VILIAM TURČÁNY

Na okraj rýmu v poézii Laca Novomeského

Chceli by sme v týchto poznámkach naznačiť niektoré vlastnosti Novomeského rýmu, ktorými sa odlíšil od tradičných noriem, stanovených pre túto zložku básnickej skladby v podstate už Hviezdoslavom a mierne narúšaných Kraskovou básnickou školou. Na takomto pozadí Novomeského poézia prináša ďalšie uvoľňovanie, t. j. oslabovanie eufonickej zložky rýmu a jeho znížený výskyt vôbec. Predbežne nebudeme skúmať možné impulzy z inonárodných literatúr (predovšetkým českej), ani vzťah k rýmu v súdobej básnickej tvorbe domácej (Smrekovej, Lukáčovej a i.). K tejto úlohe sa chceme vrátiť na inom mieste, pri širšom výskume rýmu v slovenskom poetizme. Skôr nám tu pôjde o hľadanie súvisu medzi významovými konfrontáciami rýmu — medzi „vertikálnou metaforou"[1] — a metaforou „horizontálnou" — čiže bežnými trópmi v tejto poézii. Pre tento zámer nebolo treba siahať k prvým vydaniam zbierok; urobili sme tak len vo výnimočných prípadoch, pri ktorých podľa zistenej zákonitosti Novomeského rýmu vzniklo podozrenie, že v texte posledne vydaných zbierok[2] ide o tlačové chyby alebo zámerné opravy. Aj preto bude potrebné v plánovanej ďalšej štúdii porovnať ďalšie texty a vyznačiť tak vývoj básnikovej poetiky i na základe tejto zložky — hoci najnovšie skladby *Vila Tereza* a *Do mesta 30 minút* nezaznamenávajú podstatné rozdiely.

V stručnosti možno charakterizovať hlavné črty Hviezdoslavovho rýmu takto: pokiaľ ide o eufonickú stránku, smeruje k absolútnej zhode rýmovky, t. j. tej časti slov, ktorá musí vstúpiť do rýmu. Jej rozsah určuje rytmická zložka: napr. pri párnoslabičných slovách a pri podvojnom metre

[1] K označeniu rýmu ako vertikálnej metafory nás vedie bežný poznatok, že v rýme sa podobne ako v metafore, a v básnických trópoch vôbec, veľmi často stretávajú slová, ktoré v mimoumeleckých prejavoch do spojenia neprichádzajú. Opierame sa pritom o známe charakteristiky hlavných funkcií rýmu; z nich *sémantická* konfrontáciou významov v rýmových členoch vlastne plní úlohu metafory, ktorú v protiklade k rýmu sme nazvali horizontálnou.

[2] Laco Novomeský, *Otvorené okná*. Bratislava 1964. Súborné vydanie prvých piatich zbierok, na ktoré je náš rozbor rýmu predovšetkým zamierený. Citáty z nich budeme uvádzať z tohto vydania, v ďalšom texte vyznačíme len príslušnú stranu.

rýmovka je dvojslabičná; začína sa samohláskou druhej slabiky od konca: m-*oja:* zn-*oja,* sč-*řstva:* v-*rstva* (tuná je slabičné r vo funkcii samohlásky, podobne môže byť slabičné l), do úvr-*atí: na* post-*ati,* nedost-*ačno:* mr-*ačno.*[3] Pri sémantickej zložke prevláda tendencia konfrontovať rozličné slovné druhy, významy vzdialenejšie než bližšie. Rýmový slovník je veľmi bohatý a rozrôznený; na rozlohe básne sa pravidelne nevyskytne viackrát ten istý rýmový typ.[4] Poradie závažnosti jednotlivých zložiek: 1. rytmická, 2. sémantická, 3. eufonická.

Rytmická je na prvom mieste z viacerých príčin. Má rozhodujúci význam pre rozsah i tvar rýmovky; určuje podobu eufonickej zložky, ktorá smeruje skôr k minimu nutnej zhody, než by sa rozširovala dovnútra verša. Prísne stopové členenie vyzdvihuje v ňom úlohu vedľajšieho prízvuku, ktorý zasa i v trojslabičných slovách zviazaných rýmom obmedzuje rýmovku na slabiku poslednú, ak je uzavretá spoluhláskou.[5] Metrum takto nielenže vydeľuje významovo jednotlivé slová, ale slová delí ešte ďalej, čo sa odzrkadľuje v rýme tým, že do neho na niektorých miestach vstúpia i osamostatnené predložky (príslušné substantíva sa dostanú na začiatok nasledujúcich veršov), ba dokonca i rozdelené slovo.[6]

Ak má rytmická zložka, ako činiteľ organizujúci u Hviezdoslava, pre eufonickú podobu rýmu dôsledky čiastočne záporné (skôr redukuje počet zhodných hlások, než by ich rozmnožovala), podobne zužuje bohatstvo možných významových konfrontácií tým, že nedovolí stretať sa slovám ľubovoľných slabičných rozsahov ako napr. vo verši sylabickom. Na druhej strane však rytmicky zdôraznený koniec verša slová v rýmoch významovo vyzdvihuje. Spolupôsobí s inou tendenciou, vyplývajúcou už zo samej sémantickej zložky rýmu vo Hviezdoslavovej poézii, ktorá kladie slová významovo závažné a splnovýznamňuje i slová formálne. Je to tendencia po štepnom alebo kmeňovom rýme. Odmieta zhodu gramatických koncoviek, pri ktorej by rýmovka nezasahovala i kmene slov (preto aj označenie kmeňový rým je výstižnejšie než štepný, ktoré ešte nehovorí, kde sa slovo rýmovkou štiepi).[7]

---

[3] Rýmy sú vybrané z Hviezdoslavových *Steskov.*

[4] Pod rýmový typ zhŕňame všetky slová, ktoré majú zhodnú rýmovku (napr.: -ani; čiže pod tento typ môžeme klásť slová ako „v dlani", „požehnaný", „paní", „chráni", „stráni", „priani", „Taliani", „tulipány", „na bociany" atď.). Napríklad vo Hviezdoslavovej básni *Ja s plnou dušou vrátil som sa (Stesky),* ktorá má vyše dvesto veršov združene rýmovaných, čiže *vyše sto rýmov,* ani raz sa nezopakuje ten istý rýmový typ. Hodno hádam upozorniť, že typ sa tu nijako nesmie zamieňať so *slovom;* to isté slovo sa môže, pochopiteľne, vyskytnúť v rýme niekoľko ráz, no v inom tvare bude patriť už pod iný rýmový typ. V uvedenej básni sa v rýme objaví „slovo" v tvare „slovom" (rým: krovom—slovom) i v tvare „slovo" (rým: nad olovo—slovo).

[5] Napr. po Gerl*ach*—podnož*kách,* najťažš*ej*—Promet*ej,* útul*ok*—podol*ok* a pod. Príklady sú zo *Steskov.* Bližšie o tom v štúdii *Z dejín slovenského rýmu,* Litteraria VII, 47.

[6] Tamže, 52.

[7] To nevylučuje rýmový rez pred koncovkou v jednom z rýmových členov. O kmeňovom rýme možno hovoriť i vtedy, keď v jednom člene tvorí rýmovku iba koncovka,

Rytmická funkcia rýmu u Hviezdoslava sa zdôrazňuje aj tým, že rým pri rytmicko-syntaktickej divergencii vyznačuje hranice veršov. Pravda, táto úloha je druhotná, nevplýva bezprostredne na eufonickú podobu rýmu, rýmovka sa pre ňu nerozširuje. Okrem toho treba pripomenúť, že v nerýmovaných básňach percento veršových presahov nebýva spravidla nižšie (dokonca prekračuje výskyt presahov vo veršoch rýmovaných[8]). Nadradenosť rytmickej funkcie sa však objaví a dosvedčí pri veršoch nerovnakého slabičného rozsahu, kde vzdialenosť medzi rýmovými členmi je tým menšia, čím je väčší rozdiel medzi počtom slabík vo veršoch rýmom zviazaných. To znamená, že úloha vyznačovať veršové hranice je potenciálne prítomná v celej Hviezdoslavovej poézii, no prejaví sa v skutočných dôsledkoch len na miestach, kde prízvučné metrum oslabené o sylabickú zložku sa už nepociťuje ako dostatočné vytyčovať samo veršové hranice.[9]

Zdalo by sa, že tie isté obmedzenia i možnosti musí poskytovať rytmický činiteľ pre sémantickú zložku rýmu aj v Kraskovej poézii. V nej rovnako ako u Hviezdoslava je prozódia prízvučná. Odhliadnuc od bohatšieho využívania mužských rýmov, dodávajúcich Hviezdoslavovmu veršu vzostupným vyznením väčší dôraz i na sémantickú funkciu rýmu — skutočne možno i v Kraskovej poézii klásť sémantickú funkciu na druhé miesto ako v rýme Hviezdoslavovom. Podstatný rozdiel je však obsiahnutý už v charaktere ich tvorby, ako to dotvrdzujú básnické obrazy: Podobne ako v nich prevažuje u Krasku vlastnosť nad vecou[10], i v rýme sa objavujú iba vlastnosti kľúčových pomenovaní, symbolov; prípadne veci samy sa radia do prívlastkového postavenia[11].

Oslabovanie jednoznačného významového plánu, oscilovanie medzi viacerými možnými významami má svoj odraz i v rýme, v ktorom oproti Hviezdoslavovi si vymenili miesta dôležitosti — zložka rytmická a eufonická. Táto sa dostáva u Krasku na prvé miesto, rým je zvukovo rozvitý, ďaleko presahuje rýmovku požadovanú Hviezdoslavovou normou, rýmovka prelieva sa do vnútra verša i cez hranice rýmových slov. Tým pochopiteľne sa oslabuje rytmická funkcia, ktorá popritom nemusí vyznačovať veršové hranice, vďaka rytmicko-syntaktickej konvergencii. Aj v dôsledku toho niektoré rýmy — napriek celkovému obohateniu zvukovej zložky

---

ktorá sa však konfrontuje s kmeňovou časťou slova v člene druhom, napríklad: ohyb*uje* —*tuje*. Tu sa koncovka -uje v istom zmysle povyšuje na kmeň, to je „hra", čaro, čiastočne i metaforičnosť rýmu.

8 Porovnaj zistenia M. Bakoša vo *Vývine slovenského verša od školy Štúrovej:* v *Hájnikovej žene* (rýmovanej) „25 % veršov nedodržuje syntaktickú pauzu na konci verša" (II. vyd., Bratislava 1949, 126), kým vo *Vianociach* „percento vetných priesahov dosahuje v tejto nerýmovanej básni 44 % (!)." (Tamže, 130) Podobne i v nerýmovanej básni, „v Ežovi Vlkolinskom je v 43 % veršov enjambement". (Tamže, 130)

9 *Z dejín slovenského rýmu.* Litteraria VII, 50.

10 Nora Beniaková, *Ako rozoberáme verš.* Bratislava 1948, 32.

11 Napr. „v temnách sosnového *lesa*". I. Krasko, *Eremita, Verše.*

— nahrádzajú sa na nemnohých miestach asonanciami, prípadne presah rýmovky za požadovanú hranicu sa na druhej strane vyvažuje niektorými nepresnosťami v nej — vzhľadom na Hviezdoslavove normy. Vcelku však možno hovoriť skôr o jednotlivých výchylkách než o systémovom uvoľňovaní rýmu.

Hviezdoslavovi i Kraskovi napriek rozdielnemu rozsahu rýmovky v jednotlivých prípadoch je spoločná *zásada presného rýmu.* To znamená, že v rýmovke sa požaduje súhlasné krytie jednotlivých hlások v rovnakom poradí: sč*ŕ*stva-vrstva, ku hostinám-*inam.* Pravda, nejde o krytie absolútne. Dištinktívne prvky, relevantné v bežnom jazykovom prejave, ako i v „horizontálnom vnímaní" jazyka poézie, nevstupujú do rýmového inventára ako také v celom rozsahu.[12] Na uvedených príkladoch sme si všimli, že slabikotvorné r v prvom príklade a samohláska v druhom sa líšia kvantitou, ktorá je, pochopiteľne, fonologicky relevantná. Prípustný je i protiklad dvojhlásky s *i* a príslušnej jednoduchej samohlásky (ia — a, ie — e, iu — u), ba jediná spoluhláska j môže utvoriť presahový rým, inak neprípustný vo Hviezdoslavovej poetike (génij—dobrodení ap.)[13]. V rýmoch sa môžu konfrontovať ô — o, e — ä, a — ä. Pokiaľ ide o spoluhlásky, je rovnako ľahostajný protiklad tvrdosti a mäkkosti (ď — d, ť — t ap.). Na konci slov, pochopiteľne, je ľahostajný i protiklad znelosti-neznelosti, pretože v slovenčine je rým *zvukový*[14].

No v ženskom rýme je už záväzná zhoda intervokálnej spoluhlásky, resp. spoluhláskovej skupiny, v ktorých nemôžu stáť proti sebe znelá a neznelá, napr. vstú*pi*—zu*by,* le*sy*—kombinézy ap. Pri zložitejších spoluhláskových skupinách, ktorým na rozdiel od Krasku sa Hviezdoslav nevyhýba, môže sa vyskytnúť aj určitá menšia nezhoda, zriedkavá je však pri spoluhláske jedinej. U Krasku už nájdeme niekoľko ojedinelých príkladov.[15]

Je jasné, že „presný rým" vylučuje množstvo slov z rýmového inventára, i keď ani pri tých najprísnejších schémach všetky možnosti sa spravidla nevyčerpajú. To je konečne pravidlo platné pre každú zložku, pre-

---

[12] Jiří L e v ý, *Předběžné poznámky k informační analýze verša,* Slovenská literatúra XI, č. 1, 18: „V inventáři prvků rýmu se uplatňují jen ty diferenční příznaky, které jsou relevantní v rýmovém schématu, a nikoliv všechny ty, které jsou relevantní (fonologické) v jazyce: např. v českém rýmu některých období je irelevantní nejen protiklad znělosti souhlásek na konci slov, ale také protiklad kvantity u samohlásek, příp. protiklad souhlásek palatálních proti nepalatálním atd. — tedy mnohé fonologické příznaky se nestávají diferenčními příznaky schématu."

[13] Príklad zo *Steskov.* Pozri bližšie v štúdii *Hviezdoslavove Stesky,* Litteraria III, 62.

