

PREDBEŽNÉ POZNÁMKY K ANALÝZE RYTMICKÝCH ŠTRUKTÚR BÁSNÍ SLOVENSKÝCH „KONKRETISTOV“

ZORA VÁLKOVÁ (Bratislava)

Jednou z málo preskúmaných otázok súčasnej slovenskej literatúry je otázka charakteru a osobitosti veršovej štruktúry a básnických modelov súčasnej slovenskej poézie. Z tohto dôvodu pristupujem k výskumu „konkrétnej poézie“ básnickej tvorby jej hlavných predstaviteľov L. Feldeka, J. Šimonoviča a J. Stacha.

Označenie „konkrétna poézia“, „konkretisti“ používam ako bežný termín zaužívaný vo väčšej časti slovenskej literárnej kritiky posledných rokov (1960—1965) pre poéziu spomínaných autorov. Preto netreba hľadať súvislosti s experimentami „konkrétnej poézie“ v medzinárodnom meradle, a to s „konkrétnou poéziou“ talianskych básnikov (Carlo Belloli, Luigi Tola, Danilo Giorgi, Lamberto Pignotti a i.), francúzskych „konkretistov“ Henri Chopina, Alberta Birotu, Levêquea, Angličana Boba Cobbinga, Škóta Hamiltona Finlaya, Američana Bryona Gusina, Nemcov Carl-Friedricha Clausa, H. G. Helmsa, Ferdinanda Kriweta, ruských básnikov V. Chlebnikova, Alexeja Kručeného, Davida Burluka alebo, nakoniec, s experimentami súčasných českých básnikov (ako napr. J. Hiršal, L. Novák a B. Grögerová).

Pri prístupe k analýze vychádzam z predpokladu, že kľúčom k veršovému štruktúrálnemu modelu poézie slovenských „konkretistov“ je rytmus „ako osobitným spôsobom sformovaný pohyb“ (O. Brik).

Keďže východiskovými momentami v tvorbe uvedených autorov je verš viazaný a intonačný, obraciam sa v prvom rade k metru a veršovej intonácii ako k prostriedkom, otvárajúcim vnútornú štruktúru básne v tvorbe spomenutých slovenských básnikov.

Pri analýze takmer tisíce veršov troch slovenských „konkretistov“ používam štatistickú metódu. Výsledky štatistických výpočtov znázorňujem v tabuľkách a grafoch. Pretože vo väčšine prípadov máme do činenia s heterosylabickými veršami, zostrojujem grafy tak, aby odrážali momenty dynamiky spolupôsobenia jedného verša na druhý — totiž dynamiky preskupenia rytmických impulzov veršov.

Pri výskume rytmu vo verši kladiem dôraz na funkčné skúmanie verša a na závislosť účinnosti a premenlivosti toho či onoho typu verša od veršového kontextu.

Pri analýze rytmickej základne viazaného verša spomenutých slovenských autorov, po porovnaní celého radu tabúl a grafov, zodpovedajúcich určitým viazaným veršom, dochádzam k nasledovnému zisteniu: pri spoločnom účinkovaní v básňach s heterosylabickými veršami (povedzme 12-slabičných s 10-slabičnými, alebo 13-slabičných s 11-slabičnými veršami) tej istej metrickej základne (trochejské verše s trochejskými, jambické s jambickými atď.) pri ich rytmickej realizácii sa uskutočňuje tak zvaná intonačná nivelizácia dvoch susedných slabík, čo akoby tieto zoskupenia slabík skrátilo a tým ich urobilo virtuálne adekvátnymi (napr.

12-slabičný verš s 10-slabičným a 13-slabičným s 11-slabičným). Tento fakt intonačnej nivelizácie dvoch susedných slabík sa graficky vyjadruje ako istá tendencia, povedzme, 12-slabičného verša k päťvrcholovosti (tu ako v 10-slabičnom alebo aj 11-slabičnom verši) so zjavným veršovým rezom po šiestej slabike (ako v 13-slabičnom verši). Pre znázornenie a podloženie vyššie uvedených zistení o intonačnej nivelizácii dvoch susedných slabík vo verši uvediem pre stručnosť len dva príklady s 12- a 13-slabičným veršom z básne J. Šimonoviča *Nataša* (v spomenutej básni 12- a 13-slabičné verše sú trojakého charakteru — jambického, trochejského a daktylotrochejského).

