

# ЗАМЕЧАНИЯ ПО ВОПРОСУ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ РАЗЛИЧНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ВИЛЬЯМ ТУРЧАНЫ (Братислава)

В художественном произведении все элементы подчинены общей задаче, связанной с основной идеей произведения. В таком случае, на каждом элементе можно найти и проследить следы самой этой цели. Правда, каждый элемент реализует её по-своему. Отдельные части произведения, подобно частям живого организма, постоянно находятся в состоянии взаимного напряжения, вступая в связь друг с другом по особым законам, дополняя друг друга, или же противореча друг другу с тем, чтобы в совместном взаимодействии усилить конечный эффект. Для лучшего проникновения в поэтическое произведение не будет лишним обратить наше внимание на некоторые связи между этими элементами, которые, до определённой степени, выполняют одинаковые задачи. При определении направлений в литературном процессе такой способ может с большей очевидностью открыть противоположное направление следующих за собою литературных школ. В этой заметке я коснусь, прежде всего, нескольких предварительных замечаний относительно взаимоотношений *метафоры* и *рифмы*, более широкое название которой могло бы быть: „*Метафора горизонтальная и вертикальная*“.

К поименованию рифмы, как вертикальной метафоры, нас ведёт тот простой факт, что в рифме, подобно тому, как в метафоре, и в поэтических тропях, вообще, очень часто встречаются слова, которые не вступают в какие-либо связи в явлениях мимо художественного плана. При этом мы исходили из известных характеристик главных функций рифмы, из них *семантическая*, путём конфронтации значений в рифмовых единицах, по существу, исполняет задачу метафоры, которую, в противоположность рифме, мы назвали горизонтальной.

Наверняка, здесь будет уместно замечание о том, что интенсивность вертикальных тропов несравнимо ниже, что семантический элемент рифмы читатель поэзии не воспринимает изолированно от остальных функций, хотя, с другой стороны, рифма уже не раз посредством их могла действовать при формировании горизонтальной метафоры, воспринимаемой нами релятивно, как нечто более самостоятельное.

Однако, этот факт не исключает определённых закономерностей в этих взаимосвязях. Правда, было необходимым проверять их на большем материале. Полезность такого исследования, скорее всего, проявилась бы на материале различных поэтических школ. Можно провести ещё одну аналогию: подобно тому, как из запасов рифм исчезают их определённые пары или же меняются их члены, так и в отдельных школах меняется образный репертуар или хотя бы оценка его.

Исследования семантической функции рифмы, произведённые до сих пор, ограничивались чаще всего уточнением, какие словные виды и части слов встречаются в ней друг с другом, иными словами, является ли нормой рифмы корневая или же концевая часть слова, или же из каких областей словаря она подчерпнута. Нам кажется, что можно идти ещё дальше. Можно, например, обращать внимание на то, какие метафорические связи образует рифма, сравнить в какой связи находятся эти образы с горизонтальными тропами того же самого автора. Самое ценное в исследовании нам откроется как раз в дальнейшей фазе, при измерении этих элементов и их отношений у поэтов противоположных ориентаций.

Напряжение между метафорой и рифмой будет меняться по мере того, как будут меняться школы. По всей вероятности, ярче всего эти отношения будут выражены в народной поэзии, где довольно часто рифма уже ощущается и вкратце обобщает горизонтальный образ. Тоже самое мы наблюдаем и в поэзии, имитирующей народную песню. Например, у Есенского в стихах о свадьбе любимой девушки с другим:

Натянули на пальчик тоненькое колечко,  
обкрутили палец, заарканили ручку

чтоб меня уж больше никогда не обняла  
распрекраснейшее колечко — ручка твоя  
малая

Natiahli na pršteku tenučú obrúčku,  
obkrútili pršteku, zaputnali rúčku

aby ma už viacej nikdy neobjala,  
najkrajsia obrúčka, rúčka tvoja malá.

(дословный, т. е. подстрочный перевод).

Сравнение „ручки“ (rúčky) с распрекраснейшим „колечком“ (obrúčky) из последней строки уже находилось и ранее в рифме первого двустушия: („колечко“) „обручка — ручка“ („obrúčka — rúčka“).