[14] V slovenčine sú zriedkavé prípady, keď zhoda písanej rýmovky sa líši od zvukovej realizácie. Medzi ne patrí práve protiklad znelej a neznelej na konci slov, napr. stí*p*—skí*b!,* vyhoď!—sihoť, ve*dz*!—ve*c,* naháč—naháž! a pod. Rozhodujúca je však zvuková realizácia.

[15] Stípom—dlhom, visí—rízy, svätca—mešca, váhal—zhabal—plakal, chladných—ranných, bývala si—vázy, klasy—plazí, tepla—nenatiekla.

tože v štruktúre diela je obmedzovaná vplyvmi zložiek ďalších, s ktorými má utvárať jednotu, určitý systém. Uveďme krajný príklad z Kraskovej poézie. Kľúčové slovo *hmla,* tvoriace jadro často sa opakujúcich a variujúcich obrazov tohto básnika — a podobne slovo mesiac alebo luna — nevstúpi do rýmovej pozície, i keď v rámci rýmových noriem tohto systému by nemala nijaké prekážky. Pravda, tu pristupuje iná, mocnejšia tendencia, ktorá — a súvisí to práve s „obľubou" hmly v obrazive tejto poézie — nedovoľuje zdôrazňovať predmetnosť a presnú „obrysnosť" vecí a javov. A rým takýmto zdôrazňujúcim miestom je! Preto doň prichádzajú len vlastnosti, teda „bledá", „šedá" (Hľa, luna *bledá* tíško si *sedá*... Ach, všednosť v dušu, jako mlha *šedá* v dolinu, mĺkvo, jednotvárne *sedá*...).

Poézia Janka Jesenského vo *Veršoch* predstavuje iný typ, ktorý i rýmom priamo zdôrazňuje osnovné pomenovania v jeho ľúbostných básňach, majúcich absolútnu prevahu v jeho prvej básnickej zbierke. Noc, oči milovaného dievčaťa vytvárajú časť rýmov, pravda, za cenu ochudobnenia, narušenia zvukovej presnosti: oči—noci. Tento „rým-trópus", označujúci hviezdy, tak často sa vyskytujúci v ľudovej poézii, ktorej ponáškou je mnohá Jesenského báseň — nebol by možný v rámci Hviezdoslavovej, Vajanského ani Kraskovej poetiky.[16] Nie je bez významu ani okolnosť, že časť *Veršov* predstavuje skutočne ponášky na ľudovú pieseň a s tým súvisí aj preberanie niektorých jej znakov v rýme.

Kým uvádzané príklady z Krasku poukazovali na najvnútornejšie zábrany vyplývajúce zo systému poézie, Jesenského licencie odhaľovali súvislosti literárne, ktoré sa však stali organickou súčasťou systému. U iných autorov časť zábran vyplýva z náväzných, častejšie odmietavých vzťahov k rýmovému inventáru predchodcov, i keď rýmové schémy si vcelku ponechávajú. Vtedy aj neprítomnosťou určitých rýmových dvojíc sa podčiarkuje významová zaťaženosť rýmových spojení nových!

Z tohto hľadiska Novomeského rým nadväzuje skôr na Jesenského „novoty" než na Kraskovu líniu a zo štúrovskej generácie skôr na Kráľa než na Chalupku — a pokiaľ možno hovoriť i o Hviezdoslavovej generácii, vzácne jednotnej v tomto ohľade — skôr na Vajanského, uňho je oproti Hviezdoslavovi napr. licencia u — r. Táto Vajanského licencia prebraná aj Jesenským nechýba ani v Novomeského poézii.

Zámennosť slabičného r a l so samohláskou u má svoju obdobu či pokračovanie vo variabilite spoluhlások r a l v intervokálnom postavení pri ženskom rýme. Táto skupina licencií patrí medzi najpočetnejšie[17].

Celú skupinu Novomeského licencií tvoria protiklady, ktoré priniesol

---

[16] Vajanský vyčíta Jesenskému: „Noci" a „oči" nemožno rýmovať, to je kakofónia. Slovenčina neznesie takýchto maďarských rýmov... Nepekný je rým „vaše—pozatrasie"... Citované zo *Štatí o slovenskej literatúre* (SVKL, Bratislava 1956, 514).

[17] V prvých piatich zbierkach 14-krát (nepootvára—zdala, zverí—nerozostreli, de Paris—zostali, valí—starý, na cmiteri—stleli, rozcerí—posteli atď.).

do rýmu už Jesenský: š—s, ž—z, č—c[18]. Najväčšiu skupinu licencií v rýme Novomeského predstavuje protiklad n — m. Vyskytuje sa v prvých piatich zbierkach 47-krát (11, 3, 21, 11, 1). Ide o protiklad hlásky obojpernej (bilabiálnej) *m* a ďasnovej (alveolárnej) *n*, resp. predopodnebnej (palatálnej) *ň*, ktorá v rýmovej schéme všetkých škôl je iba variantom spoluhlásky *n*, nemá osobitnú dištinktívnu platnosť. Spoločnou vlastnosťou všetkých troch spoluhlások, a to veľmi výraznou, je však *nosovosť*. Dostatočnou natoľko, že ich blízkosť využíval v rýme už Jesenský. A to rovnako v intervokálnej pozícii (najčastejšie pri ženskom rýme) ako i na konci slova.

Novomeského najväčšia voľnosť, systémová, je vo vnesení protikladu znelosti a neznelosti do intervokálnej spoluhlásky, s ktorým ani u Hviezdoslava, Vajanského, Krasku, ani u Jesenského sa nestretáme. Ide o protiklady *b* — *p* (5-krát), *d* — *t* (11-krát), *h* — *ch* (3-krát), *z* — *s* (7-krát), *ž* — *š* (2-krát), *dz* — *c* (1-krát), *v* — *f* (2-krát). Pri poslednom protiklade jeden výskyt sa viaže i na koniec slova, v mužskom rýme.[19]

K tejto lincencii ako ďalšie narúšanie sa družia nezhody n — v, c — z, š — č, c — s, k — ch (vcelku asi deväť prípadov), ďalej nepočetné spoluhláskové skupiny, v ktorých smerovanie k čiastočnej nezhode má obdobu v jednej odlišnej, a to i veľmi vzdialenej spoluhláske, a súčasné tendovanie k čiastočnej zhode sa tu uskutočňuje ponechaním jednej úplne zhodnej spoluhlásky (alebo aspoň, čo je už ďalší stupeň narúšania, niektorej z licenčných dvojíc), najčastejšie druhej: st — št, hn — vn, pn — dn, tk — lk, ls — lc, nn — dn, rm — rn, šk — čk, ln — dn, ctv — tc, cn — sn. Každý z uvedených protikladov sa vyskytol iba jedenkrát. Inú podobu toto

---

18 U Jesenského k protikladu sykavky „svetlé" — sykavky „temné" (pozri *Fonológiu spisovnej slovenčiny* od E. Paulinyho. Bratislava 1961, 65; aj predošlé i ďalšie charakteristiky a označenia hlások sú prevzaté z tejto príručky) sa pridružuje taktiež protiklad m-n. Sykavky, s-š: rusú—dušu, vraz—paž (na konci slova spoluhlásky sa tu menia na neznelé), zašlé—zhaslé, jas—spomínaš, mrež—dnes; *c—č:* reči—pleci, rečí—veci (čiže ten istý rým, čo na začiatku Novomeského *Nedele:* veci—nezloreči!), noci—očí, vrúci—učí a pod. Protiklad m—n: ston—tón—som, van—poduškám, zemi—utešený, maľovaní—krídelkami, oblakom—ston, rám—dlaň, k zemi—lieni, plamu—nezaplanú, lunu—dumu, nemá—zneuctená, stín—dym—zlým, vami—v celovaní, plamenná—objema, nami—brány, plyn—rozsiahlym, van—dám, perny—veľmi, nemusíme—stíne, dlaň—mám. — Príklady sú z Jesenského *Veršov.*

19 Rudo Brtáň v kritike *Otvorených okien* (Slovenské smery III, 146) kritizuje najväčšmi Novomeského rýmy: „Do uší bijú takéto nemožnosti, ako: kríz—nohavíc, dýk—z nich, zpráv—epitaf (v slovenskej ortoepii nemožné, neprípustné!)..." Vypočítava i ďalšie príklady a nezhody spoluhláskové, zaujímavý je jeho náhľad na pravdepodobný zdroj a úlohu takýchto rýmov: „Je iba dvojaká možnosť, alebo Novomeský úmyselne (ako Nezval) porušoval rýmy, alebo ich tak z nemohúcnosti písal. Radi by sme verili, že (podobne ako Lukáč) úmyselne, pre aktualizovanie rýmu — aby to nebolo cingi-lingi, klin-klang užíva drsnejších asonancií. U Novomeského sa to javí skoro systematicky." — Odhliadnuc od záporného hodnotiaceho znamienka, Brtáň na ďalších miestach správne ukazuje zvláštnosti Novomeského rýmu, ba mimovoľne postrehuje aj zámernosť tohto postupu v jeho systematičnosti.

smerovanie nadobúda v spoluhláskových skupinách zložených z oboch licenčných dvojíc, v nich akoby sa uvoľňovacia tendencia stelesňovala priamo ideálne. V jedinom prípade nachádzame ju už aj u Jesenského: perny—veľmi (rn — lm). U Novomeského taktiež sa vyskytne spojenie týchto dvojíc: za dvermi — nedeľný. K nej pristupujú dvojice zd — st: hviezdy — cesty (obidve vytvárajú korelačné dvojice znelosti a neznelosti, najvlastnejší Novomeského prínos!), zm — zn (nevytrezveli sme—prísne, 108, nevideli sme—prísne, 19, zabudli sme—prísne, 110, prísne—nevytriezveli sme, 109). (Treba poznamenať, že určitú úlohu tu môže hrať i zrakový zreteľ, písaná podoba rýmovky (—i *sme*—*isne*), čiže nezhoda by spočívala iba v m — n.)

Bolo by možné rozhojniť tieto typické, „ideálne" rýmy Novomeského ešte o jeden, v ktorom by sa uplatnila rovnaká zákonitosť pri spoluhláskových skupinách rd—lt, keby v poslednom vydaní bola tlačová chyba alebo zámerná oprava či už korektora, či autora samého. Odcitujeme tento potenciálny rým i so širším okolím:

pre hroby v Sibírii,
pre hroby *na Doberde*,
pre cmiter v hĺbke dejín rozprestretý.

— Chceli sme najkrásnejšie kvety
nasadiť na záhlavie rovov.

Lež holub sivokrídly *neletel tu*
s haluzou olivovou. (116)

Žiaľ, ani text v prvom vydaní *Otvorených okien* (Praha—Bratislava, Mazáč 1935, 54) neprináša predpokladaný rým: na Do*berdu*—nelet*el tu*. Je teda viacero možností. Ak ani časopisecké odtlačenie básne, ani prípadne zachovaný rukopis tento rým nedoložia, bádanie môže zastať na tom, že tu ide o náhodný nábeh k rýmu, prípadne môže pripustiť či naznačiť určitú kompozičnú, navodzovaciu úlohu rýmu, ktorý však po jej splnení mizne; prípadne, že i táto načrtnutá podoba rýmu má v danej poetike svoje opodstatnenie. Tu však treba zisťovať ďalej, či sa takéto javy v predpokladaných miestach rýmu vyskytujú častejšie.[20]

*

[20] Pre podobnú rýmovú organizáciu máme obdoby na viacerých miestach v Novomeského básňach, napr. na str. 24: OaBOacBc (od verša: Lež každé ľudské telo srdce má") alebo na str. 91:

Kde je ten pohľad, O
ten výjav prastarý, jak rumovisko Strečna: A
Kolumbus Krištof s pricloneným zrakom O
na novej zemi končí svoju púť. b

Ach, kde sú diaľky, kde sú nekonečná, A
kam ujsť a kade uniknúť? b

Novomeského uvoľňovanie rýmu sa totiž uvedenými licenciami nevyčerpáva. Podľa náhľadov niektorej školy — a zdá sa, že i podľa dobových názorov pri vychádzaní týchto básnických zbierok by sa všetky spomínané rýmy chápali ako asonancie[21]. Podľa nášho ponímania k rýmu ich preraďuje systémovosť väčšiny odchýlok od hviezdoslavovského rýmu, pretože — ako sme si už povedali — ani v tzv. klasických rýmoch sa nerešpektujú všetky fonologické prvky hlások (napríklad hneď zhoda kvantity, ktorú nežiada a nedodržiava ani jedna básnická škola na Slovensku).

Prirodzene, „povyšovaním" asonancií na rýmy sa tu nesleduje nijaká rehabilitácia tejto poetiky, ktorá ju naskrze nepotrebuje. V nej sa asonancie volili zámerne a je celkom možné, že nami klasifikované rýmy sám autor chápal ako asonancie a chcel, aby tak i v súčasnej situácii pôsobili. Skutočne, boli by iba súčasťou väčšieho množstva zhôd, ktoré ani naša klasifikácia nemôže uvádzať pod iným menom. Je pravda, že asonancie typu: nepozná—má (24, 44), znie—Champagne (44), dní—zmenený (49), pne—poludnie (78), sny—diaľkami (90), tme—neznáme (91), predstavia—twá (94), tajomstve—dve (108), roztvorenými—tmy (143), plápolá—vlá (153), tmy—my (161), — pripúšťa i Hviezdoslavova poetika a dosádza ich do rýmových polôh. Ide napospol, ako sme si všimli, o mužské rýmy, v ktorých navyše jeden člen nesie hlavný prízvuk (nasleduje po medzislovnom predele). Ak by boli obidva členy trojslabičné, Hviezdoslavova norma by požadovala uzavretie oboch celkov zhodnou spoluhláskou. No je vôbec sporné označenie týchto príkladov za asonancie; nimi sa rozumejú výlučne samohláskové zhody bez akejkoľvek zhody konsonantov. A tuná koncová samohláska bola takmer vo všetkých prípadoch posilnená buď tou istou spoluhláskou (plápo*lá*—v*lá*, roztvoreným*i*—t*my*), alebo príbuznou, ktorá v rámci zistenej rýmovej schémy Novomeského má rovnakú platnosť (nepozn*á*—m*á*); v tomto ohľade sa spoluhlásková opora rozšíri niekde až na dva konsonanty: tajoms*tve*—*dve*. Aj tu i v poslednom uvedenom príklade možno hovoriť dokonca o rýmovom echu, ak sa chápe rozšírene podľa hlavnej zásady, že sa jeden z rýmových členov musí zopakovať bezo zvyšku v druhom — čiže t*my*—*my*.