12-slabičný verš básne J. Šimonoviča *Nataša*

| | | | | | | | | | | | | |
|------------|---------|------|----------|------|------|-----------|------|----------|------|------|---------|------|
| slabiky | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| prízvuk | 62,5 | 37,5 | 12,5 | 87,5 | 25,0 | 37,5 | 62,5 | 37,5 | 37,5 | 62,5 | 37,5 | 62,5 |
| ťažká doba | I slabá | | II silná | | | III slabá | | IV slabá | | | V slabá | |

13-slabičný verš básne J. Šimonoviča *Nataša*

| | | | | | | | | | | | | | | |
|------------|---------|------|----------|-----|---|-----------|------|----------|------|------|---------|------|----------|--|
| slabiky | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | |
| prízvuk | 57,1 | 28,5 | 0 | 100 | 0 | 57,1 | 57,1 | 42,8 | 28,5 | 71,4 | 28,5 | 71,4 | 28,5 | |
| ťažká doba | I slabá | | II silná | | | III slabá | | IV slabá | | | V slabá | | VI slabá | |

Na základe celého radu podobných zistení konštatujeme, že v samotnej metrickej osnove verša je uzavretá inherentná rytmická energia, impulzy ktorej pri vzájomnom aktívnom pôsobení s veršovou intonáciou môžu byť intuitívnou cestou alebo presným štrukturálnym modelovaním verša posilnené alebo zoslabené. J. Šimonovič, napríklad, na posilnenie týchto inherentných rytmických impulzov používa rytmickú onomatopojú alebo synestéziu.

Fakt intonačnej nivelizácie dvoch susedných slabík, ktoré sú časticami tej istej metrickej jednotky — stopy, alebo aspoň susedných stóp, prezrádza nám moment realizácie dynamickej rytmickej skratky v samotnom jadre metrickej jednotky — v stope. Pochopiteľne, že rytmická energia, skoncentrovaná takýmto spôsobom vo vnútri veršovej jednotky, používa sa rôznymi spôsobmi, najmä na zosilnenie alebo zintenzívnenie rytmického impulzu celého verša.

Podobným spôsobom, využívajúc metrickú základňu verša, nachádzajú autori tzv. „konkrétnej poézie“ cestu k realizácii dynamickej rytmickej skratky v samotnom jadre metrickej jednotky — stope —, realizujú aj rytmické zdvojnásobenie metrickej jednotky-stopy, využívajúc, predovšetkým, rytmickú energiu syntaktickej (vetnej) výstavby verša. Uvedieme len jeden príklad s dvojverším J. Šimonoviča z básne *Večer je neskoro*:

Zelené pásy putujúcej zeme.
Oči jej kvitnú. Cestujeme.

Ako vidíme, cezúra je tu umiestená v prvom verši po slove *pásy*, v druhom po slove *kvitnú*. Ale syntaktická (vetná) prestávka, ktorá nasleduje za týmto slovom

a je vyznačená bodkou, akoby predlžovala slovo *kvitnú*, nesúc hlásku *ú*, ako spojovací článok s nasledujúcim slovom, predlžujúc a súčasne aj rezonujúc s druhou časťou predchádzajúceho verša so slovom *putujúcej*, ktorá sa eufonicky spája s tými istými hláskami a spoluhláskami (*-tujú*, *-tuje*) s posledným slovom druhého verša.

V tomto prípade nás zaujíma predovšetkým práve zdvojnásobenie zvuku *tu* v dvoch za sebou nasledujúcich slovách (*kvitnú—cestujeme*). Týmto zdvojením (ku ktorému autor dospieva, ako sa tu už spomenulo, vďaka zvukovej zhode s predošlými slovami predošlého verša) realizuje autor automatické prevedenie rytmického „zisku“ v syntaktickej výstavbe verša na „účet“ chýbajúcej rytmickej jednotky (stopy) rýmujúceho verša, aby tak dosiahol dojem plnej zhody dvoch v skutočnosti metricky nie plne adekvátnych veršov.

