FRANTIŠEK ŠTRAUS

Významová hodnota protikladných veršových foriem

(K veršovej štruktúre prvej básnickej zbierky P. Horova *Zradné vody spodné*)

Monografická práca Jozefa Bžocha *Básnické dielo Pavla Horova* (vydal Slovenský spisovateľ, Bratislava 1964), zaoberajúca sa básnickou tvorbou jedného z popredných súčasných slovenských básnikov tzv. strednej generácie, poskytuje nielen príležitosť, ale priamo nabáda ani nie tak polemizovať o hodnotách Horovovho diela alebo o Bžochovej knihe ako skôr o niektorých podstatných a závažných zložkách umeleckého diela, o ich funkcii a významových hodnotách, čo zároveň predpokladá i hľadanie spôsobov a metód, ktorými by bolo možné exaktne postihnúť niektoré stránky, kvality a zákonitosti zložitých umeleckých javov. V súčasnom období stredobodom výskumu nemôžu byť len tematické a obsahové zložky umeleckého diela. Nie menej dôležité je aj skúmanie formy a jej materializácie prostredníctvom výrazov, básnických prostriedkov a postupov, ktoré zisťujeme hľadaním a určovaním ich významov, funkcionality. Preto nepôjde doslovne a v prvom rade o polemiku s názormi J. Bžocha, vyslovenými v spomínanej knihe, ale skôr o výskum, exaktné preverenie niektorých stránok a zložiek Horovovej poézie, a to aj tých, ktorých sa vo svojej knihe dotýka J. Bžoch, bez ohľadu na to, či naše výskumy budú potvrdzovať alebo vyvracať domnienky a vývody autora monografickej práce o básnickom diele Pavla Horova.

1. Typy verša a ich klasifikácia

Jozef Bžoch v uvedenej knihe v súvislosti s tematickým a ideovo-emocionálnym rozborom Horovovej poézie miestami si všíma, hoci iba okrajovo, i niektoré stránky veršovej štruktúry, najmä prvej básnickej knihy Pavla Horova *Zradné vody spodné*, prirodzene, keď neberieme do úvahy niekoľko skromných poznámok, ktoré uviedol pri ďalších Horovových básnických knihách (*Návraty* a *Defilé*). Poznámky k veršovej štruktúre týchto zbierok nepovažujeme za nejaký nedostatok práce, lebo nakoniec ani nám nepôjde o komplexný výskum všetkých typov Horovovho verša

v celom básnickom diele. Oveľa dôležitejšie je, že vývody a závery, ku ktorým došiel J. Bžoch pri rozbore verša zbierky Zradné vody spodné, v ďalších častiach práce sa používajú ako dôležité kritérium pri posudzovaní tematických a ideovo-emocionálnych zložiek Horovovej tvorby. A z tohto hľadiska posudzujú sa aj noeticko-estetické kvality poézie tohto básnika. Je zaujímavé, že J. Bžoch si „cení" iba tú časť Horovovej poézie, ktorá používa voľný verš a „zatracuje" všetky básne a celé kompozície (napr. *Zemplínske variácie*), písané viazaným veršom. Nemožno povedať, že by pritom vychádzal z nejakých pevných estetických noriem, a predsa v celom kontexte práce toto kritérium si akosi neustále uvedomujeme, a to preto, lebo J. Bžoch nielen rozoberá verš prvej zbierky P. Horova, ale určuje aj jeho funkciu a dotýka sa významovej hodnoty protikladných veršových štruktúr, alebo presnejšie, jednotlivých typov verša, čo potom dôsledne aplikuje i na ostatné básnické zbierky. A naozaj, keďže charakteristické črty verša poézie tejto zbierky sú typické aj pre ďalšie básnické knihy P. Horova, zdá sa, že celkom oprávnene autor monografickej práce aplikuje prejavy protikladných veršových štruktúr aj na výsledné hodnoty celej básnickej tvorby P. Horova. Tomuto postupu však hrozí nebezpečenstvo, ktoré spočíva v tom, že napr. i nesprávne názory na protikladné veršové formy prvej zbierky básnika môžu viesť, a spravidla i vedú, k skresleným záverom o významovej funkcii verša v celej komplexnosti. A nesprávnosť tohto postupu je tým markantnejšia, keď sa celý problém verša jednoducho zúži iba na schému „viazaný a voľný verš" ako dva protiklady a keď sa potom nerozoznávajú rozličné modely a varianty veršových foriem v rámci týchto veršových systémov. Tento prístup k veršovej problematike nemožno ospravedlniť ani tým, že napr. monografická práca J. Bžocha o P. Horovovi má esejistický charakter. Domnievame sa, že naopak, práve esej by mala vo väčšej miere syntetizovať a zovšeobecňovať, lebo by mala byť výsledkom predchádzajúcej analytickej práce.

Uvedené dôvody nás donútili zamerať i naše rozbory v tomto smere. J. Bžoch, ako sme konštatovali, pri charakteristike verša vyšiel z materiálu prvej básnickej knihy P. Horova, preto východiskovým bodom nášho skúmania bude analýza veršovej organizácie tejto zbierky.

J. Bžoch správne uvádza, že v Horovovej zbierke Zradné vody spodné sa uplatňujú popri voľnom verši i viazané verše. Ale už nerozlišuje rôzne typy voľného verša. Nepostrehol, že v spomínanej Horovovej zbierke sú verše jambického spádu, ale značne uvoľnené v sylabickom rozmere a verše „nadrealistického typu", „v ktorých majú vetné vzťahy dominantné postavenie. Zdrojom rytmického impulzu a rytmickej zotrvačnosti v týchto veršoch je syntaktický paralelizmus po sebe idúcich veršov" (M. Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, II. vyd., Bratislava 1949, 187).

V prvej Horovovej zbierke sú verše prísne stopovo organizované, ďalej

verše voľné s istou (najčastejšie jambickou) stopovou tendenciou a verše bez akéhokoľvek výraznejšieho metrického pôdorysu, založené na vetnej intonácii. Ide teda prinajmenej o tri typy verša.

K prvému typu verša patria básne *Starý zlodej, Mimóza, V kvetnom kiosku, Verš júlový, Jeseň v meste, Márny dážď, Bezvetrie, Do tmy, List, Po sparne, Španielsky motív, Než príde, Dušičkové defilé a Karanténa.* K nim možno priradiť i báseň *Jeseň.*

Prechodným veršovým typom medzi prvou a druhou skupinou veršov sú verše básní *Smútok z marca, Detstvo, Sneh, Vianoce* a *Pantomima,* ktoré majú tendenciu zachovávať isté slabičné rozmery, napr. Smútok z marca má najčastejšie 10 a 11-slabičný verš, ale i 12-slabičný verš, Pantomima 10, 11, 12, 13 i viacslabičný verš, a podobne. Okrem toho tieto verše sú pravidelne stroficky členené s presným rozlíšením rýmu vo verši. Básne *Proti vetru, Cigareta, Pozdrav, Mŕtvy* a *Predjarie* sú síce stroficky členené a rýmované, ale vo verši jambického spádu počet slabík je voľnou variáciou. Podobný charakter má aj prvá polovica básne *Afrodita,* ktorej rytmus sa zakladá na syntaktickom paralelizme.