Ak je však pravda to, že u Novomeského tieto „asonancie — rýmy" sú pomerne častejšie než u Hviezdoslava, pravda je i to, že nimi sa výpočet asonancií ešte stále nekončí; u Novomeského nachádzame zhodu iba po-

---

A predovšetkým v samých *Stretnutiach,* kde buď nová krátka strofa alebo záverečné dvojveršie strofy zhŕňa „stratené" rýmy z väčších vzdialeností. Porovnaj str. 110 (Uhlie sa černie...: aBacDDBc), 112 („Ehm, hm — že sme tak smelí..." atď. AB OB Oc AOc).

[21] Pozri Brtáňovu kritiku v pozn. 191. — Pravda, asonancia sa tu vyskytuje; a to nielen u Novomeského, ale i v poézii ostatných súčasníkov (Smreka, Lukáča a i.): „...rým ako najcharakteristickejší príznak ukončenia veršovej jednotky, t. j. konca verša, pokračuje vo svojom zvukovom ochudobňovaní. Miesto zhody vokálov i konsonánt v rýmujúcich sa slabikách stačí už iba zhoda vokálov (takzvaná asonancia). Ba veľmi mnoho veršov je bez rýmov vôbec." — M. Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej.* Bratislava 1949, 179.

slednej slabiky, resp. len samohlásky i v trojslabičných slovách, jav u Hviezdoslava už vcelku neprípustný: kropené—zahynie (70), Mária—neveria (70), položia—Tomáša (70), v orloji—po kraji (85); prípadne výlučná zhoda samohlásky v kombinácii trojslabičného a jednoslabičného slova: vie—poludnie (78), nohavíc—kríz. — Tuná je síce prípad sporný, ak do licencií rýmovej schémy zaraďujeme i protiklad c—z, ktorý je menej citeľný v intervokálnej pozícii pri ženskom rýme než v zakončení jednoslabičného mužského rýmu. Sem by bolo možné zaradiť ďalšie „asonancie — rýmy" ako oldomáš—hráč atď.

Osobitnú zmienku si zaslúži skutočnosť, že vcelku oveľa hojnejšie gramatické rýmy v Novomeského inventári (v porovnaní s Hviezdoslavom) prechádzajú až do asonancií uvádzaného typu: videli—minuli (138), ba dokonca v jedinú zhodnú hlásku: jediné—madridské (156). V poslednom prípade však ťažko určiť, či ide o náhodnú zhodu, keďže sa nachádza v básni inak vôbec nerýmovanej. Tuná narážame na ďalší podstatný rozdiel medzi funkciami rýmu u Hviezdoslava a Novomeského. Uvoľňovanie prichádza i v tom, *že veľká časť veršov má iba rýmy náhodné,* alternácia rýmová okrem menej zastúpených štvorverší nie je vôbec normovaná. Aj vo štvorveršiach, pravidelne sa opakujúcich, veľmi často sa vyskytuje iba jediný rýmový pár. Bokom nechávame kompozičnú úlohu rýmu, ktorý u Novomeského nezriedka zasahuje a spája viacero strof.[22] Ak sme tuná dospeli ku krajnej „chudobe" Novomeského asonancií zastupujúcich úlohu mužského rýmu, treba ešte dodať, že i niekoľko ženských rýmov sa uspokojuje jednoslabičnou rýmovkou: na výslní—kapradiny (88), na vrcholce—slnce (88), držia—za nárožia (102), na úbočí—blčí (110), dokonca i gramatický rým (obdoba: minuli—videli), pije—oddychuje (110), strmá—viazalo ma (119), na výslní—bez príčiny[22a] (171). No už tu, na ich časti vidno, že oproti určitej nedostatočnosti (v rámci hviezdoslavovských noriem) majú niečo prebytočné: *d*r*ž*ia—za ná*r*ožia, na ú*b*očí—*bl*čí. Túto tendenciu ešte výraznejšie možno sledovať na iných asonanciách: s *l*úč*o*m *vie*—p*o*ludnie (28), oceľ šl*a*—zace*l*ia (28), *vie*tor zl*ý*—zako*tv*í (28), z M*y*javy—*ja i vy* (68), n*a* r*a*mä—S*a*lome (68), o*l*domáš—*m*odrý hráč (69). Ide tu o tzv. čiastočné, v prípade *Myjavy—ja i vy* takmer úplne metatetický rým a v prípade na *r*amä—S*a*lomä o asonanciu rozvitú *konsonanciou.*

Aj keď o zámernej hre s týmito metatetickými rýmami nemožno pochy-

---

[22] Mohlo by sa hovoriť o rýme „interstrofickom"; v menšej miere sa objavuje aj u Hviezdoslava, vo veršoch neorganizovaných do pravidelných strof.

[22a] Tu však pôvodne stál presný rým: „stíny—kapradiny". I z toho vidno, že presnejšie zhodnotenie rýmu v Novomeského poézii nebude možné bez sústavného prihliadania na pôvodný text v prvých zbierkach, ktoré nie sú vždy dostupné. K tejto úlohe naša práca je iba predbežným náčrtom, len poznámkami, sčasti dosť hypotetickými, ktoré bude treba po dôkladnejšom rozbore opraviť. — Za pripomienku k rýmovej dvojici „stíny—bez príčiny" ďakujem s. St. Šmatlákovi.

bovať — prvé tri sú z jednej básne, ďalšie tri z dvoch básní, v ktorých však nájdeme i ďalšiu asonanciu chalana:Newtona (68) a čiastočne metatetický rým maľovať:mat (69) — Novomeský nepovýšil konsonanciu na samostatný princíp, ktorý by zastupoval rým v celom rade básní ako napríklad u Nezvala[23].

U Novomeského sa len ojedinele vyskytujú náznaky takéhoto „antirýmu" (napr. v nepresnom rýme „na úbočí—blčí", 110), nepredvídane narúša stavbu rýmu tradičného, vynecháva ho, alebo naznačí ho iba začiatkom slova, akousi rozvitou aliteráciou, napríklad: *bar*oka—*bar*ly (163). Namiesto očakávaného rýmu dosadí to isté slovo, čiže stretávame sa s epiforou, dokonca refrénom, ktorý však vysunie do popredia kontrastný prívlastok, napr. *železnú* podkovu šťastia—*zelenú* podkovu šťastia (35). A doň vlastne presunie rozvitú asonanciu, ktorá sa bežne očakáva na konci verša. V Novomeského rýme a zaň nastupujú rozličné výdobytky modernej poézie, zbavené samoúčelnosti, no vždy aktivizujúce vnímavosť čitateľa, siahajúce po nových významových spojeniach. Posledný príklad (baroka—barly) dáva i čiastočnú odpoveď na otázku, či bol v pôvodnom texte rým: na Doberdu—neletel tu. — Nemusel byť.

*

Po doterajšom opise zvukových vlastností Novomeského rýmu — presnejšie, niektorých jeho odchýlok od kanonizovaného Hviezdoslavovho rýmu — mali by sme prejsť ku skúmaniu ich zmyslu. Aké nové významové spojenia sa práve týmito licenciami dosahujú. Je to iba časť otázky, ktorú by bolo treba doplniť o vzťah medzi touto časťou jeho rýmov a rýmov tvorených podľa tradičnej schémy. Keďže nám v tomto článku ide iba o poznámky, obmedzíme sa predbežne na otázku prvú.

Najčastejšia Novomeského licencia m—n hneď v prvej básni zbierky utvára spojenie nemysliteľné u Hviezdoslava: z Betlehe*m*a—že*n*a (13). Vo veršoch hovoriacich o narodení básnika, „žena z Betlehema" ako perifráza „matky božej" je v bezprostrednom vzťahu k základnému obsahu básne. Zrejme protikladom: „... v roku tom oblohu sotva kryla jasavá

---

[23] U Nezvala vo väčšine prípadov ide vlastne o kombináciu nepresného rýmu rozšíreného o konsonanciu: garde*r*o*b*u—*r*y*b*u, z *l*á*z*n*í*—*bl*ou*z*n*í*, me*d*u—Al*m*ai*d*u, kle*p*e—chrá*p*e, *z*tichly—*t*ru*ch*lí, mande*l*i*n*ce—na mi*l*e*n*ce a pod. Nezval i tým nepriamo potvrdil významnú, navodzovaciu úlohu rýmu pri obrazoch v poetizme. Výslovne o tom hovorí napr. v *Moderných básnických směroch:* „Asonanci se dostáva zvlášť významného ocenění. Je zdůrazněna její kouzelná labilnost a hodnotí se na ní, že připouští velké množství asociací, nejsouc zatížena akustickou vazbou tak legálně jako rým. Rým i asonance jsou tedy pokládány za přímý spojovací prostředek básnikova vědomí s jeho obrazotvorností." (V. Nezval, *Moderné básnické směry.* Praha 1964, 274). — Ako vidno, i Nezval hovorí iba o asonancii; skutočne, pravou konsonanciou by sa mohla nazývať iba zhoda spoluhlások pri absolútnej rôznosti vokálov, napr. *l*a*n*o—*l*é*n*a, neob*l*ú*z*n*i*—b*l*á*z*na, *l*e*p*í—ch*l*a*p*a a pod.

hviezda *z Betlehema,* len jedna *žena* v bolesti chlapca porodila." Inými slovami, nezrodil sa nijaký mesiáš, i keď sa básnikovi takéto poslanie neraz pripisovalo. Tu okrem ateizmu básnik sa prihlasuje s osobitným názorom na úlohy a možnosti poézie, s názorom v neskoršej tvorbe sa podstatne nemeniacim. Tu je základ hlbokého civilizmu a humanizmu básnika-revolucionára, ktorý však vie, že pieseň „nezmení podobu sveta". Tú podobu, ktorú zovrel ďalší jeho licenčný rým: slabí—mrakodrapy („Na svete boli silní i slabí, v New Yorku stáli mrakodrapy"). K jej premene sú potrebné iné prostriedky. Chválou poézie a básnika môže byť len láska, a všimnime si, u básnika jedného z najhumanistickejších, strachujúceho sa o ľudí, sa láska k ľuďom cudne zamlčí a nahradí láskou k „veciam a vecičkám sveta". Posledný odkaz je znova zovretý rýmom, obsahujúcim protiklad znelej a neznelej spoluhlásky nedá—sveta.

Ešte užšie významové zopätie rýmových konfrontácií s obsahom básne možno nájsť v motte k *Nedeli:* veci—nezlorečí, vije—poézie. „Oj, život zvláštny do sveta vplieta mnohé *veci,* na ktoré človek *nezlorečí.* Básnik z tých vecí veniec *vije* a tvorí novú krásu *poézie.*" Tu je, hádam, aj odpoveď na revolučnú úlohu básnika. Z vecí sveta tvoriť novú básnickú skutočnosť, ktorou obohacuje človeka. Tie skutočnosti nie sú si protikladné, ako v rozpore tu nestojí „človek a básnik". Spoločným základom ich vzťahu k veciam a teda i k ľuďom a samým sebe je „dobrota", „nezlorečenie". Hodno si spomenúť, že dvojica básnik a človek sa objaví znova v motte k zbierke, označujúcej uzlový bod; v ňom básnik volá po takomto vzťahu; vzťahu už obrátenom v čase, „v ktorom bol básnik nepotrebný a človek cudzí človeku" (125).

Ďalšia licencia v rýme (*c—č*) pomohla vyjadriť teda aj základný vzťah k veciam, k objektu poézie, pričom hodno si všimnúť, že zasa priniesla slovo z náboženskej oblasti: *nezlorečí.* Na jednej strane zosvetšťovanie týchto termínov a pojmov, na druhej strane ich prítomnosť pri témach najzávažnejších, spätých s revolúciou, bude sa objavovať na rozličných miestach Novomeského tvorby. Najvýraznejšie sa s témou revolúcie zopnú vo *Vile Tereze* a — akoby dokresľujúc oblúk od prostej ženy, ktorá chlapca porodila — okrúžia svätožiarou upracované ženy v skladbe *Do mesta 30 minút,* v ktorej sa variuje i ďalší zo základných motívov obsiahnutých už v začiatku *Nedele:* motív dobrého dňa, pozdravenia svetu, jeho veciam a vecičkám.

Pochopiteľne, nie všade bude v takom úzkom vzťahu „vertikálny" trópus s ideou a trópmi horizontálnymi. Už i preto, že v značnej časti básní rým je len občasný, signalizujúci aj uvoľnenosť verša, ba mnohé básne vo *Svätom za dedinou* sú nerýmované vôbec, alebo celá báseň má len jednu dvojicu. No i v takých miestach sa zdôrazňuje význam rýmu.

Tento jav možno sledovať i pri zaraďovaní exotických slov a výrazov z oblasti civilizačného pokroku, nepoužívaných predtým v slovenskej poézii — do rýmovej pozície: fis-dis-cis: syfilis (24), ranu—salvarzánu

(25), Biss—na dopis (29), o ňu—Odeonu (30), máme—v Jokohame (30), máj—Ria-Rai (30), Ria-Rai—vína daj (31), de Paris—ostali, dlane—od Champagne (31), chová—Gilbertová (33), malú—veronálu (34), apača—nepáčia (39), apača—zapáčia (39), bôľ—karambol (43), telegrafu—hlavu (61), pantomíma—Jesenina (67), ovenčí—v Bubenči (77), alotriá—história (93), zpráv—epitaf (94), Piavy—pozdraví (115), Dolomitoch—štítoch (115), prérií—Légií (117), kompasu—oázu (117), decka—do Nemecka (140), na dopisy—z Nizzy (140), v Notre Dame—nevídané (142), zotmelo—Othelo (144), stína—Lohengrína (144), zodretý—muškety (150), pod hviezdami—Guadaramy (154), vzdorne—pri Quijorne (153), horúčkami—Guadaramy (152).

Vcelku príliv cudzích mien a slov nie je taký veľký, aký by sa pri poetisticky orientovaných zbierkach očakával. Navodzovacou úlohou niektoré rýmy pripomínajú poetizmus silnejšie a pomáhajú aj odhaľovať pôvodné podoby rýmov: tiene iné — v Argentíne. Tu slovo už mimo rýmovej pozície naznačuje, že bohemizmus „stín", za prvej republiky (i predtým u Hviezdoslava) veľmi rozšírený, súzvučí so zakončením mena juhoamerického štátu Argentíny. V pôvodnom vydaní z roku 1935 „stíny" stáli dokonca v samom rýme: *stíny z Argentíny* (55).

