FRANTIŠEK ŠTRAUS

K rytmickej funkcii rýmu a eufónie v poézii I. Krasku

1.

V našej literárnej vede traduje sa v podstate prebratý názor od J. Hrabáka, že rým ako zvuková zhoda na konci veršov (prípadne polveršov) plní funkciu eufonickú, sémantickú a rytmickú.[1] Pri konkrétnych analýzach rýmu literárneho teoretika predovšetkým zaujímajú, ktoré funkcie rýmu „prevládajú u rozličných básnikov a rozličných škôl".[2] Preto rým sa skúma v „súvislosti" s rytmom verša, jeho eufóniou a určuje sa jeho sémantika.

Spomínané aspekty pri výskume rýmu uplatňuje i rozsiahla a pozoruhodná práca V. Turčányho *Z dejín slovenského rýmu*, ktorá jedinečným spôsobom určuje miesto vo vývine slovenskej poézie Kraskovmu rýmu. Súčasne však treba uviesť, že na škodu tejto práce tradujú sa v nej nesprávne aspekty našej literárnej vedy pri skúmaní rýmu, ktoré, ako vidieť, vyčleňujú rým zo štruktúry verša a skúmajú ho iba v istých súvislostiach, pričom sa určujú jeho tri základné funkcie. Zabúda sa totiž na to, že vo verši pôsobia isté nadradené a organizujúce zložky, bez ktorých verš sám o sebe prestáva byť veršom. Rým (ako aj iné zložky zvukovej štruktúry verša) sa potom javí tiež ako jeden z prvkov verša a stáva sa vo vzájomnom spolupôsobení nositeľom jeho „energie". Pravda, to nijako nevylučuje možnosť, aby rým nebol rozhodujúcim, a teda i organizujúcim činiteľom v istých typoch verša. Ináč a konkrétne povedané: rým ako zvukový vzťah (zhoda) slov na niektorých miestach verša

[1] Porovnaj J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, SPN, Praha 1958, 127, kde sa hovorí: „Rým je zvuková shoda konců slov buď na konci rytmické řady (verše, poloverše, skupiny veršů), nebo syntaktického celku v próze. Jeho zvukové opakování má funkci eufonickou, jako prvek významový má funkci sémantickou, jako zložka metra má funkci rytmickou. Může se zúčastňovat i metrického impulzu."

[2] V. Turčány, *Z dejín slovenského rýmu* (Vývinové postavenie Kraskovho rýmu), Litteraria VII, SAV, Bratislava 1964, 7. K týmto trom hľadiskám autor pripojil i aspekt historický.

patrí tiež „do komplexnej masy zvukov", ktoré organizuje práve rytmus.[3] Zároveň sa však rým z tejto „masy zvukov" vyčleňuje tým, že — 1. je najorganizovanejším zvukovým skladom a 2. má svoje ustálené miesto vo verši, čo ho predurčuje samostatne i v štruktúre verša plniť isté funkcie (eufonické, sémantické, rytmické).

V. Turčány, i keď prijíma názor, že rým ako rytmický činiteľ naznačuje koniec metrických úsekov, predsa nebol príliš vzdialený od nášho stanoviska, a to najmä v tých častiach svojej práce, kde vyslovil pochybnosť o tom, či pri signalizovaní veršovej hranice vo Hviezdoslavovom verši sa rozhodujúcou mierou zúčastňuje rým. Túto úlohu plní „metrum mierou ešte významnejšou, keďže i v nerýmovaných veršoch vyznačuje hranice verša dostatočne napriek rovnako sa vyskytujúcim presahom".[4] Ale to je už zrejmý rozpor v autorových názoroch, lebo na druhej strane s týmto problémom sa V. Turčány nevedel vyporiadať pri takom type verša, ktorý má konvergentnú rytmicko-syntaktickú organizáciu. Práve táto okolnosť bola dôvodom, prečo Kraskov rým vôbec označuje ako taký, ktorý preberá na seba predovšetkým eufonickú, a nie rytmickú funkciu.

V týchto súvislostiach narážame ešte na jeden problematický názor. Všeobecne sa uznáva, že syntaktická pauza v rozhodujúcej miere vyznačuje koniec verša (napr. jej prítomnosť „oslobodzuje" rým od tejto rytmickej funkcie). Nepostrehlo sa dosiaľ, že tento poznatok zo stopovo dezorientovaného štúrovského verša sa mechanicky aplikoval aj na stopovo organizovaný verš Kraskovej školy: „... paralelnou výstavbou veršovou a vetnou — a na druhej strane zasa pevným metrickým pôdorysom verša... predstavuje Krasko syntézu oboch predošlých škôl"[5] (štúrovskej a hviezdoslavovského obdobia — F. Š.). Avšak pri metricky organizovanom verši nazdávame sa, že treba prijať skôr názor, ktorý formuloval V. Turčány pri nerýmovanom Hviezdoslavovom verši, že práve rytmus a metrum vykonáva tlak na vetnú konštrukciu, ktorá sa im podriaďuje, a nie opačne. Tendencia, napr. po rytmickej vzostupnosti verša, ktorá, ako je známe, stojí proti prirodzeným rytmickým základom (či vlastnostiam) slovenského jazyka, vynucuje si aj odlišnú vetnú stavbu, a to takú, ktorá by nebola ohraničená veršom, lebo metricky organizovaný verš takéto ohraničenie ani nepotrebuje.