Stroficky nečlenené s voľnou premenlivosťou počtu slabík od verša k veršu sú básne *Snežienka, Spomienky, Smrť,* ktoré majú pritlmenú, ale predsa jambickú stopovú organizáciu (porov. tiež: M. Bakoš, c. d., 184).

Tretí typ verša Horovovej zbierky Zradné vody spodné predstavujú básne: druhá polovicu básne *Afrodita, Jar, Nezadržiteľne, Matka, Jedného rána, Na sklonku, Hlas poľníc, Slovenský básnik* a *62-ročný starec bráni hranice.*

V tejto súvislosti treba ešte pripomenúť, že jednotlivé básne, ktoré predstavujú odlišnú veršovú organizáciu, sú istým spôsobom rozdelené v Horovovej básnickej zbierke a majú kompozičnú funkciu.

Najprv však charakterizujme si jednotlivé typy Horovovho verša.

Viazané verše sú najčastejšie 10-slabičné a 11-slabičné, ktoré sa vyskytujú v básňach Starý zlodej, Mimóza, Verš júlový, Smútok z marca, Sneh, Do tmy, List, Po sparne, V kvetnom kiosku a Karanténa. Modely lineárnych štruktúr týchto veršov sú takéto:

10-slabičný verš	I	II	III	IV
štvorvrcholový verš				
I, II, III, IV	44	44	44	44
trojvrcholový verš				
I, II, III	14	14	14	—
I, II, IV	11	11	—	11
I, III, IV	7	—	7	7
dvojvrcholový verš				
I, III	1	—	1	—
Celkove	77	69	66	62

Rozumie sa, že prvý vrchol, ktorý pripadá na 2. slabiku verša, použitím variácie -UU sa presúva vo viacerých prípadoch na 1. slabiku verša. Podobný zjav pozorujeme aj pri jedenásťslabičnom verši:

11-slabičný verš	I	II	III	IV	V
päťvrcholový verš					
I, II, III, IV, V	35	35	35	35	35
štvorvrcholový verš					
I, II, III, IV	10	10	10	10	—
I, II, III, V	26	26	26	—	26
I, II, IV, V	3	3	—	3	3
I, III, IV, V	5	—	5	5	5
trojvrcholový verš					
I, II, IV	1	1	—	1	—
I, III, IV	3	—	3	3	—
I, III, V	5	—	5	—	5
Celkove	88	75	84	57	74

Rozbor metrickej štruktúry 10-slabičného a 11-slabičného verša dopĺňujeme ešte analýzou 9-slabičného verša:

9-slabičný verš	I	II	III	IV
štvorvrcholový verš				
I, II, III, IV	29	29	29	29
trojvrcholový verš				
I, II, III	17	17	17	—
I, II, IV	3	3	—	3
I, III, IV	2	—	2	2
dvojvrcholový verš				
I, III	3	—	3	—
Celkove	54	49	51	34

Do našej charakteristiky sme zahrnuli 9-slabičné verše básní: Starý zlodej, Márny dážď, Bezvetrie, Dušičkové defilé a Jeseň.

Vo všetkých typoch Horovovho jambického verša, ako vyplýva z uvedených modelov, najviac frekventované sú typy s maximálnym počtom vrcholov. Pri 10-slabičnom verši je to štvorvrcholový typ I, II, III, IV, ktorý tvorí 58,4 % všetkých veršov, menej frekventované sú trojvrcholové typy (41,3 %) a najmenej dvojvrcholový typ I, III (0,3 %). Prevahu v 11-slabičnom verši majú štvorvrcholové typy (50 % všetkých veršov) nad päťvrcholovým typom (39,7 %) a trojvrcholovými typmi (10,3 %). V 9-slabičnom verši najviac frekventovaný je štvorvrcholový typ (53,7 %)

a má prevahu nad trojvrcholovými typmi (40,7 %) a dvojvrcholovým typom (5,6 %).

Vo všetkých veršoch uvedených sylabických rozmerov je najviac slovnými prízvukmi obsadzovaný tretí prízvukový vrchol, ktorý má absolútnu prevahu nad ostatnými vrcholmi (okrem verša 10-slabičného, ktorý má maximálne obsadzovaný i II. prízvukový vrchol).

Horovov verš, ako vidieť z charakteristiky lineárnych štruktúr, vo väčšine prípadov počíta so všetkými rytmickými vrcholmi, čo zodpovedá i významovej výstavbe jeho verša. Spravidla jeho verš má štyri významové jadrá, čo mu dáva vyložene lyrický charakter. Náš názor podporuje i to, že v 9-slabičnom a 10-slabičnom verši je veľmi nízke percento veršov dvojvrcholového typu a vo verši 11-slabičnom verše trojvrcholových typov.

K prechodným veršovým typom sme zaradili aj báseň Pantomima. Na tejto básni ukážeme niektoré zvláštnosti verša tejto skupiny. Báseň má 7 päťveršových strof s týmto rýmovým a slabičným usporiadaním:

a — 12;	b — 12;	a — 12;	b — 12;	a — 12;
c — 12;	D — 13;	c — 14;	D — 13;	c — 12;
e — 12;	f — 12;	e — 14;	f — 12;	e — 12;
G — 13;	H — 13;	G — 11;	H — 11;	G — 13;
I — 15;	J — 13;	I — 13;	J — 11;	I — 15;
k — 12;	l — 12;	k — 12;	l — 12;	k — 12;
m — 12;	N — 13;	m — 12;	N — 15;	m — 12.

Počet slabík, ako vidieť z uvedenej štatistiky, je premenlivý, i keď sú v jednotlivých strofách tendencie združovať verše o rovnakom počte slabík, napr. v 1. a 6. strofe dvanásťslabičný verš. Tento verš nedodržiava normované striedanie ženských a mužských rýmových dvojíc v jednotlivých strofách. V 1., 3. a 6. strofe sa vyskytujú mužské rýmy, kým v 5. strofe iba ženské rýmy. V ostatných strofách sa strieda mužský rým so ženským rýmom. Lineárne štruktúry tejto básne sú takéto:

Verše o rozličnom počte slabík	I	II	III	IV	V	VI	VII
šesťvrcholový verš							
I, II, III, IV, V, VI	1	1	1	1	1	1	—
päťvrcholový verš							
I, II, III, IV, V	9	9	9	9	9	—	—
I, II, III, IV, VI	1	1	1	1	—	1	—
I, II, III, V, VI	2	2	2	—	2	2	—
I, II, III, V, VII	2	2	2	—	2	—	2
štvorvrcholový verš							
I, II, III, V	8	8	8	—	8	—	—
I, II, IV, V	8	8	—	8	8	—	—
I, II, IV, VI	3	3	—	3	—	3	—
dvojvrcholový verš							
I, II, IV	1	1	—	1	—	—	—
Celkove	35	35	23	23	30	7	2

V Pantomime najviac frekventované sú štvorvrcholové typy verša (54 %) popri päťvrcholových typoch verša (40 %). Nízko je zastúpený šesťvrcholový a trojvrcholový typ (po 3 %). Aj v tomto verši je silná tendencia používať také typy verša, ktoré majú maximálne množstvo prízvukových vrcholov. Z prevahy štvorvrcholových typov nad päťvrcholovými typmi však nemožno vyvodzovať nejaké platnejšie závery, keď berieme do úvahy aleatorickú hodnotu, ktorá sa pohybuje okolo $\pm$ 7,28 %.