Понятно, что и в народной поэзии только часть рифмовых связей будет давать образ, гораздо большей будет часть с необразными информациями (сесть — есть, и под.), (máš — dáš, rozprávajú — ovrávajú ар.). Однако, следует припомнить, что найдутся и целые стихотворные пассажи, где не обнаружится даже горизонтального образа. Что же касается народной поэзии в целом, то тут есть возможность предполагать, что в ней образность не превысит её рифмовых потенциалов. В горизонтальных образах мы не найдём намного больше того, что на других местах соединила или же хотя бы одним из своих членов уже подтвердила рифма. Конкретно это выглядит так: раз это соединение „láska — páska“ (любовь — союз), в следующей школе эта рифма заменяется другой „láska — maska“ (любовь — маска). Этот и подобные ему примеры касаются только лишь семантической функции рифмы. При этом, правда, становится совершенно ясно, что уже между школами с различными прозоидами многие соединения отпадут сами собою, как только мы обратим внимание на ритмическую часть рифмы; в силлаботоническом стихе не будут встречаться двугласные слова с трёхгласными, в то время как в силлабическом эти повороты будут сами собой разумеющимися. Больше того, в рамках той же самой школы, например, у шутовцев в Словакии (Я. Краль, С. Халупка, Я. Ботто, А. Сладкович) подчеркнутое усиление эвфонической стороны рифмы у одного из них — у С. Халупки — исключит, например, соединения, возможные у Я. Краля („konci — paholci“), обязательное соответствие и интервокальной согласной группы в рифмовке даёт рифму „paholci — stolci“. В рамках школы Краско (И. Краско, Я. Есенский,

В. Рой, М. Рауэс) опять налицо заинтересованность в той же функции у Есенского, поэзия которого по многим признакам связана с поэтикой народной песни, приносит в нечотной рифме „очи—ночи“ („oči—nosi“), в сущности, образ „звезд“ („hviezd“), которые в нескольких местах появляются в горизонтальном положении в качестве составной части образов, а это опять подобно сравнению с очами. В поэтической системе, нормой которой служит метрически точная рифма, каждое нарушение её ритмической части оказывает влияние и на её смысловую часть. Например, у Гвездослава в стихотворении „Мой отец, моя мать рады бы меня замуж выдать“ („Môj otec, moja mat, radi by ma vydat“) рифма „мать—выдать“ („mat—vydat“), ритмически нечотная, сигнализирует о том, что у Гвездослава речь идёт о исключительной имитации народной песни, подтверждённую и другими элементами, например, ритмико-синтаксическими фигурами, так расширенными в народной поэзии. Примеры, приводимые нами до сих пор, показывают нам, что и перемены, касающиеся ритмической и эвфонической функции рифмы, играют свою роль и по части смысловой, а также находятся в связи и с горизонтальными образами.

В таком случае, если мы хотим обратить своё внимание только на конфронтацию смысловой стороны в рифме, мы вынуждены не касаться большинства рифмовых пар, порой и более многочисленные рифмовые примеры и сосредоточиться на исследовании ключевых образов определённого автора или же поэтического направления и их отношения к рифме. Пример прямо противоположных школ в таком отношении представится нам при проведении сравнительного анализа на материале поэзии Краско и Гвездослава.

К ключевым понятиям сборника стихов И. Краско „Nox et solitudo“ принадлежат „мгла—тьма“ („hmla—mlha“) и „месяц—луна“ („mesiac—luna“). „Тьма“ становится символом серости, печали, безнадёжного застоя, „месяц“ является то, что оба эти понятия затушёвывают предметность света, явления дёжноты, безверие. „Мгла“, по существу, становится дневным вариантом тьмы. В поэзии Краско нет ясных дней. Солнце у него появляется только при закате, на ночном небе нет звёзд. Всё это прямо-таки противоположные понятия образному миру Гвездослава. Между „мглой“ и „тьмой“ общим является то, что оба эти понятия затушёвывают предметность света, явления делают неясными. Это осуществляется точно так, как и провозглашается в программе этой поэтики: „И не забудь, что признак тайны тысячами тонами звучит и в каждой душе пробуждает её песню сткрытую.“ Предметы зашифровываются. В сущности, они такими явятся самому поэту. Он лишь ищет для этой их особенности соответствующее выражение. Примечательно, что эти смыслово более всего наполненные понятия ни разу не появляются в положении рифмы, хотя словацкий язык предоставляет подобной рифме определённые соединения, адекватные словарю Краско. Например, „мгла“ („mlha“), „мглою“ („mlhou“) можно срифмовать с „dlhou“, эпитетом, в некоторых местах появляющимся у Краско и в положении рифмы.