Ináč a opačne. Kraskova škola vniesla do sylabotónického veršového systému nový prvok: začína používať zostupné metrá trochejské, daktyl-

---

[3] Tento názor na rytmus je prebratý z knihy Max V e h r l i, *Základy modernej teórie literatúry*, SVKL, Bratislava 1965, 125, kde sa píše: „V štýle diela je to tzv. *rytmus*, ktorý zo štyroch obyčajne určovaných príznakov štruktúry hlások (rozumej: farba zvuku, výška tónu, trvanie tónu, sila tónu — F. Š.) organizuje túto vysoko komplexnú masu zvukov vo väčšej miere ako hlasový alebo zvukový prvok."

[4] V. T u r č á n y, c. š., 47.

[5] Tamže, 11—12.

ské, no a najmä zmiešané metrum daktylotrochejské. Je logické, že s týmito novými rytmickými tendenciami súvisí aj paralelná veršová a vetná stavba, ktorá podporuje metrickú zostupnosť verša.

Na potvrdenie týchto teoretických rezultátov uvedieme niekoľko príkladov. M. Bakoš zistil, že „v Hájnikovej žene 25 % veršov nedodržiava syntaktickú pauzu na konci verša".[6] Ale vo Hviezdoslavovej kratšej epike (aby sme ostali pri epike alebo presnejšie pri lyricko-epických útvaroch), ktorá má zostupné trochejské a daktylské metrá, pozorujeme protichodnú tendenciu, napr. v balade *U kaplice* má enjambement 16,42 % veršov, kým iná a jedna z najlepších Hviezdoslavových balád Zuzanka Hraškovie má len 7,79 % takých veršov, ktoré majú presah.[7]

Výnimku v tomto ohľade netvorí ani tvorba I. Krasku. V jeho zbierke *Nox et solitudo* 28,52 % jambických veršov má enjambement. Zato v trochejských a daktylských (daktylotrochejských) veršoch je ich iba 12,41 %.

Trochu iný obraz poskytuje už druhá Kraskova zbierka *Verše*. V porovnaní s prvou básnickou knihou Kraskov verš je už svojráznejší z hľadiska rytmicko-syntaktickej organizácie. Verše jambických metier počítajú iba v 12,77 % s presahom. Pri zostupných metrách toto percento činí iba 4,32 %. Zaiste je to podmienené aj tým, že verše druhej Kraskovej zbierky sú rozsiahlejšie v počte slabík.

Celkové percento pri oboch Kraskových básnických zbierkach je takéto: vzostupné verše majú 20,64 % enjambement, zostupné 8,36 % enjambement, čo spolu v priemere činí 14,5 %.[8]

Z posledného percentuálneho štatistického čísla možno vyvodiť, že rytmicko-syntaktická organizácia Kraskovho verša je naozaj konvergentná. Enjambement bude štylistickým javom. Nakoniec podobné závery by sme mohli urobiť aj pri Hviezdoslavovom verši. Nesmieme však zabúdať, že pri takomto postupe porušujeme najzákladnejšie štatistické zásady, podľa ktorých jednotky daného súboru musíme skúmať z hľadiska zvolených znakov, a to určených sústavou vzájomne nezlučiteľných javov. Pre nás týmto znakom nemôže byť verš vôbec, ale verš istým spôsobom rytmicky organizovaný. Preto je viac ako paradoxné, že v slovenskej teórii verša udomácnil sa názor, že Hviezdoslavov verš z aspektu rytmicko-syntaktickej organizácie je vôbec divergentný, naproti tomu, Kraskov verš je konvergentný. Analýza ukázala, že jambické verše prvej básnickej zbierky I. Krasku sú divergentnejšie ako verše Hájnikovej ženy. Úmerne tejto veršovej a vetnej výstavbe jambického verša zodpovedá

[6] Mikuláš Bakoš, *Vývin slovenského verša...*, Bratislava 1949, 126.

[7] Podobných príkladov z Hviezdoslavovej epickej a najmä lyrickej tvorby by bolo možné uviesť na desiatky. Na doloženie nášho názoru, nazdávam sa, postačujú aj uvedené balady.