V porovnaní s básňou Pantomima má odlišné rytmické hodnoty už napr. báseň Pozdrav a ďalšie básne uvedené v tejto skupine. J. Bžoch považuje verš tejto básne za viazaný (pozri str. 19). Prieskum rytmických kvalít verša tejto básne odporuje Bžochovmu názoru. Spomínaná báseň má 3 štvorveršové strofy, v ktorých počet slabík od verša k veršu je značne premenlivý: a — 6; B — 13; a — 12; B — 5; // c — 10; D — 11; c — 12; D — 7; // e — 15; f — 16; e — 14; f — 9.

V prvých dvoch strofách sa pravidelne strieda rým mužský so ženským rýmom, kým posledná strofa má iba mužské rýmy.

Metrum tohto verša prejavuje jambickú tendenciu, i keď napr. 2. verš má medzi slabikou IV. a IX. dve daktylské stopy, kým verš 9. jednu daktylskú stopu medzi VI.—VIII. slabikou. V tejto básni nie sú tendenčne usporiadané ani lineárne štruktúry: 3 verše tejto básne sú päťvrcholové (I, II, III, IV, V; I, II, III, IV, VI; I, II, III, V, VII), 4 verše štvorvrcholové (I, II, III, IV; I, II, IV, V; I, II, IV, VI; I, III, IV, V), 3 verše sú trojvrcholové (I, II, III; a dvakrát sa vyskytuje typ I, II, IV) a nakoniec 2 verše sú dvojvrcholové (I, II).

Preto v tomto verši veľmi dôležitú funkciu plní rým, ktorý je signálom konca verša, a klesavá intonačná línia veršov, ktorá vzhľadom na na premenlivý počet slabík „uvádza" verš do rytmickej rovnováhy.

Z povedaného teda vyplýva, že tento typ voľného (a nie viazaného verša, ako sa domnieva J. Bžoch) je oveľa bližší veršom, ktorých rytmus je založený na vetnej intonácii, prípadne syntaktickom paralelizme, ako je to napr. i v prvej polovici básne Afrodita, v ktorej verše vo väčšine prípadov majú jambickú tendenciu (popri trochejskej), ale zdrojom metrického impulzu sú vetné prvky. V najväčšej miere sa táto charakteristika veršovej štruktúry dotýka veršov voľných, zatriedených k tretiemu typu, v ktorých je veľmi častá a typická najmä slovná a syntaktická anafora, a to vo všetkých básňach bez výnimky:

„podobná materstvu má teplé dlane peny
podobná búrke uspáva nežným vlasom dažďov
podobná prívalu skrýva prsteň dúhy pre milencov
ktorého drahokam plá plápolá
ako ich oči
ako ich oči zasnežené láskou
pod potápacím zvonom oblohy
zo zvonoviny ako more s plavými baránkami
zo zvonoviny ako nevädza" (*Jar*)

Alebo:

„Lebo si veža kostola
veža s horiacim krížom
veža unikajúca vtákom keď kýva pavučina
veža ako dopitý pohár
veža ako roztrhané detské košele a hračky
veža ako prvé písmeno v šlabikári"
(*Matka*)

„panna počatá z rosy
nahá ako hlas sirén v priesvitnom závoji nástrah
nahá jak jazmínový kvet na ústach neviestok
nahá jak domy lásky sakristie utrpenia
nahá jak cudné perie cudzoložníc
nahá jak vody Taja čínskych riek a všetky morá
nahá jak malomocenstvo
nahá jak hudba Titanicu posledná
nahá jak exhibicionizmus lietavíc
labuť kohút požiaru a morská mušľa
dýka spleenu v pupenci ruže bezstarostnosti
večná lampa ostražitosti"
atď.
(*Slovenský básnik*)

A príklady by bolo možné uvádzať ďalej. Ale to by znamenalo vlastne odcitovať celé básne P. Horova. Avšak i z uvedených úryvkov vidieť, že všetky tieto verše majú výraznú zostupnú tendenciu (daktylo-trochejskú alebo trochejskú). V tomto verši nie je dôležitá metrická schéma, ale predovšetkým zostupnosť verša, ktorá je podporovaná klesavou intonáciou. Voľný verš P. Horova sa vyznačuje týmito znakmi: 1. metrickou zostupnosťou, 2. klesavou vetnou intonáciou, 3. syntaktickými paralelizmami, pričom prvoradú úlohu hrá syntaktická a slovná anafora, 4. že spravidla každý verš tvorí uzavretý syntaktický celok. „Orientačné body", či „uzlové miesta básne", ktoré odlišujú podľa J. Bžocha voľný verš P. Horova od nadrealistického verša, zaiste plnia dôležitú myšlienkovú funkciu, ale nie sú v žiadnom prípade prvkom metrického impulzu. Tým však nechceme poprieť, že veršová štruktúra Horovovej básnickej zbierky Zradné vody spodné nemá svojské, individuálne zvláštnosti. To však platí o každom type verša bez výnimky.

2. Významová funkcia viazaného verša

V Horovovej poézii nie je ojedinelým zjavom, že niektoré formálne prostriedky verša (počet slabík, zmena rytmickej schémy, používanie mužského a ženského rýmu a pod.) plnia i kompozičnú funkciu. Vo veršoch s určitou metrickou schémou a s regulovaným počtom slabík spomínané prostriedky naznačujú ukončenosť básne, završujú motivickú po-

stupnosť. V básni Starý zlodej párne verše poslednej strofy majú iba 7 slabík, kým v predchádzajúcich troch strofách po 9 slabík. Podobne i posledný verš básne Jeseň je len 6-slabičný oproti predchádzajúcim 8-slabičným veršom, v básňach Mimóza a Verš júlový posledné verše majú trochejské metrum, pričom všetky ostatné verše realizujú jambické metrum. V básni Sneh došlo v druhej a poslednej strofe k výmene ženských a mužských veršov: v prvej strofe nepárne verše majú mužský rým, v druhej strofe mužský rým sa nachádza v párnych veršoch. Ale nejde len o tento fakt. Tieto a im podobné prípady nútia nás zamyslieť sa, či aj v širších polohách, v pláne celej Horovovej zbierky isté formálne prvky a postupy neplnia kompozičnú funkciu, s ktorou bude bezprostredne spätá i jej ideová, „obsahová", poznávacia alebo emocionálna náplň a atmosféra.

Zradným vodám spodným predchádza báseň Afrodita, má 6 básnikom vyznačených častí, ktoré síce myšlienkove súvisia, ale formálne z hľadiska veršovej štruktúry jednotlivé časti predstavujú rozličné veršové typy. Prvé dve časti predstavujú verš, ktorý sme si označili za prechodný typ. Blízka tomuto veršu je tretia časť, ktorá sa priraďuje k básňam druhého typu, ako Snežienka, Spomienky a podobne.