Tento príklad, poukazujúci na zasunutie pôvodného významu, ku ktorému prišlo po dlhom časovom úseku, naznačuje súčasne, že v poetike Novomeského podobný jav mohol prebiehať už v procese tvorby a že i v bežných rýmových konfrontáciách okrem členov zjavných môžu byť spoluúčastné ďalšie, podieľajúce sa na vytváraní horizontálnych obrazov. Ak pri predpokladanej oprave na „Doberde—neletel tu" sa rým stratil, vo štvorverší:

> Policajt bielym obuškom hluk križovatky stína:
> v jazere pod domami krky labutie.
> Ich záprah preváža ma ako Lohengrína,
> balkóny sledujú tu scénu napnute.
> (*Prvý deň v Paríži*, 144)

rým *stína—Lohengrína* (v nepárnych veršoch jediný zo šiestich štvorveršových strof, ktoré majú rým položený iba do veršov párnych) nezahŕňa všetky členy s touto rýmovkou. Opäť, ako pri pôvodnom rýme stíny—Argentíny, i tu vzhľadom na tému, danej Parížom, za slovom *„stína"* zaznieva skrytý člen: guillo*tína*. To ona spolu so slovesom vynára v nasledujúcom verši „krky" (labutie) ako predmet, na ktorý sa činnosť guillotíny zameriava. Navodzovacia technika obrazov pomocou rýmu je v podstate poetistická; zamlčanie rozhodujúceho člena prirovnania prináša, okrem iných, črtu symbolistickú. Ak *„napnuté"* sledovanie balkónov vychádza už z ich *obrysov*, z ich tvaru[24], prirovnanie policajta s vystretou

[24] „Prirovnanie vlastností alebo ľudských prejavov k neživým predmetom je častým úkazom zbližovania dvoch podstatne odlišných skutočností u Novomeského. Ich spoločná vlastnosť je daná v samých veciach, postačí čo aj neurčitá obrysová podoba..."

rukou a bielym obuškom k priamo nevyslovenej guillotíne, teda k špecifickému francúzskemu popravnému nástroju, sa opiera aj o sám zvuk jeho pomenovania, ktoré je vo svojom zakončení súzvučné so slovesom označujúcim jeho činnosť: *guillotína — stína*. A tento obraz privolal nasledujúce spojenie *„krkov* labutích", namiesto obvyklých *šíjí*. Rým pôsobil teda i na premenovanie obrazu nasledujúceho a doplňujúceho.

Nejde o zjav náhodný. Na „zamlčanom" slove, ktoré je vzhľadom na tému ústredné — ba sám názov (*Cesta*) je iba jeho zovšeobecňujúcou „perifrázou", synonymom na jeho zatajenie — vybudovaný je nielen prvý rým, ale v osemveršovej básni sa toto slovo sedemkrát zopakuje „vpašované" do slov iných. S nimi má spoločný základ a zdôrazňuje tak jeden zo základných motívov tejto poézie i jeho hodnotenie: motív odchodu z prostého života do sveta civilizácie. Túžbu po ňom i obavu z neho.[25]

Cesta

(Mame)
Vlak *stráca* lesklé koľaje.
Koľají lesk sa v svetle slnka *tratí*.

Kto nájde veci *stratené?*
A kto ich zase *vráti*?

Vlak *stráca* dym a čiernu noc,
z neba sa modré do obloka vpína...

Vlak *stratil* v diaľke rovinu,
stratila matka syna. (71)

Slovo trať ako označenie železnice (železničná trať) i preto nevystúpi priamo, aby vynikla jeho prenesená hodnota do opakovania slov, zdôrazňujúcich, že prináša iba straty, stratu najväčšiu pre bytosť najmilovanejšiu — pre matku. Tento zmysel „trati" podčiarkuje i druhý člen rýmu, významovo protikladný: *vráti*. Pritom sa aktualizuje aj iný zvrat, ktorého perifráza sa napína opäť na sloveso tratiť. Ide o ľudové obrazné spojenie, hovoriace o vzdialenom človeku: „je za horami". Zvrat sa taktiež neuvádza výslovne, ale opisom: „vlak stratil v diaľke *rovinu*". Novomeského veľký prínos do slovenskej poézie je aj v tom, že tzv. večné city vedel obrazom nenásilne navliecť na svet novodobej techniky, na nitky civilizácie. Na jej veci a vecičky. Napríklad odveká túžba po poznaní sveta, sformulovaná už dávno do obrazov, ako „umierať túžbou po diaľkach" sa

V. Kochol, *Integrácia zmyslu v poézii Laca Novomeského*. Literárnohistorický sborník. Matica slovenská 1945—1946, 31. Podobné a ďalšie zistenia aj na iných miestach tejto štúdie.

[25] Podobný motív i s rovnakým hodnotením je už na začiatku *Nedele:* „Vo vlaku: sme jako ľahké tanečnice, lež miesto štranku s padákom stali sme si na koľajnice, tancovať, zradiť otcov dom" (15). — Túžba i obava je zovretá v tejto básni už v jednom z „licenčných" rýmov: dráhu—v strachu".

navije na prostriedok modernej civilizácie, na trať, na koľajnice, ktoré môžu túto túžbu realizovať. Podobnosť koľajnice s hadom (prenos v obraze sa uskutočňuje aj pomocou spoločného prívlastku: klzký had — klzká koľajnica) umožní potom naplniť spomenutý zvrat: „Bol taký zvláštny chlapec bledolíci, divné mal oči, podivné mal sny. *Had sa mu zjavil v klzkej koľajnici a umrel uhryznutý diaľkami*" (90). — Pritom však sa zopakuje *záporné hodnotenie* tohto javu: *uhryznutý hadom.*

Pridružený motív smrti sa nerozlučne spája s odchodom a železnicou („Už mám svoj cieľ i miesto pri okne, prečo však na smrť myslievam, keď vlaky odchádzajú"), obava o ľudský osud sa prepožičiava i na tú dobu najväčšiemu výdobytku techniky: lietadlu. Z neho „mestá, tie smiešne maličkosti mnohé stáli na šikmej ploche". Staré city a pocity akoby vyvierali z týchto nových vecí sveta, akoby až tieto technické vymoženosti ozrejmovali ich podstatu a opodstatnenosť; akoby napríklad až pohľad z lietadla pomáhal nám pochopiť pohľad vtákov na osud človeka, pohľad, okrem iného spojený taktiež so strachom oň. V Novomeskom sa kríži túžba po svete so smútkom za domovom („svetobežník s tajnou nostalgiou", 162) tak, ako v jeho slovníku cudzie slová a obrazy s domácimi ľudovými zvratmi, ktoré sú často zatajené perifrázou. Rým túto vlastnosť zrkadlí len v malej miere. To je to *„hijé-civilizácie", „shimmy- s gajdami nafúkanými"* a pod.

Rým „tratí-vráti" teda obráteným spôsobom zahalil pomenovanie technického prostriedku *(trať)* a v slovách založených na jeho zvukovej podobe podal jeho ľudové hodnotenie. Zdôraznená významová funkcia zviaže na inom mieste *dva rýmy* tesne k sebe na základe čiastočného kalambúru (konsonantického), utvorí akýsi rým na druhú v básni *Kondotiér:* muškáty-muškety. V prvých dvoch strofách sa ním viažu druhé členy rýmu v párnych veršoch, ktoré sú vo svojich štvorveršiach zviazané s inými členmi (ustatý-muškáty, zodretý-muškety, 150).[26] Na ich *obraznom* protiklade je vyjadrený rozpor medzi spravodlivou vojnou za trvalý mier, rozpor, ktorý nebolo možné podľa básnikových slov tak zreteľne *„vyrieť slovom"*.

Zamlčanie ústredného slova neviaže sa len na rým. V básni *More* sa výslovne ani raz nespomenie „voda", ktorá však vytvorí tri obrazy, tri prirovnania k nemu; do nich sú zhrnuté úvahy z predošlých veršov o jeho vlastnostiach: Tak trochu *zvodník,* trochu *podvodník* je starý *vodník,*

26

Snáď obrazom, keď neľzä vyrieť slovom,
poviem, čím okúzľoval dom ten *ustatý:*
zátišie s hlavou v okne muškátovom,
hlava a *muškáty.*

A opäť obrazom, keď nevystačia slová,
poviem, čím rozochvel dom iný, *zodretý:*
v obloku hlava kondotiérova
a pod ňou lesklá hlaveň *muškety.* (150)

more rozihrané (134). Pritom tu ide o obdobu rýmu, pretože spoločný základ všetkých troch prirovnaní je len *zdanlivý*. Nemáme tu do činenia s čistou etymologickou figúrou (paronomáziou) ako napr. u Chalupku (kvitol kvetom, bil bojom a pod.). Prvé dva členy rýmu (premietnutého do horizontálnej roviny) sú odvodené od slovies *zviesť* a *podviesť*, pričom najmä druhý akoby poskytoval možnosť odvodenia aj od vody. Tieto dva členy dotvrdzujú zvodnosť i podvodnosť, lákanie i klamanie mora (ktoré tu s celým radom obrazov od básne *Panoráma* s *Jarmokom, Cestopisom* a ďalšími symbolizuje život vôbec). Robia tak na základe zvukovej zhody so slovom, ktoré je i vecným základom mora samého: *voda*.

*

Zamlčanie slova a jeho rozpis do slov podobných súvisí u Novomeského s perifrázou vôbec, s jedným z jeho najčastejších postupov.[27] Perifráza býva neraz podopretá o čiastočne homonymický princíp, čo je v podstate základom rýmu. Novomeského prínosom je, že oveľa častejšie a cieľavedomejšie než iní pred ním prenáša tieto postupy z rýmu do horizontálnej polohy. Inými slovami, vytvára z nich obrazy priame, ktoré v rýmovej pozícii sú iba potenciálne. V básni *Stretnutia* obraz „pole *vlasov*" (108) je vybudovaný na zamlčanom rýmovom člene: pole *klasov*, pri ktorom by pole bolo celkom náležitým členom horizontálneho spojenia. Že nejde iba o náš dohad, dotvrdzuje sám básnik v druhom čísle tohto cyklu, ktorý s prvým tvorí rozvité prirovnanie (obraz v galérii, obraz ženy skrášlenej umením — a obraz dediny). Tuná sa objaví slovo „klasov" v spojení so slovom, náležitým pri prvom obraze: *kadere* žltých *klasov* (109).

S využitím Novomeského rýmových licencií, ako sme ich videli napr. pri rýme „na úbočí-blčí", vzniká iný trópus, pri ktorom sa druhý rýmový člen už úplne zamlčí, no prejde celý do obrazu a pomáha ho ďalej rozvíjať aj určovať jeho hodnotiacu zložku. Vraciame sa znova k trati, no už v jednej z najnovších skladieb Novomeského, vo *Vile Tereze*. Vlaky uberajúce sa do kapitalistických veľkomiest sú prirovnané k svorke zvierat, ktorými sa často v marxistickej literatúre charakterizuje kapitalistický spoločenský poriadok. Zamlčané slovo „vlčí" je podopreté aj o zvukovú podobnosť, o nepresný, „konsonantický rým" *vlk-vlak:* Sparená svorka vlakov ta dole zo stanice s dymom ovisnutým. Spojenie *„svorka vlakov"* je položené na ustálenú syntagmu „svorka vlkov"; z rovnako ustáleného spojenia „ovisnutý chvost" sa preberie epiteton, privlastní sa *dymu,* aby obraz vlakov ako vlkov bol dotvrdený ešte ďalším detailom.

Ako vidno, úloha rýmu nie je izolovaná, neobmedzuje sa iba na konce

---

27 Pozri V. Kochol, *Integrácia zmyslu v poézii Laca Novomeského.* Literárnohistorický sborník. Matica slovenská 1945—1946, 21. Tiež u N. Beniakovej *Ako rozoberáme verš* (Bratislava, 1948, 44).

veršov, ale vo špecifickej podobe sa i s licenciami zúčastňuje priamo na výstavbe trópov. Posledný typ — vo *Vile Tereze* veľmi hojný — ukazuje, že mnohé obrazy a slovné spojenia sú založené práve na spomínaných licenciách. Zostáva dodať, že Novomeský sám ich chápal ako asonancie a priraďoval k nim i ďalšie druhy, o ktorých sa domnieval, že nimi rozširuje a uvoľňuje predošlý rýmový slovník. Dosť možné, že radil sem i skromnú jednoslabičnú rýmovku vo viacslabičných slovách: „A keď spev na chrochtanie zmení? — Môj bože, z toho nemám *strach*. Voda sa potkne na kameni, povie ho v asonanciách" (150). Príklad z *Otvorených okien* len ukazuje, že tieto veci chápal vo veľmi úzkej súvislosti so základnými ideami svojej poézie.

*

Pravda, objektívne sa v rámci tohto systému musia niektoré z týchto asonancií považovať až za rýmy zvukovo „bohaté". Totiž tendencia po rafinovanom ochudobňovaní rýmu ide ruka v ruke s úsilím prekvapovať na iných miestach rýmami zvukovo až príliš rozvitými — a na zdôraznenie oboch výchyliek, ako neutrálne pozadie stojí prevažná časť rýmov, nevykláňajúca sa z kánonu predošlých básnických škôl. Oproti Kraskovi, u ktorého „bohatý" rým bol normou, Novomeský siaha po ňom nepomerne zriedkavejšie, zaťažuje ho však väčšou významovou náložou, sústreďuje doň slová cudzie, exotické, umelo vytvorené alebo pri stretaniach zdanlivo nenápadných ukladá do rýmu obsah základných horizontálnych obrazov. Prípadne, ukrýva do nich trópus predbežne nezreteľný, čakajúci na svoje odhalenie v ďalších častiach skladby. Napríklad v básni *Stretnutia* rým „*mramore-mámore*" sumuje významové jadro základného horizontálneho oxymora: „belasé oči *láskavosťou prísne*"; oxymora, vracajúceho sa doslovne i perifrasticky ešte niekoľko ráz v celej básni. Prísnosť, chlad sú očividne zastúpené *mramorom* a láskavosť, opojnosť, o ktorých sa v súvislosti s ňou hovorí, zrkadlí *mámor*.

Nasledujúci rým poskytuje príklad na zdanlivo púhu asonanciu, ktorá však v Novomeského systéme — pri irelevantnosti znelých a neznelých spoluhlások v rýmovke — predstavuje rýmové echo: *tajomstve-dve* (108), čiže rýmovka je „zhodná" — d(t)ve.