Но „мгла“ („hmla“) и „луна“ („luna“) занимают эти места своими определяющими эпитетами. Почти неотделимым признаком „мглы“ является адекватное „серая“ („šedá“), а „луны“ эпитет „бледная“ („bledá“) („Hľa, luna bledá tíško si sedá za čiernu horu zvečera“. — Ach, všednosť v dušu, jako mlha šedá v dolinu, mlkvo, jednotvárne sedá“). И вот тут-то уже намечается зависимость между рифмой и построением тропов у Краско, между харак-

терным для неё порядком. Если в рифму, выделенного места стиха, не перемещается само явление, то его признак, который таким способом как бы достигает уровень самостоятельного явления — у Краско мы обнаружим целый ряд тропов — эпитетов, где исходное качество (чаще всего это прилагательное) одевается в форму имени существительного и принимает на себя в синтагме ведущее положение, в то время как исходный предмет становится качеством начального эпитета. Например, вместо *тёмного* соснового леса, где герой живёт, как отшельник, у Краско говорится о *темногах* соснового леса. Для наглядности можно привести длинный отрывок, открывающий нам идеал Краско. Т. е. его идеал предстал бы перед нами, как только нам бы удалось отогнать мглу-серость:

„Ту серость-мглу иногда хочется выгнать  
была бы видна гора, чистая *зелень* леса  
и *синь* неба, *белизна* далёкой деревушки,  
и *серебро* быстрины, что разбрасывает  
молнии  
в долину, расцветную тысячным цветком“  
и т. д.

„Tú všednosť-mglu občás vyhnat' chce sa,  
by vidno bolo horu, šifru *zelen'* lesa  
a *modro* neba, *belosť* diaľnej viesky  
i *striebro* riavy, jako hádže blesky  
v dolinu skvetlú tisícerym kvetom“  
atd.

Итак, **ЗЕЛЕНЬ** леса вместо зелёного леса, **СИНЬ** неба вместо синего неба, **БЕЛИЗНА** деревушки вместо белой деревушки и т. п. Эта тенденция настолько сильна, что доходит до вычёркивания собственного явления: „Озябнутая осень собирает *желгизну*“ („Zziabla jeseň *žltosť* znáša“). Так, не „жёлтые листья“. Листья опали. К этой крайней точке в горизонтальном образе можно провести аналогию с рифмой, когда в стихотворении с парной рифмой окажется стих без партнера — рифмы — явление такого порядка у Гведослава непривычное (например, в целой „Жене лесника“, произведении в несколько тысяч строк, мы найдём один единственный такой стих). Интересен и тот факт, что в подобных случаях у Краско в конце стиха можно найти повторный эпитет (в „Романетте“: „в ту святню такую тихую, тихую, тихую“) или эпитет, „спрятанный“ в глагол, но смыслово чрезвычайно нагруженный, обрамляющий целое стихотворение „На новый год“: „Серо небо“ („Je šedé nebo . .“). Указанный стих без партнёра — рифмы находится в середине стихотворения: „хотя давно уж сохнет и было времени выготеть“ („ač dávno schne, i mal čas vyšedivieť“) и эпитет „серый“ („šedý“) появится тут в заключительной, как бы обрамляющей всё стихотворение, части: „И серое небо готово расплакаться бедами“ („A šedé nebo zplakať chce žiaľmi“).

Тот факт, что до сих пор приводимые примеры находятся в прямом противоречии со способом становления тропов, практикуемый Гведославом, а так же с его размещением смыслово-носных слов в рифме, подтверждает его стихотворение „Слышу новые звуки“ („Nové zvuky počujem“). Здесь он характеризует и критикует сборник стихов Краско „Nox et solitudo“.

Зелень леса, как для Гведослава, так и для Краско является идеалом. Но у Краско это идеал недостижимый. Гведослав прописывает Краске зелень, как желаемое лекарство, т. к. в „Nox et solitudo“ как раз она представляет собою недостающий материал для поэтической обработки.

Интересным является трансформация этого образа и размещение его членов относительно рифмы. Гведославу у Краско недостаёт

„куртки зелёной на ёлке“

„halena zelená na zmraku“,

Итак, не столько общее название „лес“, сколько конкретный представитель его „ель“, дерево вечно зелёное, а в этом эпитете, как мы видим, остаётся атрибутом, который, правда, не становится самостоятельным, но сливается с частью одежды, с курткой, т. е. елью. Так „лес“ персонализуется и что ещё важнее, само слово „ель“ занимает рифмованную позицию: „na smreku — bezreku — vŕreku“.