Medzi dvoma štvorveršiami sa nachádza časť, ktorá je formálne úplne samostatná a predstavuje tretí typ verša Horovovej zbierky. Pravda, i napriek týmto formálnym zhodám nechceme vysloviť myšlienku, že táto báseň už sama o sebe má v úvode demonštrovať veršovú skladbu Horovovej básnickej zbierky. Týmto príkladom mienime iba dokresliť isté tendencie, ktoré sa zaiste nie náhodne objavujú v Horovovej poézii.

Za úvahu stojí už to, že isté typy Horovovho verša sa objavujú na pevne vymedzených miestach a okrem formálnych zhôd je medzi nimi aj myšlienková súvislosť. Básne, ktoré realizujú viazané typy verša, v celej Horovovej zbierke sú akoby „pretkávané" voľnými veršami alebo presnejšie veršami, ktoré reprezentujú isté typy, či stupne uvoľnenosti verša. Z toho možno usudzovať, že táto tendencia nie je čisto náhodná, ale „zámerná", podmienená snahou komponovať umelecké dielo pevnej organizácie a ujasnenej myšlienkovej koncepcie.

(Tento názor podporujú i ďalšie Horovove zbierky, — *Nioba matka naša*, *Návraty* — v ktorých Horov pristupuje k rozsiahlejším básňam-kompozíciám. Pravda, to je už iná otázka, kedy a prečo P. Horov vždy na novú skutočnosť reaguje kompozične stmelenými, ale tematicky a myšlienkove mnohotvárnymi zbierkami drobnejších lyrických útvarov — *Defilé*, *Moje poludnie*, *Slnce nad nami* — a kedy rozsiahlejšími skladbami — *Balada o sne*, *Vysoké letné nebo* — hoci prvá, ako je známe, vznikla okolo roku 1950. Zdá sa, že sa P. Horov komplexne zmocňuje iba takej skutočnosti, ktorá má v ňom už ustálenú podobu, predtým preverenú vlastnou básnickou praxou.)

Báseň Starý zlodej (má jambické metrum klasického typu s pravidel-

ným striedaním mužského a ženského rýmu) je úvodnou básňou, v ktorej Horov zaznamenal stav subjektu, vnútornú polohu ako východiskový bod, keď „Splašený chlapec lásky bezhlavý / na brehu mora v snení / šialenou cestou smutných lietavíc / zhrabúva pel a peny", aby ilúziu detstva „bláznivého básnika" v tomto „nečase prísnom" rozbíjala skutočnosť „oceľových včiel", ktorá hlboko poznámenáva i súkromie indivídua, jeho najintímnejší svet, ktorý sa ponára do „hmiel úzkosti", lebo „praskajú mosty" a nad „rozbláznenými národmi" „plameň lásky hasne". Jedinou útechou básnikovi ostáva iba erotický únik a úporná márna prosba: „Ach ukry milá vlečky vlasatíc / zlých astrológov krutej budúcnosti". V štvrtej básni Jar (reprezentuje tretí typ verša) až po 18. verš sa do nových súvislostí dostanú všetky závažnejšie motívy predchádzajúcich básní, ako napr.:

„tá sladká vlna dávno čakaná
na krídlach vtákov"
(*Jar*)

„tá strašná vlna zmien tá holubica sladká"
(*Snežienka*)

„podobná búrke uspáva nežným vlasom dažďov"
(*Jar*)

„Letí jak spŕška dažďa vo víchre"
(*Starý zlodej*)

„jej vlasy ktoré horia zeleným plameňom"
(*Jar*)

„Aké sú krásne vlásky zelené"
(*Mimóza*)

atď., aby „žobravý básnik", ktorý „... rád by roztrúsil / po bliznách všetkých srdc / svoju vyžobranú almužnu / obolus lásky" vo svojej ľudskej slabosti a bezmocnosti našiel jedine útočište pred tvárou boha a zúfalo zaprosil v mene človeka „chráň kŕdeľ pískľat lačných / pred strašidelnou tôňou jastraba".

A takto mohli by sme postupovať od básne k básni a podobným spôsobom vyložiť celú prvú časť básnickej zbierky P. Horova Zradné vody spodné. Ale nejde len o tento problém. Dôležitejšie je pre nás ukázať to, že jednotlivé typy verša v Horovovej básnickej zbierke sú maximálne funkčne zaťažené. Dve básne Do tmy a Karanténa, ktoré uzatvárajú dva cykly Horovovej knihy, realizujú jambické metrum, a to 10- a 11-slabičné s pevnou strofickou štvorveršovou výstavbou, kde nepárne verše sú ženské a párne mužské, teda v usporiadaní: A — 11; b — 10; A — 11; b — 10. Tento verš, ako sme vyššie konštatovali, počíta s takými lineárnymi štruktúrami, ktoré realizujú typy s maximálnym počtom prízvukov, s čím súvisí aj významová výstavba tohto verša a jeho vyložene lyrický charakter.

Obe tieto básne, ktorých formálna zhoda je úplná a nesporná, plnia

takto kompozičnú funkciu a sú záznamom o stave subjektu v lyrickej rovine a v jeho nových a protikladných polohách.

P. Horov, ktorému desivá skutočnosť, blížiaca sa katastrofa ľudského pokolenia znovu pripomenie „bolestné melódie" „noci bez spánku, keď už nebolo chleba", „rovnobežky bolesti a smútku", front, ktorý sa „spíjal krvou otca", a to všetko rozbíja mu detstvo („hra krápniková v katakombách jaskýň"), ten „zlatý vek" — sa ocitá zoči-voči svetu, kde začne „vtáča detstva plakať", lebo sa prebudil

v kraj dravosti a lsti a nenávisti
v bojisko večné nezmyselných právd
kde kovový cit zbraní skazu istí
morgána vojny šepce láske kšaft
(*Do tmy*)

Básnikov subjekt v prvej časti zbierky je rozporný: na jednej strane sa sýti spomienkami „na detstvá neveselé" a zároveň sa s nimi lúči, lebo po jeho dávnych veciach zostal mu iba „monogram" a ihry sú „zaviate prachom". Takto detstvo je Horovovi nielen únikom, ale aj protikladnou a odrazovou skutočnosťou zároveň, ktorej sa vzdáva preto, aby našiel most, spájajúci jeho dnešné, ale i včerajšie, minulé utrpenie, dávnu trýzeň, to strašné detské rozčarovanie („... roztrhané košele a detské hračky"), keď prvá svetová vojna mu vzala otca. Ale básnik sa nevzdáva ani novej ilúzie, túži po harmónii, po svete, v ktorom „Keby nôž času vedel krájať chleba / pre všetkých ľudí bolo by dosť masla". A v tej istej básni (*Smútok z marca*) nástojčivo kladie otázku: „Prečo tí ľudia nestavajú snehuliakov / v snehových vojnách nevybijú zášť". Výsledný citový moment a poznanie speje však k tragike ľudského osudu, lebo „Súmrakom noci rozprestrené krídla / striasajú závoj na nervózne dni", aby v zmysle záverečnej strofy tejto básne (*Do tmy*) bola spečatená dráma celého ľudstva. Sen, ilúzia harmonického sveta sa takto stáva čímsi neskutočným: „Z druhého brehu teplá ruka kýva / Nedočiahneš ju". Tento fakt, teda poznanie z prvej časti zbierky, že „moja zemeguľa navždy sa nepodobá rodným vtáčim hniezdam / moja zemeguľa bez magickej gravitácie / akú majú naše sny naše túhy nádeje" (*Nezadržiteľne*) je veľmi výrazný myšlienkový a emocionálny predel, ktorý vedie ku kulminácii tragického vojnového pocitu druhej časti zbierky *Na sklonku.*