Rým obsiahol skutočné tajomstvo, či naozaj až dve, pretože na prvom významovom pláne oznamuje sa vo veršoch ním zviazaných samozrejmá vec: belasé oči zverili v skrytom tajomstve, *že nie sú samy, že sú dve.* Oznámili vec tak provokujúco naivnú, že čitateľ sa musí ešte viacej pozastaviť než pri prvom dvojverší básne, ktorého zložitá prostota je aspoň formálne zaobalená do paradoxu: „*Pili sme* v krčme proti galérii, *lež nevytriezveli sme*" (108). Až nasledujúca strofa vysvetlí jeho zmysel: spätne ho odhalí ako pripravenú hyperbolu, prirovnanie na *veľkosť opojenia z obrazu v galérii,* ktoré ani pitím nebolo možné prekonať. (Zasa

je skrytý vzadu prímer na silu umenia: opojnejšie než alkohol. Objavuje sa iba čiastočne i v rýme, v jednom jeho člene: *mámore.*)

Rozlúštenie „tajomstva o dvoch očiach" prinesie až záver prvej a celá druhá báseň cyklu *Stretnutia,* v ktorej belasé oči nadobudnú podobu „dediny sinej na dne doliny" (109). Takto sa na kompozíciu celej básne rozšíril jeden z najčastejších trópov Novomeského: metonýmia (v spätosti so synekdochou). Umelecký obraz ženy (pars pro toto) má svoju obdobu v dedine (celok), jej drsný život, jej črty sú silou umenia vyzdvihnuté do krásy.

Aj keď číslo dve, prísne logicky vzaté, vzťahuje sa nielen na oči, ale celú podobu obrazu, zastúpenú okrem zraku ešte i vlasmi a šijou, niet pochýb, že sa podobne ako pri „nevytrezvení pijatikou" i tu vychádza z hračky: dve oči vravia, že sú dve. Pravý zmysel sa odkrýva neskôr: jedna podoba je tu v galérii, prepodstatnená silou umenia, plná prelesti — a druhá niekde inde. Prvá pravdepodobne *v cudzom meste* (akoby naznačoval sled básne za *Moskovským večerom,* asi v Sovietskom sväze) a druhá v dedine, v *rodnej zemi.* Práve súvis vlasti so svetom je hlavnou, jednotiacou myšlienkou celého cyklu *Stretnutia* v *Otvorených oknách.*

Na hre s číslom, viažúcim sa k rýmu, je založená protikladnosť veľkého radu obrazov v inej básni. Zasa v rámci Novomeského rýmového systému mohli by sme hovoriť o *echu,* ktoré však nie je vlastným básnikovým výtvorom, ale je prebraté z ľudovej slovesnosti; okrem toho predstavuje jediný „viditeľný" rým v celej básni: „Kolo, kolo *mlynské,* za štyri *rýnske* . . ." (58). Číslo *štyri* vstupuje priamo do pointy básne a cezeň i do názvu celej zbierky:

„Kruhy sa zlomili vo *štyroch* uhloch.
Hľa: obraz kosý, skrivený:
r o m b o i d — zlámané trosky detských hier." (58)

(Číslovku podč. V. T.)

Ústredné postavenie ľudovej riekanky v tejto básni nie je dané len prípravnosťou záverečného trópu, je skutočne delidlom básne, ktorej prvá časť akoby vyúsťovala do prvého verša tohto rýmového riekadla. Ak sa v závere „štyrmi uhlami" aktualizuje nevyslovený zvrat „štyri strany sveta", v ktoré sa obyčajne ‚vrstovníci rozpŕchnu', prvá časť básne, najmä motívy detstva sa sústreďujú do kruhu (akoby znel za ním epiteton constans „rodinný kruh"), do „kola" hier.

Hodno si všimnúť, že inak nerýmovaná báseň vyvodzuje celý rad obrazov zo slova spätého s rýmom: *kolo* mlynské. Je to znásobený postup (a osobitne uspôsobený) z ľudovej piesne, kde rým veľmi často býva navodzovačom obrazu. Kolo je obsiahnuté už v prvom verši básne: pri *kotrmelcoch* opíc (57). Kotrmelce sa zopakujú ešte v súvislosti s *Villonom* a rozvíjajú sa v ďalšie kolo svojou podobnosťou so *slučkou* šibenice („na

tej mal visieť jeho život i život Janka Kráľa", 57). Možno i pri verklikárovi je skrytý *kruhovitý pohyb kľukou na verklíku,* no hotový koncert do kruhu prinášajú verše tesne predchádzajúce samej riekanke: *„guľatých"* tvárí, *guľatých* sĺz, *kruhov* a *kolies* na zrkadlách vôd rozbitých štrkom *okrúhlym, kotúčov* dymu z prvých cigariet... a v *kruhoch* hrísk sa *rozkotúľa": kolo, kolo* mlynské, za štyri rýnske..." (58).

Kruhovitý tvar, ako spoločný menovateľ, nie je jediným iniciátorom a zoraďovateľom predstáv; z riekanky vystupuje rovnako i zvukový zreteľ. Predstavy sa „rýmujú", pravdaže, skryto a rafinovane i podľa slovesa, vyjadrujúceho kruhovitý pohyb, predchádzajúceho tesne riekanke: *rozkotúľa.* Zo slovesa kotúľať si rozobrali začiatok *„kotrmelec"* (kotú-kotr) a *„kotúče"* (kotú-kotú). S koncom slovesa: rozkotúľa rýmuje sa v plnom zmysle slova *guľa* ukrytá do adjektív: guľatých tvárí, guľatých sĺz. Možno ešte dodať, že vôbec motív kruhu patrí medzi návratné javy v Novomeského poetike, prestupuje napríklad celú báseň *Jarmok*[28].

„Štyri a kruh"[29] číslo a geometrický tvar sa objavia spolu ako činitelia vymedzujúci čas ešte vo *Svätom za dedinou* dvakrát. Noc s polmesiacom na nebi ako neúplným kruhom, prirovnaná k hlásnikovi s trúbou („Ponocný s trúbou strežie úzkosť týchto hodín," 131), necháva odbíjať *štvrte* svojich hodín srdciam. Obraz je podopretý o rovnomennosť ľudského

---

28 Tamže. V. Kochol, 43; N. Beniaková, 45—46.

29 Záľuba v číslach, počítanie písmen v slovách vytvára i na iných miestach osobitný druh obrazov. Napríklad v básni *Noc:* „ukladaj na rty bozky roztopašne sýte, kým *desať písmen na vývesnom štíte* HOTEL ADRIA rozkáže vkročiť do mŕtveho domu..." atď. (podč. V. T.) číslo akoby vzdialene asociovalo s desatorom prikázaní práve v protiklade k „domu rozkoše". Nasvedčujú tomu ďalšie verše, v ktorých sa objaví jedno z prekročených prikázaní: „ty ma tam nežne *zavraždíš*" (23 — podč. V. T.). Obraz je obohatený aj ďalšou hrou, prenáškou, posunom skutočného priestupku — z hľadiska týchto prikázaní — z prikázania šiesteho na piate. Obraz teda prináša osobitné hodnotenie, náhľad básnika na „obsah" príslušného prikázania. — V skladbe *Do mesta 30 minút* sa hovorí o šťastí, či môže byť čisté až „do šiesteho písmena". Za povšimnutie iste stojí, i keď môže ísť už ozaj iba o čistú náhodu — že tento obraz stojí v závere pásma, opisujúceho práve krásu „priestupku" proti šiestemu prikázaniu i hodnotenie jeho dôsledkov v malomestskom prostredí: hodnotenie ľudí, „okydajúcich šťastie pohanou dneska prespanky a zajtra pankhartiska, s ktorými hanba dať sa do reči." (23) — Sám akt počítania sa zopne v obraze priamo s motívmi smrti, a to už i za pomoci zvukovej podoby slova „rátať" s onomatopojou, vyjadrujúcou streľbu z guľometov, s onomatopojou, v ktorej je súčasne ukryté i citoslovce volania o pomoc *(rata!).* Obraz je navyše premietnutý i do rýmu:

„Rozratatala sa však paľba mašinkverov
a nové hviezdy k starým bubnovala,
ratata,
bože,
ratata.
Tie strely ktože,
tie hviezdy ktože,
to všetko ktože po*ráta?* (152)

srdca s časťou zvona a rovnakého označenia pre činnosť oboch (srdcia i zvony bijú). Okrem toho polmesiac neprichádza do svetla iba svojou obrysovou stránkou, ktorá dovoľuje prirovnať ho k hlásnikovej trúbe, ale aj svojou číselnou, zlomkovou hodnotou *pol;* delí slovo na dve časti a jeho prvú polovicu dáva do vzťahu so *štvrťami.*

V básni *Zvada s vtákom ktorý odpočítava život* je celá obloha prirovnaná ku kruhu-ciferníku a neodbité štvrte času zastupujú zrejme ročné obdobia. Obraz rozšírený oproti predchádzajúcemu obrazu z básne *Noc* sa zase opiera aj o zvukovú stránku jedného zo slov zúčastnených v trópe: *„bimbonky,* to viem, jari odzvonili". Pre snežienku, jeden z prvých jarných kvetov, použil básnik zastaraný názov, v ktorého zvukovom sklade je obsiahnutá onomatopoja, vyjadrujúca v slovenčine hlahol zvonov: *bim-bam,* resp. *bim-bam-bom.* Preto mohli bimbonky jari *odzvoniť!*

Tu sa veľmi výrazne obnažuje pomenovací postup, vychádzajúci z celého radu jemných etymologických — hľadaných či vkladaných — súvislostí, ktorý na iných miestach bude celkom ukrytý. Vytvára sa tak zdanie, že obrazy vznikajú čisto na základe vonkajšej, obrysovej podoby, prípadne veľmi vzdialeného súvisu, ktorý zámerne básnik zahalil.

V básni *Pieseň Loretánskych zvonov* je utajený tento básnický „dôvod" preobrazenia snežienky na zvon: „Ach na tých ňadrách maličkých snežienka jari zvoní v ústrety. Snežienka-zvon a prsia-zvony dva, to je chór zvonov z Lorety" (76). Tu akoby dostačovali samy tvary pŕs i snežienky — čiže dovedna tri zvony — na ich prirovnanie k chóru loretánskych zvonkov.

Musíme podotknúť, že o „utajovaní" ako o jednom z postupov možno na niektorých miestach hovoriť iba z *hľadiska synchronického.* Skutočný vývoj básnikovej poetiky vo všetkých jednotlivostiach mohol prebiehať i tak, že napríklad v tejto básni navodzovateľom bola skutočne iba vonkajšia zhoda so zvonom, až neskôr trópus, zakotvený v básnikovej obraznosti, priberal i ďalšie zdôvodňovanie v zvukovej zložke a objavil iné meno, presnejšie zodpovedajúce obrazu — v tomto prípade: *bimbonka.*

Časť obrazov spätých s číslami odvodzovala sa z ľudovej slovesnosti. Počnúc *Romboidom,* ale najmä v *Otvorených oknách* ľudové motívy sú častejšie. Nevyskytujú sa však už v takej čistej podobe ako riekanka s mlynským kolom a štyrmi rýnskymi — v podobe, ako preberala napr. štúrovská poézia, najmä Kráľ a Botto, úryvky z ľudovej piesne. Iba pieseň *Hej, pomaly ovečky* v cykle *Stretnutia* sa vyskytne skoro v doslovnom znení, kým v *Romboide* v básni *Vietor nad dolinou* je verš z nej aktualizovaný: „Ja bača starý nevládzem spávať" (65).

Ak do nerýmovanej básne *Romboid* dodala riekanka jediný rým, v básni *Moskovský večer,* vcelku rýmovanej, motív zo štúrovskej poézie je rýmov zbavený: „Hej, horí ohník, horí, ten oheň na horách, tá vatra zbojnícka" (107). Revolučná zástava nad kopulami Kremľa je tak prirovnaná k zbojníckym ohňom, ako ich zobrazil v revolučnej básni *Smrť Jánošíkova* Ján

Botto. Novomeský však miesto rýmu objavil „etymologický" súvis medzi slovesom *hori* a substantívom *hory;* čiže rým nezmizol, iba sa transformoval na zdanlivú paronomáziu a znova sa stal spoluurčovateľom obrazu kontaminovaného ešte s kremeľskou kopulou: „nad *kopule* vrchov ozrutných" (107). Stretáme sa s tým istým postupom, uplatneným v *Stretnutiach,* kde podoba z galérie (tiež pravdepodobne v Sovietskom sväze) sa spájala s obrazom z domáceho prostredia.

Najmä v tomto cykle je bohato využívaná poetika ľudovej piesne. Už spomenutá vložka *Hej, pomaly ovečky dole dolinami* svojím záverečným motívom (nedožije do jari) navodí sériu obrazov zániku na „materiáli" padajúceho listu (114). Ľudová riekanka „Daj, bože, dažďa" načína voľnú parafrázu otčenáša a preplieta sa ním; vytvára ešte prvý jeho obraz „nebesám po zem nech narastú vlasy" (112). Riekankou a úryvkom onej ľudovej piesne sa ohraničuje táto štylizovaná modlitba, ktorá sa končí aj formálnym znakom modlitieb: „dnes i na veky vekov". No vo vzťahu k rýmu najzaujímavejšia je parafráza ľudovej piesne (resp. úryvku zo smrti Jánošíkovej) na začiatku 5. čísla cyklu: Zahučali hory, ktorá ľudovobaladicky hovorí o zopätí domoviny s časťami sveta, do ktorých odtekala slovenská krv. Národný verš, „dvanásťslabičník" ponecháva si svoje základné znaky: cezúru po šiestej slabike, celkovú nenormovanosť prízvučných slabík a zhodu rytmicko-syntaktickú. No nemôže ujsť pozornosti určitá štylizovanosť, prejavujúca sa dôsledne v druhej polovici všetkých veršov *vylúčením trochejského spádu,* ktorým sa začína prvý polverš každého dvojveršia (Zahučali hory, Zahrmelo more, Pýtali sa vody, Povedali hviezdy, Zaplakalo dievča); takže rýmy sú vždy mužské (Karpaty-podťatí, Oceán-vám, Piavy-pozdraví, rozsiate-preliatej). Zaujímavé sú najmä tým, že jeden člen vyznačí v prvých troch rýmoch vždy konkrétne miesto: raz hory, raz more, raz rieku — aby v nedokončenom dvojverší (nezáleží, že sú rozpísané do troch; prvý dvanásťslabičník je rozdelený na dva verše) sa na ich mieste objavil: *celý svet.* Štvrtá strofa takto zhŕňa rýmom *„rozsiate-preliatej"* osudy Slovákov roztratených po svete a prelievajúcich v ňom krv či už vo vojnách *(Karpaty, Piava)* či nehodách pri vysťahovalectve *(Oceán)* a vysťahovalectvom vôbec.

