Tatjana Madárová
Korektorka Ľudmila Prokopová

Vydanie prvé. Vydalo Vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied v Bratislave 1968 ako svoju 1291. publikáciu,
strán 300

Vytlačili Polygrafické závody n. p., závod 02,
Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6/d.
AH 21,15, VH 21,92. Náklad 600 výtlačkov

71 — 057 — 68
12/13 — 509-29
Cena Kčs 27,— I