Tento cyklus je nielen formálne, ale aj myšlienkove oveľa vyrovnanejší a má výraznejšiu, cieľavedomejšiu kompozíciu. „List, ktorý píše ruka v úzkosti" a jeho „kamene slov", keď „číha dýka", „jazyky zmaru", aby sa zmenil v „prach a popol", uvedomenie si plynutia času („len piesok hodín tečie ako rieka") a poznanie, že do hniezd vtákov „... sychrá / studené mŕtve ticho bezlisté", lebo „Fontána ľudskej nenávisti napája tvoj smútok / keď absint kovový národy zeme opil", sú všetko záznamy, ktoré posúvajú „citovú" a „myšlienkovú" atmosféru Horovovej básnickej zbierky do nových polôh a si nevyhnutne žiadajú, aby básnik kládol otázku:

„zostane na tej aréne
piaď zeme šťastia
alebo iba rov a rov
hroby a hroby
Krvavá ruka hrobárov
čím budeš zdobiť
(*Španielsky motív*)

Pravda, tu však nejde iba o formálnosť, o púhu reakciu na dejinné udalosti, ale skôr o básnické určenie nevyhnutnosti, smerovania, lebo už iné východisko nie je

„Než príde ruka zlá na krídlach strašných vtákov
. . . . . .
daj padnúť v priepasť hmiel jak bábkam z porcelánu
tým dôverivým snom ktoré nás čičíkali"
(*Než príde*)

A práve z tohto hľadiska túžby básnika („Nájsť teplé hniezdo a spievať tiché piesne / ktoré nik nepočuje") i bojové výzvy („Daj povel rázny do pochodu / a radšej padnúť za slobodu") zaznievajú a vyznievajú až príliš pritlmene v hlase poľníc a v cvengote zbraní. Základný pocit je mimo nich, lebo „Dom v ktorom sme snili opanovali termity". Nakoniec, uvedomuje si to predovšetkým sám básnik, keď píše:

„Než nové vtáča vzlietne z popola
hojivým vánkom zabudnutia ovej
tvár básnikovu
strhanú zradou človeka a vzburou kovu"
(*Smrť*)

I toto želanie ostáva však márnou útechou básnika. Pravda skutočnosti je iná, desná a bezútešná, takže v Dušičkovom defilé človek má iba zázemie „otvorených cintorínov", zázemie porážky, pokory, stesku a horkosti, „domov bez domova", lebo musel „Zahodiť pušku bodák zlomiť / / Nech plačú vyplienené domy". Preto v pochmúrnej básni Jeseň, v ktorej sa témy zmocňuje práve cez tento ideovo-emocionálny pohľad, i láska ho raní „baladou zlou o umieraní" a básnik s mrežami úst „Na barlách jesene jak sťahovaví vtáci / prchá z krajín s krvavou vlajkoslávou". A hoci už niet nádeje / „Kam sa odvrátiš / aby si nevidel krídla smrti-hlava" / predsa sa ešte vzopne a nerezignuje:

„hlas jeho spurný nájde svoje halali
v paláce vaše vpadne až vás zmrazí
sklo vašich veží v prach sa rozsype
sklo vašich veží vášho babylona
zelená vlna splákne"
(*62-ročný starec bráni hranice*)

Prítomnosť je neodvratná: „A čierny piesok padá / padá na sirú zem". Preto Horov sa vzdal ilúzie a sna. Výsledný pocitový pól prvého cyklu

zbierky sa nachádzal v tušení, či lepšie v poznaní, ale aj vo varovaní, že vojna človeka pripravuje nielen o hodnoty, ako je prostá ľudská láska, právo pravdy, ale chystá mu aj skazu. Druhá časť zbierky spolu s básňou Karanténa odhaľuje aj dôsledky tejto ľudskej drámy a takto posúva citovú i myšlienkovú rovinu do sféry, v ktorej sa človeka zmocňuje pochybnosť, zúfalstvo i kruté obvinenie, lebo zmysel toho všetkého je v jej nezmyselnosti, a to vzhľadom na prítomnosť i budúcnosť. Nakoniec to Horov demonštruje i formou toľkých otázok básne Karanténa, aby pointa básne vrcholila v krutom, drastickom a tragickom sarkazme: „Na hruď ti pripnú ťažký lesklý metál / aby si bol aj ty len jedným z nich".

3. Voľný verš a jeho význam

Myšlienková a emocionálna analýza Horovovej zbierky, ako sme poukázali, tesne súvisí s rozličnými veršovými formami, či štruktúrami a stáva sa ich „jednotiacim princípom". Ale treba vidieť ešte viac. Na tomto pozadí nielenže jednotlivé typy verša plnia kompozičné funkcie, ako sme upozornili, ale sú aj nositeľmi významových hodnôt a vyjadrujú isté vzťahy básnika ku skutočnosti. J. Bžoch sa v tomto smere stotožnil s dobovou kritikou a konštatuje: „Kolísanie medzi veršom voľným a viazaným (s prevahou toho druhého) správne kvalifikovala už vtedajšia kritika ako *výraz noetickej neistoty*, — (podčiarkol F. Š.) — no súčasne ako niečo, čo je spojené jednotiacim princípom, t. j. myšlienkou" (str. 18). Na nasledujúcej strane sa J. Bžochovi „núka takéto vysvetlenie: rôznorodosť veršového typu je u Horova určovaná zväčša *charakterom materiálu a mierou jeho vlastného poznania* tohto materiálu" (str. 19).

Voľný verš P. Horova ďalej chápe J. Bžoch ako formu, ktorou Horov poznáva nové stránky skutočnosti, deje v zmysle vizionárskom, odhadom ap. „A naopak, všade tam, kde Horov používa verš viazaný, ide o materiál ustálený a preverený básnickou tradíciou" (str. 19). Z toho prirodzene vyplýva, že ide o také básnické informácie, ktoré nenarúšajú „*dohodnutý*, konvenčný vzťah medzi subjektom a objektom básne" (str. 19). V takýchto veršoch sa oveľa menej povie, je v nich menej napätia, lebo básnická situácia sa iba „obzvláštňuje". Ako príklad poslúžili J. Bžochovi básne *Pozdrav* a *Predjarie*, na ktorých demonštruje tieto stránky Horovovho viazaného verša.