Ещё выразительнее противоположность обоих поэтов доказывает само с слово „мгла“, которое у Краско никогда не входит прямо в рифму. У Гведослава мы читаем: „прозрачные туманы, смысл неясный, где ничего не поймать“ — „čire hmlý, zmýsel mdlý...“.

У Гведослава одновременно можно проследить отношения между метафорой и рифмой. Можно привести пример, где наступает „ослабление“ обоих составных частей. В „Словацком Прометее“, говоря о породах собственного народа, розгорчённый автор откладывает в сторону образный язык и называет вещи прямо своими именами (мелочность, лицемерие, нерешительность, непостоянство). Критик Крчмерый на этом месте замечает, что язык поэта становится бесцветным, исчезает сама поэзия. Но сама рифма выразительно подтверждает целенаправленность этого шага. В связи с этим происходит отклон от нормы и семантического элемента рифмы, захватывающей лишь окончания слов („vrtkavosť — všetečnosť“) а под. Отношение между метафорой и рифмой у Краско характеризуются необычайно сильным напряжением между отрицательным в первой (и положительным знаком во второй части, наиболее специфический для Краско троп — оксиморн, — где встречаются значения, взаимно исключают друг друга, контрастирует с целым одинаковым по смыслу звучанием рифмованных пар. В них встречаются или два плюса, или два отрицания, оксиморн тут не образуется рифмой, вертикально.

Если всего незадолго перед этим в кратком отступлении нами приводились примеры, где ритмическая и эвфоническая составные части проявили свой семантический аспект, оказавший своё влияние на смысловое отступление от нормы рифмы, то при разборе Краско следует добавить, что в равной мере семантический элемент содержит в себе свой эвфонический аспект. Т. е. вместе с богато эвфонически воздвигнутым сооружением и с звуково развитыми рифмами и семантическая функция рифмы создаёт смысловую противоположность противоречивым тропам, замещающим собою субъект самого поэта, который как бы тоже персонализируется оксимором. Идеалы предшественников поэта, оценённые автором этой поэзии и его личное страстное желание положительного жизненного факта как бы входят в звуковые части стихотворения, в его мелодию, в „лесню без слов“. Эта поэзия, в отличии от поэзии Гведослава, не может видеть идеалы, по крайней мере, не может видеть их так реально, достижимо. В поэзии Краско их в ней нехватает также, как (в отличии от Гведослава) на небе звёзд. Их нехватает не только в образах, но и, кроме одного небольшого исключения, вообще в самом лексиконе „Nox et solitudo“.

Здесь мы указали лишь на несколько признаков прямо противоположного направления в отношении метафоры и рифмы у двух поэтов с различной поэтикой. При обработке рифмового материала мы столкнулись с рядом проблем. Несмотря на то, что в значительной части рифм абсолютно отсутствует образность, большая часть оставшегося материала нуждается в опре-

делённых поправках. Лишь изредка встретятся слова „deň—sen“ между которыми чёрточка как бы замещает приравниваемую частицу, или же слова, дополняющие синекдоху и типичный символический образ: „odtienok—spomienok“. На всякий случай и исключительный оксиморон: „úľavu—boľavu“. Но рифма „beznádeje—zpeje“ (безнадёжности—звучит) уже требует к себе поправки. Как показывает исследование, названную рифму следует читать как „zpeje beznádej“ (звучит безнадёжность). Смысл должен быть освобождён от грамматических форм, т. е. образно говоря, в семантической части рифмы необходимо ставить друг против друга *смысловые „инфинитивы“*. Например, вместо „zvonia—vonia“, „zvoniť—voňať“

Постараемся яснее объяснить, что мы подразумеваем под смысловым инфинитивом.

Нам известно, что для рифмового материала не следует разделять все те части, которые в ином случае вообще-то в языке различаются. Ни одна поэтическая школа не требует абсолютного количественного совпадения в рифме, хотя фонологически это совпадение очень важно. В равной мере ничего не решает противоположность двугласной и соответствующей простой согласной длинной или короткой (ia-á-a; ie-é-e atd.), в словацком языке, например, смягчённая гласная „ä“ и гласная „e“, а у некоторых поэтов и „a“ употребляются в обиходе как равноценные. Так в рифме могут оказаться друг против друга мягкие „l“ и твёрдые согласные, так что, например, рифму „žialmi—žalmy“ можно признать за омонимическую, хотя в нормальной языковой речи, читаемая горизонтально в стихотворении таковой не является. Эти особенности, как видно, касаются эвфонической функции рифмы.