[8] Do týchto štatistických výpočtov sme nezahrnuli básne *Otcova roľa, Doma, Kritika, Noc a Ja*, ktoré predstavujú zvláštne rytmické, a preto syntaktické štruktúry.

aj rytmicko-syntaktická organizácia zostupných trochejských a daktylotrochejských veršov. Pomer medzi vzostupnými a zostupnými veršami je 2,3:1. V druhej Kraskovej zbierke tento pomer je o niečo vyšší — 2,9:1. Uvedené pomery ukazujú, že I. Krasko proporcionalitu medzi týmito typmi verša protichodných metrických štruktúr v podstate dodržiava, i keď druhá zbierka v porovnaní s prvou vyjadruje odlišné smerovanie, čo je celkom prirodzené, lebo Verše, popri iných znakoch, majú takmer polovicu veršov zostupných trochejských, daktylských a daktylotrochejských metier. V *Nox et solitudo* je zasa výrazná prevaha jambických veršov. Pochopiteľne, že verše týchto protikladných metrických štruktúr na seba pôsobili a spolu s dĺžkou verša ovplyvnili aj výsledné hodnoty rytmicko-syntaktickej organizácie Kraskovho verša.

Z predošlých rezultátov dospievam k niekoľkým záverom:

1. Rytmus verša, ktorý je nadradenou zložkou vonkajšej štruktúry verša, organizuje nielen foném verša, ale i rým, vetnú stavbu, prípadne iné prvky tohto súboru. Preto spomínané prvky verša treba skúmať nielen „v súvislosti" s rytmom, ale a jedine analyzovať, ako si rytmus verša podriaďuje tieto prvky, aké funkcie „určuje" foném, rýmu, vetnej stavbe atď.

2. Z tohto aspektu I. Krasku nemožno označiť a hodnotiť ako syntetika oboch škôl (štúrovskej a hviezdoslavovskej), lebo:

a) paralelná vetná a veršová výstavba stopovo dezorientovaného štúrovského dvanásťslabičníka spolu s rýmom (popri hláskových konštrukciách) bola najdôležitejším signálom hranice rytmických úsekov (verša, ale i polveršov), ktoré vzhľadom na ustálenú intonáciu, sú nositeľmi rytmického impulzu.

b) v Kraskovom verši rytmicko-syntaktická organizácia (podobne ako vo verši Hviezdoslavovom) je podriadená typu metra a podporuje jeho vzostupný alebo zostupný charakter, a nie je jednostranne zapojená do funkcie vyznačovať hranice verša. Túto úlohu plní samotné metrum. Nezabúdame však, že v jednotlivých prípadoch a u určitých škôl či básnikov rytmicko-syntaktická organizácia verša je aj protitendenčná. Pravda, tento problém sa vyníma z rámca nášho výskumu.

3. Týmito konštatovaniami nepopierame, že medzi Kraskovou školou a štúrovcami ako i Hviezdoslavom nie sú styčné roviny, na ktorých dochádza k zhodám v ich poézii. Preto okrem niektorých nami korigovaných poznatkov vývody V. Turčányho zachovávajú si objektívnu platnosť.

4. Charakteristika (či typológia), ku ktorej dospel V. Turčány v spomínanej štúdii, že Kraskov rým je zaťažený eufonicky a Hviezdoslavov rytmicky, neobstojí vcelku, lebo je jednostranná, hoci nemožno Kraskovmu rýmu uprieť zacielenie na jeho eufóniu. I napriek tomu ukazuje sa potreba Kraskov rým diferencovať podľa toho, ako si ho metrum „podrobuje", aké funkcie mu určuje rytmus verša. Vysoké percento v jambických veršoch Nox et solitudo dosvedčuje, že rytmus verša zapája rým

aj do rytmickej funkcie, a to obdobným spôsobom ako u Hviezdoslava. Vyššie percento presahov v Kraskových veršoch ako v Hájnikovej žene odvodzujeme z toho, že Kraskove verše sú spravidla ženského vyznenia.

2.

Konvergentná rytmicko-syntaktická organizácia zostupných metrických foriem dáva tušiť, že rým v tejto časti Kraskovej tvorby bude mať odlišné postavenie ako v jambických veršoch.

Východiskom našej analýzy je osemslabičný trochejský verš, ktorý je najpríznačnejší pre tvorbu I. Krasku nielen z aspektu kvantitatívneho, ale aj, ako sa ukáže, niektorými inými svojráznymi znakmi. Pri výskume tohto verša si zvolíme metódu, ktorá vyplýva z našich teoretických vývodov. Preto najprv preskúmame rytmus verša.