V ďalšej časti J. Bžoch odlišuje voľný verš Horovov od nadrealistickej štruktúry verša v tom zmysle, že Horovov verš sa „od tejto štruktúry líši predovšetkým orientačnými bodmi, ktoré umiesťuje na uzlové miesta básne, funkčnosťou a účelnosťou významových spojení" (str. 21). Ako príklad J. Bžochovi poslúžila báseň *Jedného rána* a potom uzatvára: „Horovov voľný verš obsahuje nekonvenčné deje, útržky a náznaky", v ktorom „napätie jestvuje na ktoromkoľvek mieste básne, každý verš a každá

skupina veršov je akoby samostatným dramatickým raportom o momentálnom stave básnika a sveta" (str. 21—22). Na rozdiel od apollinairovského verša Horovovi „už nejde ani tak o zachytenie plurality skutočnosti ako skôr o záznam jej chaosu" (str. 22). Poznatky o veršovej štruktúre prvej Horovovej básnickej zbierky Zradné vody spodné autor monografie uzatvára „sumárnym konštatovaním, že príklon (P. Horova) k voľnému veršu znamenal pre zdynamizovanie jeho poézie omnoho viac, než by sa na prvý pohľad zdalo" (str. 22).

Už pri samom reprodukovaní Bžochových názorov na veršové formy a ich významy v poézii prvej zbierky P. Horova možno postrehnúť hlboký rozpor, ktorý je medzi nimi a konkrétnou našou analýzou v prvej a v druhej časti našej práce. Nepresný a nesprávny rozbor veršových typov poézie P. Horova nesie v sebe i dôsledok, že literárny vedec nepochopí funkciu rozličných foriem verša a tým i noetiku básnického diela ako i špecifiku poznávacieho procesu, prebiehajúceho u samého básnika.

Niet o tom sporu, že napr. vystriedanie jednotlivých veršových systémov, prebudovanie a prevrstvenie výrazových prostriedkov je podmienené vo svojom dôsledku spoločenskými vzťahmi a ich vývinom, ktorý stavia pred umeleckú tvorbu nové úlohy. Pre P. O. Hviezdoslava v porovnaní so štúrovcami nie je charakteristická len odlišná básnická noetika, ale aj veršová štruktúra. Nástup novej umeleckej generácie v hviezdoslavovskom období hneď od svojho začiatku signalizoval, že z hľadiska verša dôjde k istému preskupeniu a prebudovaniu veršových foriem, rytmických kvalít a štruktúr verša. K podobnému javu dochádza aj v medzivojnovom období, keď v slovenskej poézii nadrealisti vypracúvavajú voľný verš, ktorého rytmickým impulzom sa stáva vetná intonácia.

Z týchto poznámok je zrejmé, že v priebehu epoch i desaťročí sa vyvíjali a vykryštalizovali odlišné veršové systémy i rôzne formy a typy verša, ktoré sú významove a funkčne „zaťažené". Preto i rozličné typy verša sa postupne stávajú vhodnými pre vyjadrenie iba istých myšlienok, zážitkov a ideovo-emocionálnej atmosféry, lebo ich použitie vyplýva z rôzneho umeleckého zamerania. Nijako nie je náhodné, že napr. I. Krasko popri prísne viazanom verši používal i voľný verš, alebo ešte predtým, že P. O. Hviezdoslav popri 8- a 9-slabičnom nestopovom jambe uviedol do svojej tvorby blankvers a verše iných metier a metrických noriem. Pre modernú poéziu zase je príznačné používanie niektorých typov viazaného verša popri voľnom verši. Tieto fakty svedčia o tom, že určitá veršová forma je nositeľom istej významovej hodnoty, ktorú treba a možno skúmať iba vo vzťahu k inej veršovej forme. Preto nebolo by správne, keby sme k javom tohto druhu nepristupovali historicky a jednoducho charakterizovali jednotlivé prípady iba z hľadiska istých poetických požiadaviek a princípov, ktoré vládnu v istom časovom úseku, vymedzené zvyklosťami, či normami básnických skupín a škôl. Musíme si stále uvedomovať, že aj každý básnik, najmä výraznejšia básnická indi-

vidualita, do veršovej štruktúry tej-ktorej epochy vnáša individuálne zvláštnosti, podmienené štýlovou jednotou vlastného umeleckého diela. Už v tomto svetle názor J. Bžocha zdá sa byť hodne nepresvedčivý, keď, stotožňujúc sa so vtedajšou dobovou kritikou, podobný jav v tvorbe P. Horova kvalifikuje ako „výraz noetickej neistoty". J. Bžoch síce dodáva, že v Horovovej zbierke vládne medzi veršom viazaným a voľným aj jednotiaci princíp, t. j. myšlienka, ale to mu nebráni, aby tzv. viazané verše neoznačil ako „konvenčné", v ktorých sa básnická situácia iba „obzvláštňuje" a na druhej strane nevyzdvihol voľný verš ako formu poznávania nových stránok skutočnosti.

Naše rozbory však ukazujú, že rôzne typy verša v Zradných vodách spodných nie je možné hodnotiť tak, ako to robí J. Bžoch. A v tejto súvislosti ešte poznamenávame, že vôbec nám nejde o to, či tá alebo oná báseň zbierky je dobrá alebo zlá, ale o umelecké dielo ako celok, ktoré je neobyčajne cenným umeleckým svedectvom o stave subjektu básnika, ale súčasne aj sugestívnou estetickou výpoveďou umelca o spoločenských skutočnostiach sveta. Rôzne typy verša sú funkčné nielen kompozične (na čo sme upozornili v druhej časti našej práce) a spojené myšlienkou, ale majú aj umelecké zameranie, významovú hodnotu. Nie sú výrazom noetickej neistoty, ale nositeľmi rozličného vzťahu básnika ku skutočnosti, a to nie v zmysle konvenčnosti a nekonvenčnosti, ako sa domnieva J. Bžoch. Kompozičné ciele umeleckého diela si vynútili, aby viazané verše s vyloženie lyrickým charakterom boli zaťažené myšlienkou, slovom a nie v prvom rade konkrétnym zmyslovým obrazom, a tak sa stali záznamom o stave subjektu a ukazovali všeobecné. Oproti tomu vo voľnom verši prevládajú zmysly, zmyslové vnímanie, ktoré zachytáva a ukazuje realitu. Horov ako vnímavý a svojrázny umelec si musel aspoň intuitívne uvedomovať tieto fakty. A nakoniec mu išlo o čosi viac: nielen o zmyslový záznam sveta, ale aj o objavenie a pochopenie príčin spoločenských presunov, o zaujatie protivojnového ľudského stanoviska. Nebojíme sa povedať, že aj popri istom pochopiteľnom „tápaní" už prvá básnická Horovova zbierka je v istom zmysle priebojným ideovo-umeleckým činom v slovenskej poézii, ktorá v porovnaní s nadrealizmom vnáša do nej kvalitatívne nový moment: ujasnenú myšlienkovú koncepciu (porovnaj druhú časť našej práce), pravda nie v dnešnom chápaní, ale aspoň v tom túžobnom želaní a očakávaní vysneného:

— — — — — — — — — — — — — —

Vyzeráš v diaľke lode ktoré raz iste vplávu
cez polia mínové odvážne do prístavu
s nákladom lásky ktorá príde koreňom ako pýr
hroby prerásť a krvou premočené zákopy
zahodiť kotvu hlboko a hákom pevne prikvačiť
do srdca do srdca
s ktorým dnes ešte nevieš vystačiť

(*Predjarie*)