V poézii slovenských „konkretistov“ stretávame sa aj s princípom dvojnásobného, dvojsmerného využitia rytmicko-intonačných impulzov toho istého verša v celkovej rytmickej výstavbe básne (najčastejšie to robí J. Stacho). Ako príklad môže slúžiť jeho báseň *Svitanie nad mestom* zo zbierky *Svadobná cesta*, kde v dôsledku umiestenia 11-slabičného verša (s daktylskou tendenciou zvlášť v prvom polverši) do vnútra básne — a to po 10-slabičných veršov, ale pred 13-slabičnými — autor dosahuje toho, že bez zmeny metrickeho pôdorysu tohto typu verša, alebo aspoň jeho verša, nadobúda 11-slabičný verš dvojitú úlohu: raz je to úloha rytmicko-intonačného rušiteľa, raz — harmonizátora.

Autor tu využíva latentné intonačné impulzy metrickej základne 10- a 11-slabičných veršov, ktoré pre svoj nepárnoslabičný rozdiel pôsobia rušivo, kým pri spoluhre s 13-slabičnými veršami (párnoslabičný rozdiel)¹ sa tieto impulzy kryjú a teda pôsobia pravidelne, nerušivo, harmonizujúco.

V básnickej tvorbe slovenských „konkretistov“ vyskytujú sa prípady súčasného pôsobenia dvoch rytmických tendencií v tej istej básni — jambického a anti-jambického, trochejského rázu. Tak v básni J. Stacha *Otázočky* pri dominantnom postavení jambického metrickeho impulzu (čo potvrdzujú tabuľky a grafy s výpočtom proporcií slovných prízvukov v jednotlivých slabikách 12- a 11-slabičného verša básne — prevažná prízvuchnosť párných slabík) predsa existuje aj rytmická tendencia trochejského charakteru (výskyt trochejských polveršov). Pravda, táto rytmická tendencia je ešte v pozadí.

Jednako už v básni *Pieseň z kvitnúceho maku* (obe básne sú z druhej zbierky J. Stacha *Dvojramenné čisté telo*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1965) môžeme konštatovať prítomnosť dvoch protismerných tendencií jambu a trocheja — tu je práve druhá tendencia — a teda anti-jambická (trochejská) podopretá vetnou intonáciou, vytvorenou syntaktickou výstavbou, graficky zdôraznenou interpunkčnými znamienkami: v celej básni prevláda splývavá konvergentná rytmicko-

¹ Tu vychádzam zo starších výskumov V. Kochola, týkajúcich sa intonácie v štúrovskom verši (*Litteraria historica Slovaca*, 1946—1947, Bratislava). V tejto práci autor upozornil na intonačné rozličnosti, pôsobiace v heterosylabickom verši raz ako harmonizujúci, raz ako rušivý faktor v závislosti od toho, či ide o dvojslabičný (10+8) alebo jednoslabičný (8+7) rozdiel. Hoci tieto upozornenia sa týkajú sylabického verša, nazdávam sa, že súčasne môžu byť využité aj pre sylabotónický verš — a teda aj verš slovenských „konkretistov“. Na základe vlastných výskumov som dospela len k istému zovšeobecneniu Kocholovho poznatku, a to k tomu, že párnoslabičný rozdiel vo veršoch pôsobí intonačne harmonizujúco, nepárnoslabičný opačne.

ходит к заключению, что в самом метре сконцентрирована ингерентная ритмическая энергия, импульсы которой при активном взаимодействии со стихотворной интонацией могут быть интуитивно или точным структуральным моделированием усилены или ослаблены. Я. Шимонович, напр., усиливает эти внутренние ритмические импульсы, используя ритмическое звукоподражание или синестезию.

Интонационная нивелизация двух соседних слогов, которые могут быть частицами той же самой метрической единицы — стопы — или хотя бы соседних стоп, указывает на момент реализации динамического сокращения в самом ядре метрической единицы.

Подобным способом, используя метрический базис стиха, авторы „конкретной“ поэзии находят пути и к реализации ритмического умножения метрической единицы — стопы, опираясь прежде всего на ритмическую энергию синтаксического построения стиха. Тут встречаются случаи одновременного использования двух ритмических тенденций в том же самом стихотворении (ямбической и антиямбической, т. е. трохейской). Кроме того тут встает вопрос об использовании ритмических эквивалентов. Авторы „конкретной“ поэзии заставляют читателя принимать стихи неадекватные по количеству и качеству (по длине и по метрической основе) за адекватные только лишь благодаря адекватности их частей (напр., полустушии).