Lineárna štruktúra všetkých osemslabičných veršov[9] v Kraskovej poézii je takáto:

8-slabičný verš	I	II	III	IV
Štvorvrcholový verš				
I, II, III, IV	141	141	141	141
Trojvrcholový verš				
I, II, III	67	67	67	—
I, II, IV	3	3	—	3
I, III, IV	65	—	65	65
Dvojvrcholový verš				
I, III	28	—	28	—
Celkom	304	211	301	209

Rytmické kombinačné možnosti a ich konkrétna realizácia majú tieto hodnoty, vyjadrené entropiou:

$$Hmax = 4{,}00;\ H_1 = 1{,}87.$$

Z tohto výpočtu vyplýva, že I. Krasko málo využíva možnosť kombinácie rozličných lineárnych typov verša. Preto jeho verš z rytmického hľadiska je vysoko redundantný:

$$R = 1 - \frac{1{,}87}{4{,}00} = 1 - 0{,}4675 = 0{,}5325.$$

Ostáva však problémom, do akej miery musí byť verš z aspektu rytmického redundantný, aby vznikol v nás pocit rytmického impulzu. Nazdávam sa, že táto miera bude mať minimálne — stredné hodnoty, lebo v opačnom prípade maximálne množstvo rytmickej informácie ako miery

[9] Do tohto počtu sme zahrnuli nielen Kraskove trochejské osemslabičné verše oboch zbierok, ale aj osemslabičné verše jeho prvotín.

organizovanosti by nebolo ničím iným ako dezorganizovanosťou rytmického systému. Redundancia v tomto zmysle je kladnou hodnotou, ale iba vtedy, kým vysoko nenaruší rovnováhu vo vzťahu k informácii.

Z modelu ďalej vyplýva, že tento osemslabičný verš ovláda tendencie podkladať prízvukmi I. a III. rytmický vrchol, teda 1. a 5. slabiku, takže verš sa metricky rozpadá na dve rovnaké polovice s počtom 4—4 slabík, pričom prvý polverš má 69 % veršov s dvoma vrcholmi, druhý verš má tiež skoro rovnaké množstvo veršov s dvoma vrcholmi (68 %). Metricky oba polverše sú rovnako zaťažené, čo nás oprávňuje usudzovať, že tomuto modelu zodpovedá i rovnaká významová štruktúra verša. Druhý polverš je metrickou i významovou protiváhou prvému polveršu. Keby to tak naozaj nebolo, pripúšťala by táto veršová organizácia aj trojvrcholový typ I, II, IV. Tento typ, ako vidieť zo štatistiky, v Kraskovom trochejskom verši je ojedinelým, z hľadiska pravdepodobnosti nemožným ($p = 0{,}0092$) javom. Tejto rytmickej organizácii oveľa viac zodpovedá dvojvrcholový typ I, III, ktorý vylučuje iné dvojvrcholové varianty. Preto je veľmi sporné, či napr. trojvrcholové verše typu I, II, III a I, III, IV ako aj dvojvrcholový verš I, III majú len „odtieňovaciu" funkciu, ktorá spočíva v odautomatizovaní trocheja.[10] Podľa nášho názoru tieto typy verša v Kraskovej poézii sú zároveň a v prvom rade rytmickým prostriedkom, ktorý zvýrazňuje polveršovú dierézu:

„Nikto ich tu *nepočuje* — " (*Pre teba len* ...); „sloboda kde *vražděná je*," (*V Brašove*); „*Na prsiach ho vychovala* /, živým mokom *napájala*", „veď už čaká *na hrobára* — / v biely hrob ju *pozatvára* —" (*Šelest hory*); „— hej, vy sladké *okamihy* — / *nadšenie mi* v mladej hrudi" (*Hviezdoslavovi*); „*Oráčiny, oráčiny*", „*zarástli ste* bylím, tŕňom", „*vyrástli mi* temné žiale" (*Oráčiny*); „trhám, ničím *nezábudku*", „že už viacej *nenarastie*" „*Hrdlička z nej vyplašená*" (*V tajnom* ...); „Vždy si myslím, *naivnosťou*", „*neobzrie sa, nespomenie*" (*Vždy si myslím*); „*znášala ho*, hej, tá ruka, / *preplnila*, srdce puká" (*Chladný dáždik*); „Už je pozde, *nepamätáš*", „a ty nejdeš *dokončiť tie*" (*Už je pozde* ...); „Prší, prší *jednotvárne* ...", „*oklamanou, opustenou*", „*zaplakal by vo žalobe*" (*Prší, prší* ...); „*v doline sa* mlha plazí", „*prestiera* sa ako smútok", „To snáď zvuky *opozdené*", „*Zúfajúce* kvíľby duše" (*Na cmiteri*); „*za horami, za dolami*", „srdca svojho *triesočkami*", „*priložím aj* svoju dušu" (*Stará romanca*); atď.

Trojvrcholový variant I, II, IV zase zastiera polveršovú dierézu, napr.: „Všednosť *života ma* vzbudí" (*Hviezdoslavovi*); „každý *vysmiate má* líce" (*Srdce moje*), ap.