P. Horov sa takto javí — keď nadväzujeme na naše predchádzajúce vývody — nielen ako básnik ilúzií a útechy s túžbou po harmónii, ale zároveň i ako básnik viery, ktorý napriek vojnovým tragédiám — raz vzdávajúc sa ilúzie a sna, si zúfa, inokedy sa dvíha k protestu, aby vinil — dokáže sa zahľadieť do budúcnosti s nádejou, že predsa ľudská láska dopomôže človekovi ináč a lepšie usporiadať veci tohto sveta. Z kontextu celého umeleckého diela je možné pochopiť i zmysel tejto záverečnej básne Horovovej zbierky. Je nepochybné, že autor ju buduje na myšlienkovej a citovej atmosfére zbierky, ale to nijako neoslabilo jej informačnú a emocionálnu hodnotu. Zdá sa, že týmto spôsobom básnik ešte väčšmi zdôrazňuje smerovanie, ktorým sa unášajú jeho vidiny. Preto nemožno ináč ako s výhradami prijať Bžochove výčitky, že v básni Predjarie „všetko je už akoby usporiadané, myšlienky tu stoja vo vyrovnaných radoch, čakajúc na posledný povel, na pointu" (str. 20). Nakoniec je veľmi otázne, keďže báseň je ako záverečná a graficky vyznačovaná kurzívou i v ďalšom vydaní Zradných vôd spodných (P. H o r o v, *Básne*, Tatran, Bratislava 1950), vynímajúc z toho J. Bžochom zredigovanú (?) a doslovom opatrenú *Poéziu* (Slovenský spisovateľ, Bratislava 1960), či P. Horov priamo nesledoval tento zámer, ktorý literárny vedec, pretože neposudzuje umelecký jav v danej súvislosti, nielen nechápe, ale obracia proti úmyslu samého autora a proti koncepcii literárneho diela.

Exaktný prístup k poézii prvej Horovovej zbierky Zradné vody spodné núti nás i v ďalších bodoch korigovať Bžochove názory na jednotlivé typy viazaného a voľného verša. J. Bžoch popri iných znakoch Horovovho voľného verša zdôrazňuje jeho dynamičnosť a nekonvenčnosť dejov. Ale už sám sémantický výskum materiálu upozorňuje, že tieto názory sú labilné a nezasahujú podstatu. Pre názornosť uvádzame štatistické údaje, ktoré nám poskytol sémantický rozbor niekoľkých Horovových básní.

Typ verša	Názov básne	Subst. a zámena vo funkcii podmetu v %	Adjektíva, príslovky a prechodníky v %	Slovesá v %
viazaný verš	Pantomima	65	21	14
	Karanténa	48	33	19
	Do tmy	59	23,5	17,5
	Verš júlový	52,5	24,5	23
	C e l k o v e	56,1	25,5	18,4

Percento výskytu jednotlivých slovných druhov v štyroch Horovových básňach viazaných veršových foriem dosvedčuje, že prevláda v nich statičnosť, predmetnosť videnia skutočnosti a nejde o zachytenie dynamiky

deja, procesnosť a pohyb. Preto, ako ukazuje štatistika, najviac sú frekventované substantíva s adjektívami a najmenej slovesá.

Málo odlišné kvantitatívne pomery v percentách sú aj v básňach napísaných voľným veršom.

Typ verša	Názov básne	Podst. m. a zámená vo funkcii podmetu v %	Príd. m., príslovky a prechodníky v %	Slovesá v %
voľný verš	Jedného rána	55,5	26,5	18
	Na sklonku	56,5	29	14,5
	Nezadržateľne	55,5	33,5	11
	Jar	52	30,5	17,5
	Celkove	54,5	30	15,5

Celkove aj vo voľných veršoch substantíva a adjektíva sú v absolútnej prevahe nad slovesami, z čoho teda vyplýva, že dominujúcou noetickou zložkou tohto typu verša je predmetnosť videnia, statičnosť, a nie dynamičnosť, pohyb deja a procesnosť. Pri porovnávaní obidvoch tabuliek s frekvenciami jednotlivých slovných druhov zisťujeme, že vo viazaných veršoch percento výskytu slovies má prevahu nad percentom výskytu slovies vo voľnom verši s celkovým priemerom 18,4 a 15,5 percenta. Z tohto hľadiska je veľmi ťažko hovoriť o „dynamičnosti" Horovovho voľného verša. A v tomto zmysle je taktiež problematické tvrdiť, že „Horovov voľný verš obsahuje nekonvenčné deje". Pravda, J. Bžoch konkrétne ilustruje tento princíp na básni Jedného rána, pričom zdôrazňuje účelnosť významových spojení, záplavu motívov a rozvíchrenú obraznosť s funkciou zachytiť rozpad sveta i ľudského „ja". Názornejšia polemika nás núti odcitovať tú istú ukážku ako J. Bžoch, ale s tým rozdielom, že vyznačujeme slovesá:

Jedného rána
ruky koľajníc sa n á j d u príliš blízko
určitejšie než smrť
P r i c h á d z a j ú dni ako ostravské noci
s práporom smútočných vŕb
s očami budúcich vdov a sirôt
jak vyprahnuté hrdlá pijanov
Kto u h a s í ich žízeň
keď modrý alkohol už n e h o r í
v kazematách noci

Sémantika týchto veršov sa nijako zvlášť nelíši od vyššie skúmaných básní a z mnohých stránok je typickou ukážkou Horovovho voľného ver-

ša. Hneď je však zjavné, že jej hlavné zameranie stojí mimo slovies: A pokiaľ slovesá sú nositeľmi dejov, nemožno v našom konkrétnom prípade povedať, že slovesá nájdu, prichádzajú, uhasí, nehorí obsahujú nekonvenčné deje, ba naopak, vytvárajú v základe bežné, až ošúchané spojenia, ako sú: „nájsť sa blízko", „prichádzajú dni", „uhasiť žízeň" a „alkohol nehorí". Uvedené slovesá nie sú ani klimaxom slovies, ktoré by stupňovali významovú dynamiku básne. Skôr sa tu kladie dôraz na hromadenie mien, napr. na sloveso prichádzajú sa viaže až deväť substantív, tri adjektíva a jeden prechodník ap. Nazdávame sa, že v tomto úryvku, tak ako vôbec v skúmaných Horovových básňach písaných voľným veršom, vyjadruje sa skutočnosť prostredníctvom obrazu, kým napríklad vo viazaných veršových formách sa kladie dôraz na vyjadrenie skutočnosti prostredníctvom pojmu. A práve to, že sa do blízkosti dostávajú vzdialené významové spojenia, zapríčiňuje nekonvenčnosť, novosť sprostredkovaných predstáv a obrazov. Z toho vidieť, že „nekonvenčnosť deja", „dramatičnosť" i „dynamičnosť" Horovovho verša (pokiaľ o tom možno hovoriť) je mimo tradičných štylistických prostriedkov. Z týchto dôvodov vo viazanom verši, ktorý je vybudovaný na tradičnejších postupoch, je väčšia frekvencia slovies ako vo voľnom verši.