Výskyt motívov z ľudovej slovesnosti od *Romboidu* sotva bude náhodný. Venovanie tejto zbierky zaviatej pamiatke Janka Kráľa osvetľuje súčasne aj príklon Novomeského k zdroju, z ktorého čerpala štúrovská poézia. Po vzore ľudovej piesne práve Janko Kráľ vynikal najväčším rýmovým „šlendriánom", nedokonalosťou, ako ho musela hodnotiť nasledujúca hviezdoslavovská generácia. Pravda, Novomeského záľuba v „asonanciách", ktoré treba chápať oveľa širšie, má aj iné korene. Nepochybne značnú úlohu tu zohral český poetizmus, najmä sám Nezval a Biebl. Oveľa dôležitejšie je však to, akú platnosť rýmovým náhradám vo svojom systéme uložil sám básnik. Ak v básni prvej v prvej zbierke *Nedeľa (Báseň)* mu uvoľnenie rýmu umožnilo vložiť do niektorých dvojíc jadrá obrazov horizontálnych

— vyjadrujúcich básnikov ateizmus, a to i v prenesenom zmysle, pokiaľ ide o mesiášske poslanie poézie — v *Otvorených oknách,* v básni *Mottá k istému životu,* výslovne podáva takéto ideové chápanie svojich „asonancií"; priamo v súvislosti s jednou zo základných myšlienok svojej poézie: „Keď bohovia mu slnce zhasli — môj smiešny bože, nič to, nič. Trhana môjho ležať našli pod žltou žiarou slnečníc. A keď spev na chrochtanie zmení? — Môj bože, z toho nemám strach. Voda sa potkne na kameni, povie ho v *asonanciách.*" (106) V prvom štvorverší máme pravdepodobne ukážku takejto asonancie, nič-slnečníc; čiže rýmovku s protikladom *č-c,* o ktorej sme už hovorili.

Rým je poučný najmä tým, že vysúva do popredia slovo *„slnečnice",* ktoré stoja v protiklade s obrazom prvého verša: keď bohovia mu slnce zhasli. V protiklade s jeho jadrovým slovom — *slnkom.* Na základe ich spoločného zvukového skladu (slnko-slnečnica) sťahuje Novomeský poéziu dolu od slnka, nadobúdajúceho platnosť symbolu — k zemi. Je v tomto protiklade obsiahnutý základný pohyb, gesto Novomeského poézie, smerujúce k jej scivilneniu, k spozemšteniu. Symboly a okružujúce významové ovzdušia z náboženskej sféry získavajú tak príchuť jemnej paródie. „Trhan pod žiarou slnečníc" navodzuje predstavu svätého. V *Decembrovej detskej kresbe* zo zbierky *Pašovanou ceruzkou* je tento obraz vyslovený naplno pri podobnej motivickej skladbe: „Z večera nad hlavami smutných lámp knížu sa žiary gloriol. Kto postál v trapiech pod nimi, už za života svätý bol" (186).

V *Mottách k istému životu* je tento obraz „znížený" ešte nasledujúcim veršom „A keď spev na chrochtanie zmení". Inými slovami, poézia i jeden z jej tvárnych prostriedkov je odvádzaný od vysokých tém, zastupovaných slnkom, až po tie najpozemskejšie, až k určitým zvieratám; asonancia sa tu kladie na roveň ich zvuku, pravda, predovšetkým v parafráze možných námietok voči tejto poézii. Básnik tým dotvrdzuje, že to všetko má svoje miesto a oprávnenie v poézii, ktorá je *„nekonečná".* (Tamže.) Báseň okrem zrejmého polemického charakteru má dôležité miesto vo vývoji Novomeského poézie aj preto, že sa tu lyrický subjekt nenápadne prevteľuje z tuláka medzi vecami a vecičkami sveta do symbolu „svätého za dedinou". Práve v obraze onoho „trhana pod žltou žiarou slnečníc". Treba si pripomenúť, že báseň je v tesnej blízkosti cyklu *Stretnutia,* v ktorom jedna vložka prináša jeho rozvinutý obraz. Ak ponáška na štúrovský verš priniesla obraz objektu, slovenského života a jeho osudov, *vložka o svätom za dedinou svojimi jambickými štvorveršiami* (teda umelou veršovou faktúrou) hovorí metaforicky o malej účinnosti poézie oproti sociálnym biedam zeme. Pozoruhodný je rým, ktorý v nepárnych veršoch dvakrát konfrontuje slová *prostý-zázračnosti* a v tretej strofe zázračnosť prechádza v *zázrak,* stretajúci sa so zrakom (zrakom-nad zázrakom). Svätým za dedinou sa označil lyrický hrdina priamo v básni *Aký si* (už v zbierke *Svätý za dedinou*): „sám svätý za dedinou, v nej však nevítaný,

to si ty, to si ty" (162). Obmieňa sa tu výrok: Nikto nie je prorokom vo svojej vlasti — ale i vedomie, že poézia skutočne nemôže plniť úlohu, ktorú jej v minulosti pripisovali a ktorá je nad jej sily. To neznamená, že revolučnosť v nej nemá miesta. Iba nadobúda osobitnú podobu. Spočíva v dobývaní nového sveta, jeho skutočností i v novom videní vecí starých. Sciviľňovanie, pozemské chápanie poézie mohlo mať svoj podiel i pri voľbe básnikovho „pseudonymu", ktorý spočíva vo familiárnej podobe krstného mena: *Laco*. Normálny tvar Ladislav možno už svojím „rýmom", koncovkou by pripomínal pseudonymy hviezdoslavovskej školy a epigónov (*Ladi*-slav = *Krasi*-slav a pod.) a zdrobnenina (Lacko) by zas navodzovala nežiadúcu podobu s menami ako Janko Kráľ, Janko Jesenský (Janko Cigáň) a pod. V tomto „znížení" mena možno vidieť obdobu rýmových licencií so znelými a neznelými, so spoluhláskami *n-m* atď. Napokon je možné, že z priezviska *Novomeský* (čiže občan nového mesta) vychádzal neskôr aj jeden impulz k symbolu svätého *za dedinou* a k častému výskytu motívov *dediny a mesta*.

Napriek uvedomelému nadväzovaniu na typ Kráľovej poézie (z domácich tradícií) — a pokiaľ ide o vonkajšie obrysy, i napriek niektorým zhodám v zložke básnickej skladby, ako je rým — vedomá, úvahami podložená práca s rýmom, podobne ako s metaforami, ktoré majú skôr povahu metonýmie a synekdochy, úvahy zaobalenej do obrazu, začleňuje sa Novomeský výraznejšie do prúdu poézie typu Sládkovičovho a Hviezdoslavovho. Uvoľňovanie rýmu deje sa jednak nahrádzaním prvkov iného typu — ale systémovým — jednak prechádza v podobe aliterácií a paronomázií do horizontálnej polohy veršov a vytvára trópy priamo.

*

Závažné sú totiž konce veršov. Rým, akokoľvek dokonalý, prevzatý zo starej školy, nenavodzoval by nové spojenia; preto aj sklamanie z očakávaného rýmu, čiže „nerým", je vzácnym prvkom v tejto poetike.

V básni *Panoráma* na konci párnych veršov sa vyskytujú slová, ktoré takmer každá básnická škola „ohla" do rýmu: *láska-vrásky*. Stačilo zmeniť pád niektorého z členov a rým by sa dosiahol. „Nerým" nie že by neupozornil na túto možnú zhodu, no práve zhodou len načatou (*lask-rask*) prekvapuje ešte viac a núti hľadať iné zhody v horizontálnych obrazoch: podoby vĺn s vráskami, s vlasmi (je tu rozložený chiazmus, najčastejšia z významovotvorných figúr Novomeského: kadere vĺn-vlny kučeravé) atď. Ešte menšia zhoda v koncových slovách nasledujúcej strofy sa obmedzuje na spoločnú samohlásku v prízvukovanej slabike (ďalej-stáročných-vrások-hláv). Báseň *Panoráma* ako obraz toku ľudského života cez prirovnanie ku krajine má pokračovanie v ďalších básňach (*Deň, More, Jarmok, Cestopis* atď.), ktorým nechýba značná časť znakov, charakteristických pre symbolistickú poéziu. Vo väčšine prípadov dej nezastupuje

sám seba; je predovšetkým obrazom kolobehu života (v básni *Jarmok* podčiarkuje ho aj systematická výstavba trópov, ktorých spoločnou obrysovou vlastnosťou je — *kruh*). Kríženie domáceho symbolizmu s poetizmom vo *Svätom za dedinou* výstižne ilustruje báseň *Cestopis*, ktorej pod názov — podobne ako pri Kraskových *Romanciach* a *Baladách* — neprichádza dej pre ňu ako pre žáner príznačný a požadovaný.[30] V *Cestopise* básnik nepodáva opis nejakej konkrétnej cesty, ale úvahy o ceste *ako symbole života*, najmä v súvislosti s jeho „poslednými vecami".

Báseň *Deň* má zas „neúplný" názov, ktorý dopĺňuje posledné slovo prvého verša: *september*. Septembrový deň je synekdochou, zastupuje časť života, ktorá na rozlohe dňa je zastúpená predvečerom; tým sa báseň končí: „Keď ľudia zažíhali lampy po domoch, daj dobrým večerom sa pozdravili" (130). Takto slovo september, i keď do rýmu nevstúpi, je významovo veľmi zaťažené. Dokonca natoľko, že jeho epiteton mu podkladá významovo protikladné substantívum. „Pilný september", toto združené pomenovanie je výsledkom kontaminácie s ustáleným pomenovaním pre usilovného žiaka: *pilný* žiak. Kontaminácia sa podopiera o reálny fakt, že *v septembri sa začína školský rok;* no súčasne vzniká protiklad medzi symbolickou platnosťou mesiaca, ktorý sa už skláňa k zime, čiže *starobe* a epitetom vyhradeným pre mladosť. Epiteton skutočne signalizuje celý rad metafor zo školského prostredia, ktorými sa bude charakterizovať septembrový deň, cez svojho zástupcu — mdlý slnečný lúč: vkráda sa do školy, rozlial atrament, po škole zostal za trest, musí kľačať v kúte. No vo vzťahu k rýmu, proste ku koncom verša, v prvej strofe slová v nich predpovedajú nasledujúce obrazy: *september-obracia-kníh* — voľne čítané: September obracia knihy. Okrem reálneho faktu — september, začiatok školského roku — tento základný obraz vo vnútri verša sa opiera o homonymitu slova „list". Listy na stromoch, listy v knihách. Sloveso „obracia" na konci druhého verša akoby pripravovalo „obracanie" slabík v nasledujúcich veršoch (je jeseň, jeseň je, ach, jeseň nemocná), pripomínajúce cvičenia zo šlabikára.

V predchádzajúcej básni *Prechádzka* je homonymita, síce zvláštneho druhu, položená na koniec verša; slovo akoby sa rýmovalo so sebou, so svojím druhým významom: „Parlament vrabcov v stromoch zasadá, / ach, to je rečírečírečí / pre spadlý list / a kozy slabikujú večné *mé* a *mé*" (129). Trojnásobné zopakovanie „rečí" a ich skĺbenie v jedno slovo vyzdvihuje slabiku, charakteristickú pre zvuk vrabcov (*či*, pozri čimčara, čin-čin

[30] Pri Novomeského novosymbolizme sa obyčajne vychádza z druhej básne vo *Svätom za dedinou*, z *Panorámy:* „Symboly žijú v nás a za nás žijú ďalej" (128). Možno dodať, že už prvá báseň *Večer* v závere parafrazuje názov najcharakteristickejšej Verlainovej zbierky, vyjadrujúcej najplnšie jeho symbolizmus: *Les romances sans paroles*. Porovnajme — Novomeský: „a odriekam si *bez slov*, bez litier za knižku clivých *básní*" (127 — podč. V. T.).

a pod. u samého Novomeského na inom mieste: *cinciri* vrabci atď.). Odhliadnuc od ďalšej možnosti hry, že sa tu opakujú pri inom slabičnom predele vlastne dve slová: *čire reči* — čím sa zasa dotvrdzuje základné hodnotenie „parlamentu" ako planorečného zasadania — o zvláštnej, ale predsa v plnom slova zmysle branej homonymite môžeme hovoriť až pri zvuku kôz, ktorý sa napája na hádku vrabcov „pre spadlý list". Onomatopoja, vyjadrujúca ich zvuk, včlenená do celého obrazu, si žiada „preklad". Zvuk *mé* (mekotavé kozy spomína Novomeský napríklad v básni *Do mesta 30 minút,* 9) je tu použitý i vo vecnom význame ako *prisvojovacie zámeno,* bežné v tomto tvare v záhoráckom nárečí alebo v češtine a znamená proste *„moje"*. Inými slovami, kozy sa hádajú o to isté čo vrabce — o spadnutý list.

Nie je to ojedinelý úkaz v Novomeského poetike. Napríklad rým v cudzom jazyku „buste-robuste" prejde uňho do horizontálneho trópu: tá *busta robustná (Vila Tereza,* 11). Je pochopiteľné, že táto všadeprítomná tendencia sa vystupňúva v básňach nerýmovaných (iba s náhodnými rýmami), kde rým nahrádzajú iné zhody. Najvďačnejší materiál poskytuje už jeho nová tvorba, predovšetkým poéma *Vila Tereza.* Významové zaťaženie konca veršov môžeme si ilustrovať na charakteristike básnika Josefa Horu, kde „rým" pozostáva v dosadzovaní príznačného prvku Horovho štýlu, zhodného s biblickými inverziami na koniec veršov. Tento zhodný jav podopiera základný kalambúr a súčasne trópus horizontálny: *Kázanie na Hore* a „nám káže Hora". Inverzie parafrazujúce Horovu reč: „A parcela je vaša?" — „zmyslov svojich" — „právom vlastníckym" — „z predstáv vašich" — „dielom úmerným" (20—21).