Ostáva však problém, ako sa I. Krasko vyhol nebezpečenstvu automatizácie trochejského verša. Pre Krasku je príznačné, že do trochejského

[10] Takúto funkciu štvorslabičným slovám a slovným celkom určuje i S. Šmatlák (pozri *Poézia I. Krasku*, Litteraria III, SAV, Bratislava 1960, 210—211).

veršového radu zapája jednoslabičné a trojslabičné slová a slovné celky, napr. v strede a na konci verša: „Šelest *hory zas hovorí*". „Biela *breza vše obzrie sa*" (*Šelest hory*); na začiatku a na konci verša: „*Och*, keby sme s tým *vetríkom*" (*V Brašove*); „polámal som aj *kolieska*" (*Oráčiny*); na začiatku a v strede verša: „*Šesť* hodín *je*, odzvonili" (*Šesť hodín je* ...); atď. V iných básňach I. Krasko uvoľňuje ustálenú slabičnosť verša (v strofe tiež strieda verše s rozličným počtom slabík), prípadne v strofe obmieňajú sa ženské verše s mužskými veršami (pozri napr. báseň *Na cmiteri* a i.). Práve tieto spomínané prostriedky (či „licencie") sú najvýraznejšími činiteľmi, ktoré aktualizujú trochejský rytmus verša.

V Kraskovom osemslabičnom trochejskom verši dochádza ešte k jednému zaujímavému zjavu. Konvergentná rytmicko-syntaktická organizácia verša pôsobí na vnútorné usporiadanie verša: tento verš počíta so stálou polveršovou dierézou, ktorý nám delí tento verš na dve rovnaké polovice s počtom 4+4 slabík. Týmto rytmickým požiadavkám sa podrobuje vetná stavba, rým i eufónia verša.

V Kraskovom osemslabičnom trochejskom verši 29 % veršov má syntaktickú pauzu v strede verša vyznačenú graficky (najčastejšie čiarkou). Okrem toho osemslabičné trochejské verše Kraskovej poézie sú priamo preťažené syntaktickými paralelizmami (anafora, epizeuxis). Pri vylúčení všetkých prípadov, keď sa tieto opakovania slov a celých viet nachádzajú pred alebo po interpunkčnom znamienku v prostriedku verša, ktoré delí verš na dve rovnaké polovice, 11,2 % veršov počíta so syntaktickými paralelizmami v prvom alebo v druhom polverši. „Opakovanie tých istých slov v medziach polveršov spôsobuje istú intonačnú monotónnosť a zároveň vyzdvihuje polverš, a teda podporuje rytmický impulz verša."[11] Z povedaného vyplýva, že 40,2 % všetkých osemslabičných veršov v Kraskovej tvorbe počíta s pauzou uprostred verša, ktorú dosahuje básnik syntaktickými prostriedkami. K týmto prostriedkom treba zaradiť aj rým a eufóniu.

Práve z týchto dôvodov neobstoja vývody J. Brezinu a V. Turčányho, „že u Krasku ťažko hovoriť o vnútorných rýmoch, ak si nimi predstavuje typ rýmu spájajúci dve rovnaké polovice veršov (napr. v poézii štúrovcov)". A o niečo ďalej sa hovorí, že „ani štúrovský ani hviezdoslavovský typ vnútorného rýmu nie je pre Krasku charakteristický. Jeho zhody vo vnútri verša sú výsledkom stupňovanej eufónickej tendencie. Nemajú rytmickú funkciu vyznačovať hranice veršov ani ich časti".[12] Preto nič iné nám nezostáva, ako nanovo analyzovať Kraskov rým z tohto hľadiska a určiť, aké sú jeho funkcie.

Najvýraznejšie tendenciu dosahovať stálu prostrednú dierézu rýmom reprezentuje báseň *Šelest hory* (1896), v ktorej pre nedostatok syntak-

[11] M. Bakoš, c. d., 84.
[12] V. Turčány, c. š., 39—40.

tických prostriedkov (iba v jednom prípade má báseň vyznačenú syntaktickú pauzu graficky) túto funkciu na seba prebral rým. V celej básni je 16 osemslabičných veršov, z ktorých presne polovica (8 veršov) má vnútorný rým štúrovského typu. Verše s týmto vnútorným rýmom rámcujú strofu a majú úlohu vsugerovať pocit dvojdielnosti aj pri ostatných veršoch. Podobne aj osamostatnený verš s počtom 4 slabík (teda toľko, ako má polverš) na konci každej strofy sa tiež podriaďuje tejto rytmickej požiadavke. A že tento posledne spomínaný prostriedok nie je ojedinelým zjavom v Kraskovej poézii štvorstopových trochejských metier, dosvedčujú i dve básne zo zbierky Verše: *Pieseň* a *Balada o smutnej panej, ktorá umrela,* kde sa opakujú a osobitne ako verš vydeľujú celé polveršie.