Ale i napriek tomu Horovov voľný verš vyvoláva pocit, že skutočnosť sprostredkovaná voľným veršom je predsa dynamická a nachádza sa vo väčšom pohybe ako vo viazanom verši. Podľa J. Bžocha by snáď príčina tohto javu mohla byť ešte v tom, že je tu záplava motívov, „že u Horova už nejde ani tak o zachytenie plurality skutočnosti ako skôr o záznam jej chaosu". S týmto názorom však nemožno vystačiť pri charakteristike Horovovho verša. Vráťme sa však ešte raz k príkladu, na ktorom sa ilustruje tento náhľad. Východisková predstava tejto básne navodzuje myšlienku, že človek nevyhnutne speje („ruky koľajníc") k blížiacej sa a istej záhube. Na túto základnú predstavu „ruky koľajníc" logicky sa napája pohybové sloveso „prichádzať", na ktoré sa viaže ďalšia predstava obsiahnutá v prirovnaní „dni ako ostravské noci". Až potom k predstave tohto štvrtého verša sa pridružujú ďalšie tri predstavy, vyslovené v piatom a siedmom verši. Pravda, predstava siedmeho verša sa už zvlášť syntakticky vymedzuje porovnávacím slovkom „jak", a to preto, lebo na ňu („vyprahnuté hrdlá pijanov") nadväzujú ďalšie tri verše, ktoré rozvíjajú obraz. Básnik sa však znova vráti k motívu „noci", pôvodne sa nachádzajúceho vo štvrtom verši, ale s tým rozdielom, že predstavu posunie do inej roviny: uzatvára okruh, Horovom povedané, „v kazematách noci". Ako pozorujeme, príčinou toho, že Horov vyvoláva v nás istú „epičnosť", nijako nie je v „nekonvenčnosti dejov", „v záplave motívov", ani „v zázname chaosu skutočnosti", ale vo vymedzovaní istých časových úsekov motívmi „ráno—deň—noc", čím vyvoláva v nás dojem plynutia času. Práve v tejto „epičnosti" spočíva v tomto konkrétnom prípade i „dynamičnosť" jeho veršov. Poznamenávame, že je to iba jeden

z prostriedkov. Oproti tomu „dramatičnosť" dosiahol P. Horov posunutím motívu noci do inej roviny: kruh, v ktorom číha smrť, sa uzavrel. Na tento posledný spomínaný motív nadväzujú ďalšie verše básne Jedného rána, ktoré možno analyzovať podobným spôsobom. Ale nám nejde o nejaké vysvetľovanie Horovových veršov. Chceli sme ukázať, že tie isté verše možno, ba mali by sa ináč interpretovať, ako to robí J. Bžoch vo svojej monografickej práci.

V tejto súvislosti však zostáva ešte jedna stránka Horovovej obraznosti, vlastná nielen Horovovi. V Horovových veršoch prekvapuje náhodilosť a prítomnosť jedného predmetu v blízkosti druhého, a to bez toho, aby sa nejak podmieňovali a logicky tvorili súvislosť. Verše tohto druhu, ako sme upozornili pri rytmickom rozbore, Horov veľmi často buduje na slovnej alebo syntaktickej anafore, na častých prirovnaniach alebo ešte tým spôsobom, že k jednému slovesu alebo motívu sa viaže celý rad vzdialených predstáv a predmetov:

Na šesťdesiatej druhej úvrati
hľadal si fajku v ústach bezzubých
hľadal si snivú zapekačku bájok
jej dym a detné deti na lone
jej biely dym jak cedič spomienok
a nostalgický smútok za vami
kazarky prchajúce
k vodám starého kráľa
ktorého peniaz dávno neplatí
ktorého peniaz zvoní srdcom hviezdnym
v čerení prudkom na breh šmarený
v čerení uplývania obmytý
už slina vašich úst ho nezraní
už sa ho hrdza času nechytá

„Náhodilé", ale pritom účelné radenie predstáv Horovovi umožňuje nevšedným spôsobom odhaliť všetky detaily skutočnosti vo veľmi výraznej konkrétno-zmyslovej podobe a tým zároveň vyvolať u čitateľa presný obraz reality i s jej celkovou atmosférou. Horov sa snaží o to, aby umelecká realita pôsobila „dojmom" zložitej objektívnej reality a nebola statickým prepisom iba niektorých jej stránok. Práve tento kompozičný princíp umožnil básnikovi „priblížiť" realitu v pohybe, v „dynamičnosti" a nie urobiť o nej záznam a opis. Preto je viac ako logické, že Horov bol nútený siahnuť aj po iných veršových formách (a to je príznačné pre celú jeho tvorbu), v ktorých by lyrickým a nie rozprávačským spôsobom najadekvátnejšie ukázal to všeobecné a vyslovil „súd", svoje subjektívne stanovisko o danej realite, a to aj v tom zmysle, že mu nebola popri istom pesimizme cudzia viera v zmeniteľnosť sveta a progresívnosť spoločenského vývinu. Avšak to je iba predobraz, vízia, ktorú neskoršie uzemnila (to však je už iná otázka, nakoľko básnický účinne a umelecky pôsobivo) ďalšia Horovova tvorba.

Na záver treba ešte povedať (i keď práca si nenárokuje na celistvosť, veď sa naša pozornosť sústredila iba na niektoré závažnejšie zložky a stránky Horovovej prvej básnickej zbierky), že len exaktný prístup k literárnemu dielu značne pomáha literárnej vede vyhnúť sa subjektívnym a jednostranným súdom, najmä pri tak preukázateľnej zložke diela, ako je veršová štruktúra. To by však bolo málo, lebo analýza rytmických stránok verša pomáha určiť nielen významovú funkciu rozličných a protikladných veršových štruktúr, ale sa stáva významným východiskom pri skúmaní a odhaľovaní i ďalších zákonitostí literárneho diela ako javiacej sa podstaty.

Резюме

В своей статье Ф. Штраус разбирает стихотворную структуру первого сборника стихов Павла Горова „Предательские воды глубинные". На конкретном материале он доказывает, что в выше названном сборнике, в сущности, есть три типа стиха: стих вязанный, стих вольный, который, как правило, ещё придерживается ямбического метра, но увольнен по количеству слогов и, наконец, вольный стих, построенный на интонации предложения с выразительным метрическим спадом и с конвергентной ритмическо-синтаксической организацией.

В следующей части работы автор на основе ритмических, синтаксических ценностей отдельных типов стиха, идейной целостности и завершённой композиции сборника стихов П. Горова определяет смысловую ценность и функцию рифмованного (вязанного) и вольного стиха. Рифмованный (вязанный) стих, ясно выраженного лирического характера, построен на идее и слове (как симбол), а эти показывает и вообще-является свидетельством о состоянии суб'екта и света. В вольном стихе превладают чувства, чувственное восприятие, так что стихи такого типа улавливают, показывают реальность в конкретно-чувственной форме, а то с происходящими изменениями.

Из вышесказанного следует, что неоднородность в стиховой структуре этого сборника нет нужды об'снять как факт поэтической протиходности. Противоположные стиховые структуры являются логическим завершением усилия художника, которое выналожил поэт, изображающий сложную действительность.

Все эти результаты, в конце концов, являются полемикой с некоторыми взглядами Й. Бжоха, выраженными в его монографической работе „Поэтическое творчество Павла Горова".

В заключении автор подчёркивает, что только экзактный подход к литературному произведению, позволяет литературоведению избежать суб'ективных суждений о таких очевидных составных частях поэтического произведения, какой является стиховая структура.