Vila Tereza vo zvýšenej miere využíva aliterácie na koncoch verša, určitý druh konsonancií, napr. *písať-passé* (17), *storočie-kročaje* (18), *na potlesk, kvapky, čľapotanie* (33), *šachy-šampión* (34), *presný-príkladu-partia-poézii* (34), *cára-stáročia* (46), *tamtým-deputatam* (46) len čo-leskom-rukou-Ruska (46), noci-novým (49) a pod. Mohlo by sa hovoriť o týchto náhradách rýmu ako o náhodných, keby na nich nebola založená výstavba ešte väčšieho množstva horizontálnych pomenovaní: *meraví* i *odmeraní* (12), *podfukársky kázali* ich svätuškárske *kázne*: hruška je hruška (16) — (pravda, zhoda niektorých členov je bohatšia, než vyznačuje podčiarknutá jednotka) — o *strašnejšej strate* (17), do*nekonečné nočné debaty* a *zvady* (18), *prudkých prúdoch* (27), *strapila* sa v nich a *trepotala* v *triaške* (36), *plesol* ticho po *plešine* (36), *začarenú čiaru* (39), *nutnosť* nevyh*nutnú* (39), rad s opakovanou predponou: *pre*bože, *pre*silu, *pre*výšila, *pre*vídanie, *pre*vraty, *pre*svedčiť a *pre*tvárať a *pre*môcť (39), za premnohé zdanlivé paronomázie aspoň táto: a *hladké*, nepre*hľad*né rady na *hlad*ine (46) atď.

Na obraz revolúcie, jej dňa, použije sa obraz podobne konštruovaný ako svorka vlakov-svorka vlkov. Pravda, okrem opačného subjektívno-hodnotiaceho stanoviska básnik tu rozširuje obraz „mrvenisko-mravenisko"

(kde podobne ako pri slovách vlk-vlak sa prisúva obraznému členu samohláska -a-) v *prirovnanie* a jeho členy dosádza na koniec verša, čiže vytvára z neho r ý m :

a tisíc hrmených
z predstavy na prasknutie mrví nové rušné *mravenisko,*
sto, dvesto, tisíczrnné hlučné *mrvenisko*
k bláznivej trme-vrme posolstiev a zvestí atď. (48)

Netreba zvlášť poukazovať na skrytý protiklad, ktorý tu bol vyjadrený kompozične a obrazne — protiklad medzi vlakmi smerujúcimi do kapitalistických veľkomiest prirovnanými k *vlkom,* a medzi revolučným pohybom, ktorý sa prirovnáva k *mravcom.* To dala pieseň akosi sama. Jednotný pohľad jej tvorcu. Veď práve táto skladba je polemikou proti zveršúvaniu hesiel agitpropu, obranou svojprávnosti revolučnej poézie, ktorá je, či má byť zajedno s revolúciou v tom, že má svoju novú poetiku, že prináša nové videnie vecí.

Jednako vo vzťahu k rýmu — ako jednému z prostriedkov, jednej zo zbraní i novej poézie, ktorá k nemu siaha len na niektorých miestach — musí nás zaujať okolnosť, že tento protikladný obraz bol premietnutý do rýmu a opradený okrem toho bohatými paronomáziami a konsonanciami (*hrme*ných, *mrví*, *mrave*nisko, tisíc*zrnné*, *mrve*nisko, t*rme*-v*rme*). Ďalej to, že prirovnanie bolo uvedené výslovne, kým pri charakteristike javu z kapitalistického sveta obraz vystupoval samostatne; jeho partner podopretý o čiastočný rým zostával skrytý.

Totiž, vo *Vile Tereze kľúčové miesta siahajú po rýme.*[31] Obhajoba poézie v súvise s rehabilitovaním popredného revolucionára, ktorý na vyslanectve v Prahe prvý zatlieskal avantgardným básňam, prináša nie parafrázu konkrétnej básne (aspoň tak sa zdá), ale — ako sme videli v symbolizujúcich básňach vo *Svätom za dedinou* namiesto určitého príbehu — i tu podáva jej či ich zmysel — charakter revolučných avantgardných básní. A to pásmo — okrem záverečného štvorveršia básne a ešte jedného šesťveršového záveru pásma iného asi v druhej tretine a zaujímavého práve vo vzťahu k tomuto pásmu celému — je jediným úsekom básne, v ktorom *všetky* verše sú rýmované. Dôraz je na slove všetky, pretože jednotlivé, akoby náhodné rýmy sa vyskytujú aj inde.

Tento rýmovaný úsek o charaktere modernej poézie (nebude tu — svetu, poznali-hmly, nepretvorí-morí, plánu-k ránu, rosy-noci, dňa-do nekonečna, pár-tvar, premien-nemé, večne-konečne, zbraň-zaň, 31—32)

[31] Pravdaže, nielen v nej. Aj v predošlej tvorbe možno pozorovať tento jav. Zdá sa pritom, že obyčajne rým uzatvárajúci báseň je významovo najzaťaženejší; niekedy napríklad zhŕňa ideu inak priamo nevyslovenú: v básni *Čierna a červená* posledný rým *„červená je—vlaje"* prináša dôležitý obraz. Do obrazu — inak nevyjadrenej — zástavy sa „ukryla" idea básne: práve preto, že baníci v čiernych baniach prelievajú krv, ktorá je červená — je, či má byť logické, že sa grupujú pod červenú zástavu.

začína sa v podobnom zmysle ako neskôr charakteristika revolúcie: „Myslím, že nebude tu neobyčajný úkaz" (31). — (O revolúcii samej: „Mne sa však tak vidí, že je to prirodzené, že iba takto kráča história... len takto, *akoby ozaj nič...*" (54). Ešte pred týmto znovautvrdením o obyčajnosti tých najrevolučnejších dní — tesne pred ním, v závere predošlého pásma nastupuje na „dôkaz" takéhoto chápania trojica rýmov: beda-streda, pohonič-nič, do všedna-ústredná. Rýmové členy už samy naznačujú svojimi protikladmi odpatetizovanie témy (ústredná: do všedna), ktoré sa uskutočňuje aj ďalšími prostriedkami.

Osobitným spôsobom je využitý postup, častý a príznačný najmä pre ľudovú slovesnosť: *antitéza.* Pri skúmaní, na aký deň pripadla revolúcia, zasa so zdôrazňovaním jej samozrejmosti a všednosti pripúšťa básnik, že to mohol byť hociktorý deň z týždňa, len *„rozhodne nie streda"* (45). V závere tohto pásma (spomínaný úsek šiestich veršov s troma rýmovými dvojicami) nepriamo perifrasticky povie, že *bola to vlastne streda,* pravda, nie už vo svojom bežnom, kalendárnom, každotýždennom význame: „Na pohľad všetko bolo, ani čo by nič a ani čo by nemala byť streda, tá streda v strede dní, tá streda ústredná" (53). Schéma antitézy: „A:nie A:B" s vynechaním prvého člena (bežným i v ľudovej slovesnosti) je tu dovedená vlastne do rýmu, do kalambúru, pretože i v tretej časti sa objaví A, len *s iným znamienkom, s iným významom* (nie A:-A). Tu je už jasné, že streda sa musí chápať v prenesenom význame, ako *ústredný bod* dejín! Takéto chápanie stredy sa objaví ešte raz, a to bezprostredne pred úsekom, v ktorom sa výslovne hovorí o vyššej jednote modernej poézie a revolúcie. V slove streda sa takto siahlo k jeho etymológii; akoby sa v ňom aktualizoval pôvodný a pre charakteristiku revolúcie v jazyku pripravený význam. Podobný postup sme videli už pri aktualizovaní onomatopoje *mé,* v ktorej pomocou nárečového tvaru odkryl básnik prisvojovacie zámeno „moje".

Odpatetizovanie revolúcie, jej poľudštenie dosahuje ešte ďalším obzvláštnením, s ktorým sme sa stretli už na začiatku jeho tvorby v *Nedeli.* Konfrontáciou s náboženským motívom (ktorý mohol byť „pripravovaný" v kompozícii skladby, okrem iného už biblickými parafrázami pri Josefovi Horovi), jeho „obrátením" akoby zbavoval revolúciu zbytočných mýtov, podobne ako na inom mieste oslobodil poéziu od nenáležitého mesiášskeho poslania či lepšie povedané, takejto — nesprávne chápanej a žiadanej — účinnosti. Tento náboženský motív je zasa uvedený nepriamo, negáciou: „keď muselo sa konať, ‚pretože šiesteho je privčas, ôsmeho už pozde'" (45). Ide o veľmi jemné zopätie dvoch reálií v parafrázach: známeho Leninovho výroku o rozhodnutí, v ktorý deň sa musí ozbrojený útok začať — a citátu z Biblie o stvorení sveta, v ktorom sa hovorí, že boh na siedmy deň odpočíval. Práve v tento deň musel konať človek, museli konať ľudia uskutočňujúci svetodejinnú revolúciu. Len mimochodom hodno si všimnúť akúsi zákonitú náväznosť motívov spätých s význačným významovým

jadrom v tejto poézii. Ak v súvise s poetikou i jej odpatetizovaním a s básnikovým ateizmom „občianskym i básnickým" sa objavil v básni *Mottá k istému životu* protiklad *slnka* a *slnečnice* („Trhana môjho ležať našli pod žltou žiarou slnečníc"), i tuná, v rovnakej atmosfére objavuje sa motív slnka, ktoré však uliciam kradnú bane (kopuly) kláštora, no pod nimi jedia delegáti revolučného CIKu *„slniečka slnečnice"*, presvedčení, že i „v našej ulici raz svitne" (46—47).

Ak sme hovorili o „preklade" onomatopoetického slova *mé* do nárečia, tuná sa stretáme s prekladom iného druhu. Skíbenie biblického siedmeho dňa (ktoré sa priamo nevysloví)[32] s dňom revolúcie bolo totiž umožnené „prekladom", preložením do nášho kalendára, do nášho počítania roku! Je dostatočne známe, že Októbrová revolúcia je takto nazvaná práve podľa ruského, odlišného počítania, a len mimo Sovietskeho sväzu pripadá *‚na deň siedmy'* v mesiaci novembri. Pre básnickú logiku to stačí, ba je to, hádam, ešte viac, navodzuje to ďalšie asociácie; závažnosť a záväznosť toho dňa je tým väčšia pre iné krajiny. Je tu podobné zopätie ako pri obraze zástavy nad kopulami Kremľu s podobou slovenských hôr i zbojníckymi vatrami zo štúrovskej poézie *(Moskovský večer)* alebo v *Stretnutiach* medzi obrazom z galérie, pravdepodobne v tejto krajine, a dedinou v našej domovine. Že „preklad" tohto osobitného druhu tu nie je jediný a že podobným postupom sa v Novomeského poézii pracuje častejšie, dosvedčuje neďaleko od tohto miesta *preklad už do jazyka.* Preklad ruského označenia či titulu príslušiaceho šľachte do slovenčiny, pričom pomocou malej prešmyčky slovo akoby sa zmenilo v kompozitum a jeho častiam sa vkladá taký význam, aký majú tieto slová zvukovo veľmi podobné v našom jazyku. Dobytým Zimným palácom stúpajú revolucionári do kolónej sály, ktorou chodila „ušľachtilá šľachta" na plesy; oni, víťazi nad touto šľachtou kráčajú teda aj nad jej titulmi „prevoschoditeľstvami" (rovná sa „Excelenciami", pozri Kopeckého *Rusko-český slovník,* 826). Na tomto titule založí básnik obraz revolučného Ruska, ktoré sa takto ocitlo „na prvom schode" — čiže na *pervom* (tu je prešmyčka „*pre*vo-schoditeľstvo") *schode-* „svojej budúcnosti" (49).

Pre hodnotenie rýmu v Novomeského poézii iste nie je bez významu okolnosť, že v tejto poéme, ktorá je obhajobou modernej poézie na základe jej blízkosti s revolúciou samou, záver je opäť rýmovaný. Revolúcii rovnako ako tejto poézii vyčítala sa nezrozumiteľnosť, a predsa, aj ona, bola „na vrchole prostá ako streda"; doslova sa tu hovorí, že revolúcia „sama bola báseň ako žiadna iná, z nutnosti, fantázie, neuveriteľna", teda z tých istých prvkov, ktoré vyznačujú modernú poéziu. A jeden z jej strojcov

[32] Nevysloví sa priamo na tomto mieste. No už pri viacerých motívoch sme si mohli všimnúť, že sa s istým posunom objavujú v určitých symetrických vzdialenostiach. „Siedmy" deň i jeho súvis s revolúciou a Bibliou bol vyjadrený naplno už na str. 27: „šiesteho novembra, pár hodín pred dňom siedmym, keď pán boh odpočíval, lež človek musel začať..."

Antonov-Ovsejenko prvý vybadal „jak sú si jedna druhej blízke", a doslova, „jak precízne sú váhy, na ktorých vážia svoju vážnosť revolúcia poézie a poézia revolúcie" (60). Za touto konečnou formuláciou zmyslu poznania, ktoré priniesli básnikovi spomienky na jeden novembrový večer s oslavou niekoľkého výročia Októbrovej revolúcie na sovietskom vyslanectve v Prahe, nasleduje záver, monumentalizujúci tento večer, s rýmami:

Ale to už tu bola noc
a my sme vychádzali do nej z tohto *večera*
uveličení z týchto *poznaní*,
kým do novembra *nad nami* a nad Prahou a *do šera*
zástava s vetrom tlieskali si *do dlaní*. (61)

Niet pochýb, že rýmové členy nadobúdajú povahu symbolov, že napr. šero zastupuje celú situáciu spoločensko-politickú za prvej republiky podľa básnického chápania. Treba ešte dodať, že záverečné rýmy majú v kompozícii skladby svoju obdobu a prípravu už v závere druhého pásma, kde sa výslovne o rozodnievajúcej moci tohto večera, rozjasňujúcej tmu vtedajšej skutočnosti, prinášajúcej poznanie hovorí: „A všetko sa tu zišlo, všetky tieto *noci* v predvečer toho jesenného *dňa*, lebo ten deň bol ich a ony v jeho *moci*, z neho sa na dni dnili, z jeho *znamenia*" (19). A hoci netreba hneď z druhej rýmovej dvojice — *v závere poémy* — vyvodzovať revolučný povel v zmysle asi takom, že *poznanie*-filozofia musí prejsť *do dlaní*, čiže stať sa činom (pozri rým *„poznaní — do dlaní"*), stojí iste za pripomienku, že táto náhoda, neočakávanosť nie je ojedinelá v básni, že práve v nej sa s neočakávanosťami plánovito počíta. To ju už priamo zjednocuje s revolučným plánom, ako ho, podľa básnikových predstáv načrtával Antonov-Ovsejenko.