So štúrovským typom rýmu stretávame sa ešte raz v básni *Na cmiteri* („Nie! To zd*ola* na mňa v*olá*"). Ináč u Krasku sa s týmto rýmom nestretávame. Oproti tomu však oveľa častejšie sa v Kraskovej poézii vyskytujú asonancie tohto druhu:

„že nás j*edna* túžba v*iedla*" (*Vždy si myslím*); „op*ršali* h*ore* v st*ráni*" (*Pozde*); „každý večer pieseň zn*eje*", „dávn*o* s*te mi* p*otemneli*", „dávn*o* s*te mi* od*ozneli*" (*Za oblokmi*); „*na* mňa *i tam na* pú*tnika*" (*Na stanici*); „Zúfaj*úce* kvíľby d*uše*" (*Na cmiteri*); *za* h*orami, za* d*olami*", „Zhrej sa p*ani*", chlapec vr*aví* (*Stará romanca*); „t*ichú*, sn*ivú* melód*iu* (*Srdce moje*); „v búrnej n*oci*, v horách m*ori*" (*Pre teba len...*); „Slobod*a* k*de* vraž*dená* j*e*" (*V Brašove*); „N*a* jednej z *nich* zavesen*ý*" (*Šesť hodín je...*); atď.

I. Krasko si zaiste uvedomil, že tieto rytmické funkcie dobre môžu plniť aj iné typy vnútorného rýmu. Podobne ako opakovania slov v polverší aj rýmy a asonancie v hranici polverša vyzdvihujú polverš a podporujú rytmický impulz. Rýmy (alebo asonancie) tohto typu možno nazvať už zaužívaným termínom ako párové rýmy (asonancie), napr.: „tl*ačí* k*ási* tajná tieseň" (*Pre teba len...*); „s*amé* ž*ia*ľ*né* plačú, stenú" (*Šelest hory*); „že *nás* jed*na* túžba v*iedla*" (zároveň i asonancia štúrovského typu — Vždy si myslím); „zašedivie m*ladá* h*lava*" (*Hej, v tej...*); „kv*apky* n*a* n*ich* ako slzy" (*Na stanici*); „Chl*adný* d*áždik* prší, prší" (*Chladný dáždik*); „v*ädne*, bl*edne* mladou ženou", „v ch*ladné* d*lane* kloní čelo" (*Prší, prší*); rozložil jej v*atru* ž*iar*nu" (*Stará romanca*); „č*nejú* k *nebu* veľ*ké* č*ierne*" (*Topole*); „Zr*ála*, pl*ála* r*udá* r*uža*", „*ani* z*a* t*ým* neplakala" (*Pieseň*); atď.

Obdobami uvedených dvoch typov rýmov sú aj ďalšie dve kombinácie vnútorných rýmov (asonancií), ktoré sa nachádzajú v osemslabičných trochejských veršoch. Prvý sa vyskytuje na začiatku polveršov: „*že* l*en* plynie, t*ečie*, hučí" (*Pozde*); „veľ*ký* mesiac, n*emý*, bl*edý*" (zároveň aj párová asonancia — Už je pozde); „Sp*oza* mlhy kt*os*' m*a* zovie" (*Na cmiteri*); „v mr*aze*, vetre n*ahé*, holé" (*Topole*); ap. Druhý typ rýmov (asonancia) sa vyskytuje na konci prvého a začiatku druhého polverša: „Keby zmrz*la* sl*za* v oku" (Keby, keby); „poč*úva* t*ú* sl*adkú* nôtu" (*Za*

oblokmi); „Na peróne dvoje zvonkov“ (*Na stanici*); „starý handlé mladej panej“ (*Stará romanca*); „predsa potom horko plakal“ (*Pieseň*); ap. Asonancie tohto druhého typu, ktoré sú pomerne zriedkavé, skôr zastierajú polveršovú dierézu, a preto ich hodnotíme ako protitendenčný prostriedok. Pri týchto vnútorných asonanciách sa takmer nevyskytuje syntaktická pauza, ktorá by bola aj graficky vyznačená.

Nie je naozaj náhodné, že I. Krasko tými istými prostriedkami potrebuje aj vyvádzať rytmus verša z automatizácie, lebo v jeho verši pôsobia aj rýmy a asonancie vo smere vertikálnom, ktoré podobným spôsobom ako horizontálne rýmy a asonancie, vyznačujú polveršovú dierézu:

„Mám ho *ešte* plne v hrudi,
poďte, ber*te*, čekám čekám.“
(*Vždy si myslím*)

„Och, a v duši *chorál* znie mi
z čiernych *hôr tam* v rodnej zemi
— — — — — — — — — — — — — —
hmly kde v čierne hor*y* vtiahli
a kde dom*y* zadumané —
— — — — — — — — — — — — — —
pruhom n*a* dv*o*r, kde sa blyští
sneh rozmoklý v spadlom lístí.“
(*Zďaleka*)

Smutný *večer*, neveselý
rady sv*etiel* ukazuje.
Každé bl*iká*, každé bliká
na mňa *i tam* na pútnika
— — — — — — — — — — — — — —
Ja kde stojím, *lipka* chvie sa
— — — — — — — — — — — — — —
Na per*óne* dvoje zvonkov
monot*ónne* cengá, cengá...
(*Na stanici*)

Mojím lícom slza padá —
srdce v*ýchod* bôľu hľadá;
(*Chladný dáždik*)

Nechceš počuť, nechceš vidieť,
odcudz*ené* vlastnej hrudi:
len sa *ženieš*, len sa *ženieš*,
kam ťa *čierne* oko lúdi...
(*Srdce moje*). Atď.

Z aspektu zvukového môžu však vzniknúť isté námietky, že niektoré z uvedených asonancií a rýmov nie sú dosť výrazné, eufonicky nie dosť rozvinuté, keď ich zrovnávame s koncovým rýmom v Kraskovej poézii. Na druhej strane nesmieme zabúdať, že v tvorbe I. Krasku nájdeme obdobné prípady aj pri rýme, ktorý je v koncových pozíciách verša, napr.: prídu — ľudu (*Pieseň nášho ľudu*), tŕnie — len nehynie (*V tajnom...*), naivnosťou — cestou (*Vždy si myslím...*), na mňa ste — pri ceste

(*Jednu len, jedinú...*), ubitou — Dávidov (*Qia pulvis sum*), hrotom — bodom (*Poznanie*), váhal — zhabal (*Pieseň*), chladných — ranných (*Askéti*), bývala si — vázy, klasy — plazí (*Len tebe*), plamene — Démone (*Banici*), jedy lží — naprší (*Je nutné*), a p. Prirodzene, rýmy tohto typu na malom priestore (v hraniciach polveršov) sú o to výraznejšie a nápadnejšie, preto ani I. Krasko nepociťoval potrebu zvukovo bohatšie ich rozvinúť.

Rytmickej požiadavke vyznačovať polverš osemslabičníka sa podrobuje aj foném (zvukosled) básne a jej eufónia. Uvedieme niekoľko štatistických príkladov:

Najprv uvádzame frekvenciu jednotlivých typov samohlások a slabikotvorného r a l v štyroch Kraskových básňach, ktorých hodnoty vyjadrujeme v percentách.

Názov básne	a/ia	e/ie	o/ô	i	u/iu	r	l
Prší, prší	22,39	28,36	17,91	15,67	8,95	5,97	0,75
Pieseň	40,17	23,21	16,07	14,29	5,36	0,90	—
Srdce moje	20,75	28,30	14,47	20,13	12,58	1,26	2,51
Šelest hory	26,67	23,64	24,14	13,54	11,01	0,50	0,50
V priemere	27,50	25,87	18,15	15,91	9,47	2,16	0,94

Tabuľka, ktorá zachytáva frekvenciu jednotlivých typov vokálov a slabikotvorného r a 1 v štyroch Kraskových básňach, zvolených z prvotín a oboch básnických zbierok, a to na základe ich kvalitatívnych zvláštností, ukazuje, že v priemere výskyt jednotlivých typov zvukov je takmer rovnaký ako v slovenčine vôbec. K väčším výkyvom dochádza iba pri konkrétnych básňach, kde nadobúdajú prevahu rozličné slabikotvorné zvuky. Táto faktická prézentácia zvukov núti nás predpokladať, že hlásky v Kraskových básňach nie sú rozložené stochasticky, ale vytvárajú usporiadané sklady. Objektívnou mierou týchto hodnôt je entropia a redundancia:

Názov básne	H_1	R
Prší, prší	2,49	0,1139
Pieseň	2,15	0,2349
Srdce moje	2,45	0,1282
Šelest hory	2,32	0,1744
V priemere	2,39	0,1495

$H_{max} = 2{,}81$ a $R = 0{,}0000$.

Z tabuľky vidíme, že entropia má najvyššiu hodnotu v básni *Prší, prší*, a to najmä z toho dôvodu, lebo v nej pomerne vysoko je frekventované slabikotvorné r. Najnižšiu hodnotu má entropia v básni *Pieseň*, v ktorej zvukový sklad hlások je najeufonickejší.

S entropiou súvisí redundancia. Básne s nižšou entropiou sú redundantnejšie ako básne s vyššou entropiou.