Práve v súvislosti s ním, vynikajúcim šachistom a matematikom, môže básnik tým nástojčivejšie položiť otázku o nutnej vážnosti a presnosti poézie, pretože o nej a o matematike sa všeobecne súdi, že sa „nerýmujú ani" (34). A vzápätí dáva i čiastočnú odpoveď na úlohu rýmu v takejto poézii: *„Je súzvuk súzvučný, len keď je rýmovaný?"* (35).

Je pozoruhodné, že pri zmienkach o rýme, ako o činiteľovi harmonizujúcom podľa chápania starých poetík, u Novomeského sa často vyskytne nejaká výchylka, až násilnosť. Tuná na syntaktickej väzbe („sa nerýmujú ani"), akoby ňou odhaľoval rušivú stránku rýmu, to, čo sa v jeho mene koná práve proti „súzvuku".

Jednako, podľa Novomeského, rým „vyrušovať" má, pravda, svojou neočakávanosťou; vo *Vile Tereze* pri ďalšej zmienke o ňom sa hľadá zasa etymologický súvis so slovom, ktorý by takto chápanú úlohu najlepšie vystihoval: *„rým* v nich *ryl, rozrýval* a *rozryl* únik pred námahou" (30). Akoby rým sám bol odvodený od slovesa *ryť!* Ale hneď dodáva: „a *nerým* podobne" (30) — čiže koniec verša, kde sa rým očakáva a nepríde. Nepríde vôbec, alebo sa objaví v inej podobe. Kompozičnými prostriedkami je

rým, súhlasne s touto charakteristikou, prirovnaný na ďalšom mieste — kde sa poézia stotožňuje s revolučným bojom — *k bajonetu:* „... so sumou pravdepodobností, umocnenou niekoľkými neočakávanosťami, práve tak trúfalými ako prekvapivé v básni krasnoguardejské *štyky ryli* v šturme na Zimný..." (podč. V. T.). A *prekvapivým* v básni môže byť predovšetkým, ako sám básnik vraví v pásme predtým a v obrátenom poradí prirovnania: *„antirým* spozabučky a nové *znezrady v obraze i rytme"* (56 — podč. V. T.).[33]

A tu sa žiada dodať, že hoci Novomeský vedome nadväzoval na poéziu Janka Kráľa, ktorá svojím improvizátorským charakterom prináša najviac možností práve pre takéto „neočakávanosti" a „prekvapivá" — v Novomeského poézii sa s nimi počíta, voľne povedané, sú zasystemizované. Ak sa rým v tomto systéme kladie na jednej rovine do susedstva s rytmom, obrazmi a na inom mieste priamo so základnými ideovými hodnotami tejto poézie, za zmienku stojí, že podobne videl úlohu rýmu v tesnom styku s celým charakterom svojej poézie aj Hviezdoslav: „môj výkrik varovný, zvon v poplach, *vnadné rýmy,* modlitba, hrozba, kliatba boli daromnými" (*Stesky,* Ja s plnou dušou vrátil som sa...) Novomeského práca so slovom, hľadanie jeho neobvyklého zmyslu, pohrávanie si s ním, hľadanie a vkladanie vážneho zmyslu do týchto hier — to všetko ho radí skôr k línii sládkovičovsko-hviezdoslavovskej, pokiaľ ide o vzťahy k domácej literatúre, ktoré však môžu byť celkom mimovoľné. Len zdanlivo ho delí v otázke rýmu práve opačná tendencia proti Hviezdoslavovým „vnadným rýmom". *Je tu len opačné znamienko pri jeho zámerných asonanciách* (chrochtanie, antirým a pod.), *absolútne hodnotenie tohto prvku, jeho možnej účinnosti je zhodné.* Pravda, v zhode s inými nóvami v poetike objavuje sa rým nie vždy na svojom mieste, prechádza priamo do obrazov, pomáha ich budovať a na svoje obvyklé miesto dosádza zhody iné, ktoré mali obvykle prípustné miesto iba v horizontálnej polohe verša (aliterácie, paronomázie, konsonancie a pod.).

Napätie medzi normálnym rýmom a jeho popretím („antirýmom"), napätie charakteristické pre túto poéziu výrazne ilustruje posledná báseň zo zbierky *Pašovanou ceruzkou — Na biely okraj novín.* V prvých štyroch štvorveršiach sa rýmujú iba nepárne verše (ženské rýmy), kým párne verše, metricky taktiež zhodné, miesto rýmu obnažujú len čisté významy. *Eufonická zložka teda celkom mizne.* Tým významnejšie sú sémantické stretania v týchto antirýmoch, ktoré naznačujú zmysel celej básne: rýb-vôd, Atlantíd-planéty, v zániku-zapíše, viet-reťaze (189). Akoby už samy

[33] Hodno odcitovať celý prímer revolučného plánu ozbrojeného útoku k prvkom poézie: „Kdesi na konci chodby v Smolnom v chladnej kutici popíšu celým rytmom línií a punktov oblôčky v sieti špeciálky mesta, zakreslia možnosť k nutnosti a súčet všetkých pravdepodobností umocnia niekoľkými neočakávanosťami, ktoré sú, všimnite si, priam také trúfalé jak prekvapivé v básni: antirým spozabučky a nové znezrady v obraze i v rytme, prenášajúce zrazu zápas vašich predstáv do odľahlých ulíc..." (56).

rýmy hovorili o skaze planéty (Atlantíd-planéty), o ktorej noviny ešte, či už priamo v zániku prinášajú ohnivá viet. A predsa posledné štvorveršie, sumujúce, zdôrazňujúce tento základný pohľad — okrem rýmového echa v obvykle rýmovaných nepárnych veršoch (okov-pre žralokov) má rým i vo veršoch párnych, rým prekvapujúci aj svojou bohatosťou najmä po predošlej „chudobe", úplnom vyčiarknutí eufonickej zložky z konca veršov. Je to tzv. *tklivý*, čiže *homonymický* rým a súčasne malý kalambúr: *náhody-na hody* (189). Podobný postup sa uplatnil v celej skladbe *Vily Terezy*. To, pravda, výrečne hovorí o zdôraznenej sémantickej úlohe rýmu, vysoko prečnievajúcej nad iné, pretože — *po prvé*, pri absolútnej neprítomnosti vo veľkej časti veršov a súčasne pri rytmicko-syntaktickej konvergencii Novomeského veršov rytmická úloha (vyznačovanie konca veršov) je značne znížená a *po druhé*, napriek občasným kalambúrom výrazná tendencia po „antirýme" zasahuje práve eufonickú zložku, ochudobňuje ju, obmedzuje sa často len na náznaky rýmu.

*

Záverom ešte o vzťahu rýmu k „novému" v rytme tejto poézie. Bolo by možné viesť paralely napríklad medzi vnesením licencie so znelou a neznelou spoluhláskou do intervokálnej polohy v rýmovke a sylabickým uvoľnením v podstate jambického verša (ľahostajný je počet slabík vo verši, no metrické členenie zostáva), ktorý tvorí podstatnú časť veršov. Značná časť rytmických licencií spočíva v novom jambickom zdvihu po cezúre, i keď zakončenie polverša bolo ženské (vlastne verš sa tu rozpadne na dva, opäť jambické verše!). S ďalšími uvoľňovacími protikladmi v rýmovke (nepomerne menej početnými) by bolo možné viesť asociácie s prechodmi do daktylského rytmu a ešte menej zriedkavými ďalšími typmi.[34] Pravda, takéto asociácie sú dosť voľné — nemusia vyjadrovať priamy súvis medzi rytmom a rýmom. Požiadavka novosti a prekvapivosti na jednej strane a súčasne ich „systémovosť", slovami z *Vily Terezy*, ich nutne „predpokladaná neočakávanosť" — zrkadlili sa na vzťahu rýmu a rytmu ešte aj v akomsi ich vzájomnom doplňovaní. Akoby „nepravidelnosť" jednej zložky sa nahrádzala pravidelnosťou druhej. Vzácny doklad na takéto medzizložkové napätie prináša práve posledná rozsiahla skladba *Do mesta 30 min.* V nej všetky doterajšie básnikove licencie, ktoré sme v rámci rýmu (teda nie „antirýmu", nerýmu, niektorých metatetických rýmov, konsonancií, aliterácií na mieste rýmu a pod.) označovali za systémové, za rozšírenie rýmu v Novomeského poetike — stávajú sa systémovými vo zvýšenej miere, vďaka pevnému strofickému členeniu.[35] Pravidelný

[34] O tom bližšie a čiastočne inak v knihe V. Reisla *Poézia Laca Novomeského*. Bratislava 1946.

[35] Hádam vo vyššej miere než v prvých zbierkach vyskytujú sa tu „presahové" alebo inak nazývané „useknuté" rýmy, napr. teliat—celá a pod.

rýmový vzorec tejto desaťveršovej strofy AbAb CC DeDe, uplatňovaný dôsledne na celom rozsahu skladby akoby si vyžadoval potom i „nové" na pláne rytmickom. A skutočne, *verše s mužským rýmom* (označeným v schéme malým písmenom) *majú vzostupné jambické smerovanie* (je to päťstopový jamb, čiže desaťslabičník, rozšírenie o stopu predstavuje mizivú časť, ide o tri-štyri prípady), kým *ženské rýmy prinášajú dôsledne trochejské dvanásťslabičníky* (s veľmi zriedkavou licenciou, zas len niekoľko prípadov, v ktorých sa trocheje niektorého polverša nahradia dvoma daktylmi). Lenže tento protiklad je zasa zosystémovaný! Nadradená tendencia po stavbe, stavebnosti je teda i tu zrejmá. A pokiaľ ide o funkciu rýmu v tomto systéme, jeho sumujúcu úlohu — inými slovami významovú zaťaženosť — s ktorou sme sa už stretli toľko ráz, *dotvrdzuje záverečná strofa tejto rozsiahlej skladby:* v tejto strofe zdanlivo sa nenaruší rýmová alternácia, mohli by sme pokojne ponechať už uvedený vzorec, keby pozornejší pohľad nám neodhalil, že i do očakávaných rýmov CC a DD prešiel rýmový typ z prvého štvorveršia strofy *(teda rým A)* a do poslednej mužskej dvojice (čiže e-e) rým takisto z prvého štvorveršia, čiže *rým b.* Rýmová schéma poslednej strofy vyzerá vlastne AbAbAAAbAb (holáchcem-bola-deň-zdola-bola-koldokola-stien-zvolá-deň). Je to zasa v závere skladby rozhojnenie rýmu, podčiarknutie jeho významu. V okolí beztak dôsledne rýmovanom záver prináša ešte jeho ďalšie obohatenie. Významnosť rýmu sa zrkadlí však najmä v tom, že sa tu opäť dostávajú doň najzávažnejšie motívy celej skladby: úvodný a návratný motív *dobrého dňa* a predovšetkým *vôle* po ňom: „Možno namietnete: je to *vôľa holá* a velebím tu iba to, čo *chcem.* Avšak vravím vám, aj keby len to *bola,* neváhajte jej so mnou *dobrý deň* povedať. Veď vôľa priek i prieky *zdolá* ..." (59).

Pravdepodobne bude už iba ďalšou neočakávanosťou a prekvapením, že táto strofa nielen rýmovou organizáciou, a teda i počtom veršov, je čiastočne zhodná so strofou Sládkovičovho *Detvana,* v ktorej podobne ako u Novomeského, zistila už literárna veda protichodné rytmické smerovanie kratších a dlhších veršov (u Sládkoviča desať a osemslabičných, u Novomeského dvanásť a desaťslabičných).[36] Tu sa asi dostávame k vyšším zákonitostiam vo vývoji literatúry daného jazyka, ktoré môžu byť prekvapením i pre autora, no s ktorými pri skutočne umeleckom diele, systemizujúcom i neočakávanosti, musí sa počítať. Pravda, odhaliť súvis týchto „schválností" — lebo v danom bode vývinu našej poézie takto musia pôsobiť — s polemickým postojom autora k našej súčasnej literatúre i k nedávnym výkladom modernej medzivojnovej poézie, možno i s vedomou náväznosťou na dávnejšiu tradíciu pri podobnej téme — to je

[36] M. Bakoš, *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej,* 104: „... osemslabičný verš *Detvana* ... má práve opačnú tendenciu trochejskú. Jeho rytmický spád sa pohybuje akosi „proti" spádu desaťslabičného verša ..."

ďalšou úlohou hádam radu štúdií, nielen poznámok o rýme, ktoré sme tu i s prihliadaním na ďalšie zložky predsa len viacej zameriavali na jeho vonkajšie obrysy, iba na okraj.

*

V tomto náčrte snažíme sa určiť osobitné znaky Novomeského rýmu na pozadí tejto zložky v poézii jeho predchodcov: Hviezdoslava, Krasku a Jesenského. V rýme Novomeského prichádza k oslabeniu eufonickej funkcie, rým sa nahrádza asonanciami, aliteráciami a pod. Pritom však uvoľňovanie sa deje systémovo: licencie, započaté Jesenským, rozširujú sa predovšetkým o protiklad znelých a príslušných neznelých spoluhlások v intervokálnej polohe pri ženskom dvojslabičnom rýme. Oslabuje sa rovnako rytmická funkcia; mnoho veršov je nerýmovaných a pri rytmicko-syntaktickej konvergencii odpadá úloha vyznačovať hranice veršov. Do popredia sa vysúva sémantická funkcia (súvisí to čiastočne i s vplyvom poetizmu, ktorý zdôrazňuje obrazivú stránku rýmu). Rým sa stáva navodzovateľom trópov, a to i vnútri verša. Práve vzťah medzi obrazmi v rýmových spojeniach a trópmi tejto poézie tvorí hlavný predmet nášho rozboru.

Резюме

В этом наброске мы попробовали нащупать особые черты рифмы поэзии Новомеского на фоне этой же составной части в поэзии его предшественников: Гвездослава, Краско и Есенского. В рифме Новомеского наступает ослабление эвфонической функции, рифма заменяется ассоциациями, аллитерациями и под. При этом увольнение происходит по системе: лицензии, начатые Есенским, становятся шире, прежде всего, за счёт противопоставления звонких и соответствующих глухих согласных во внутренне-вокальном положении у женской двусложной рифмы. В равной мере ослабляется и функция ритма; есть и много нерифмованных стихов, а при ритмически-синтактической конвергенции исчезает и задача обозначать границы стихов. На первый план выступает семантическая функция (это частично связано и с влиянием поэтизма, подчёркивающий образную сторону рифмы). Рифма становиться наводчиком тропов, да и то во внутри стиха. Как раз отношения между образами в рифмовых связях и тропами этой поэзии и являют собою главный предмет нашего разбора.