Uvedené hodnoty entropie a redundancie upozorňujú ešte na jeden závažný moment: v tých básňach, kde je dostatok tradičných prostriedkov, ktoré vyznačujú prostrednú dierézu osemslabičníka, entropia verša a básne má vyššie hodnoty, zase v tom prípade, kde je nedostatok syntaktickej pauzy, štylistických paralelizmov a figúr a vnútorného rýmu, rytmickú funkciu vyznačovať polverš preberá na seba foném a eufónia. Nakoniec dosvedčuje to i ten fakt, že verše bez tradičných prostriedkov sú eufonickejšie ako tie, ktoré disponujú týmito prostriedkami, napr.:

„Živým mokom napájala"
i — í o — o / a — á a — a
„samé bôľné plačú, stonú"
a — é ô — é / a — ú a — ú
(*Šelest hory*)

„oral som vás leto celé"
o — a o — a / e — e e — é
(*Oráčiny*)

„dávno javor vyrúbali"
á — o a — o / i — ú — a — i
(*V tajnom...*)

„Mojím lícom slza padá
o — í í — o / l — a a — á
(*Chladný dáždik*)

„bych ho hrabal z čiernej zeme"
i — o a — a / ie — e e — e
(*Na cmiteri*). Atď.

Z príkladov vidieť, že slabikotvorné hlásky vytvárajú eufonické sklady v hraniciach polveršov, a to vzhľadom na svoju výšku a zafarbenie. A pokiaľ I. Krasko vo svojej programovej básni *Poetika starej lyriky* sa dožaduje „nech hudbou zneje každý malý verš", neznamená to púhe zameranie, ako sme videli, na eufoničnosť básne bez konkrétnej funkcie a účelu. Prirodzene, v tejto súvislosti by bolo potrebné analyzovať aj zvukosymbolickú stránku foném v Kraskovej poézii, či aj tu, ako hovorí básnik, sa neskrýva „náznak tajomna", ktorý „tisícmi tónmi znie". Avšak to je už problém, vybiehajúci z rámca charakteru našej práce.

Záverom ešte poznamenávame, že tendenciu k dvojdielnosti majú aj verše daktylských metier. Napr. v básni Baníci, ktorej 97,36 % veršov počíta na konci so syntaktickou pauzou, čo veľmi výrazne podporuje jej rytmickú zostupnosť, tendencia po dvojdielnosti verša je viac ako výrazná: 47,36 % veršov počíta so syntaktickou pauzou v prostriedku verša.

Táto prostredná dieréza delí nám verš na dve rovnaké polovice o počte 6+6 slabík. Takto rým vzhľadom na polverš spolu s metrom vyznačuje koniec metrického radu, koniec verša. Aj v tomto prípade metrum verša zapája rým do rytmickej funkcie.

Vcelku možno zhrnúť, že rým a foném ako i rytmicko-syntaktickú organizáciu verša je nutné skúmať nie v súvislosti s rytmom verša, ale z hľadiska rytmu (metra), t. j. analyzovať, aké funkcie mu určuje rytmus ako nadriadená a organizujúca zložka verša. Práve z aspektu rytmickej diferenciácie rým v Kraskovej poézii nemá zacielenie čisto eufonické, i keď je napr. eufonickejší ako Hviezdoslavov rým, ale organizovaný rytmom, vyznačuje koniec verša (pri jambických metrách) a jednak signalizuje koniec polveršov (pri osemslabičnom trochejskom verši). Eufónia štvorstopových trochejských veršov vytvára organizované sklady v medziach polveršov, a tým sa podrobuje rytmu verša s cieľom vyznačovať polverš. Konvergentná alebo divergentná rytmicko-syntaktická organizácia Kraskovho verša sa podriaďuje typu metra a spravidla podporuje jeho vzostupnosť alebo zostupnosť. V ďalšom poprevratovom období, zdá sa, že tento vývin bol protitendenčný, hoci básnici tohto obdobia vychádzajú z Kraskovho veršového základu.

Résumé

L'auteur de l'étude sur le rime et l'euphonie de Krasko sorts de point de vue, que le rythme est un élement superposé à la structure extérieure du vers, qui organise, et à laquelle le phonème, le rime, la syntaxe et autres élements de cet ensemble sont subordonnés. En cette connexion, l'auteur s'oppose à l'idée, que l'organisation rythmique et syntactique du vers de Hviezdoslav est divergente, tandis que cette de Krasko est convergente. Dans l'étude ci-présente, il a démontré aux exemples concrets de l'oeuvre de Hviezdoslav et de Krasko, que l'organisation rythmique et syntactique d'un vers, soit divergente, soit convergente, est subordonnée au caractère ascendant ou descendant de metre du vers.

Dans la part suivante de son oeuvre, l'auteur récherche le rythme octosyllabique trochéen de poèmes de Krasko. En sortant de la structure linéare, de l'entropie et de la rédundance, il démontre la duplicité de cet type de vers. L'auteur en distingue dans la poésie de Krasko plusiers types du rime intérieur. En général, l'euphonie et le rime est subordonné aux exigences rythmiques. Ils marquent la diérèse intermédiaire constante du vers octosyllabique trochéen.

La contibution est un complément polémique à l'étude excellente de Viliam Turčány *Z dejín slovenského rýmu* (L'histoire du rime slovaque)