Судя подобным образом о вертикальной метафоре, т. е. о семантической функции рифмы, можно предположить, что у нас исчезнут и такие признаки, как концевые различия или падежные, глагольные и т. п. Приблизительно, можно сказать, если при вступлении в силу эвфонической функции рифмы утрачивает силу определённые отличительные признаки в рамках науки об образовании звуков, то при вступлении в силу семантической функции рифмы утрачивает своё назначение определённые отличительные признаки в рамках словотворных образований.

Необходимо ещё припомнить несколько общих замечаний об отношении метафоры и рифмы. Повидимому, в общем процессе развития художественной литературы они находятся в косвенном отношении друг к другу. Обычно там, где сильно подчёркнута визуальная сторона образа и превосходство образов вообще, рифма, а с ней и выразительная эвфония, отступают на задний план. Метафора как бы становится предметом зрения, а направленность на звуковую организацию как бы ограничивает свободу воображения. В то же время поэзии с меньшим воображением как бы возмещает этот недостаток усиленным акцентированием на эвфонию и, конечно, же, и на эвфоническую функцию рифмы. Совершенно естественно, что на таком обширном поле исследования найдётся много, много исключений.

В этой связи примечателен тот факт, что многие современные поэты, берущие за основу аутентические образы, отрицают рифму или же маскируют её, как бы пытаясь устранить даже малейшую тень подозрения в том, что рифма могла бы создать какой-либо образ, т. е. что язык как бы сам за них „создавал поэзию“

Таким образом, обнаруживается, что отношение — рифма — метафора — существует и в стихах вольных, точнее говоря, в стихах совсем не рифмованных. В сущности, тут они ещё более узко связаны, чем в традиционных типах стиха, где есть разделение на метафору горизонтальную и вертикальную. Рифма тут играет роль чёрного мальчишки, который по исполнении своей работы совсем исчезает или же отступает в тень. Спрятанный рифмовый член, однако, образует образ, сравнение с членом, оставшимся на сцене. Например, в стихотворении М. Валка „Повторение огня“:

„И были взгляды, и были слова  
и была любовь горячая  
и обиды и немилосердные шутки  
записанные на манжете столетия...“

A boli pohľady a boli slová  
a boli lásky horúce  
a urážky a kruté žarty  
zapísované na manžetu storočia...

образ „манжет столетия“ не выступает только как самостоятельная единица. К нему тут также приравнивается и невысказанное, но ритмическим и рифмовым импульсом вызванное „сердце“ (записанное в сердце — „na srdce“). Возможно, тут есть ещё одна скрытая рифма „zapísované — zapichované“, („записано — записано“), которая как раз в связи с манжетом „объясняет“, что записывание в сердце, в сущности, означает ранение, укол. Сам манжет потом лишь намекает, что сердце — личная жизнь, интимный мир личности в этом столетии считается за вещь периферийную.

Другой пример из того же самого автора покажет нам, что в сложную конструкцию образа, кроме рифмы, подобным образом проникает и момент эвфонии:

„Флейты бузины играют в садах  
перейти через тот страх  
открыть двери“

„flauty bazy hrajú v záhradách  
prekročiť ten strach,  
otvoríť dvere

atď.

В слове „страх“ сосредотачивается два момента — зависимость со словом „baza“ (бузина), которая звуково близка к слову „bázeň“ и „strach“ („боязнь“) и („страх“) в таком случае служит её „переводом“. Но „страх“ прежде всего является переводом, переносным словом слова „prah“ („порог“), (часть двери), т. е. слова, являющегося составной частью привычного понятия „перейти порог“ („prekročiť prah“), как показывает и nasledующий стих, открывающий тайный член рифмы (открыть двери) — „otvoríť dvere“ (и создающий на заднем плане сравнение, опору к образу „перейти страх“ („prekročiť strach“).

Это всего навсего, лишь одна из возможностей использования рифмы по отношению к поэтическому образу в современной поэзии. Правда, в отдельных случаях мы можем обнаружить подобный подход и у старших поэтов, например, у Гвездослава. И у него рифма создаёт образ. Из поговорки „mladosť — radosť — pochabosť“ (молодость — радость — легкомысленность), вмонтированной в его стихотворение „Som na vrchole veku ľudského“ („Я на вершине возраста людского“, написанном в blankvers, т. е. стихами нерифмованными, Гвездослав исключит рифмовку „osť“, близкую к слову „osť“, а на изображение отрицательной стороны молодости использует её, как сравнение не к „pochabosti“, а вплотную перед употреблением самой поговорки „... „ôstím sverepým“. Вообще, у него созвучия, похожесть не раз вызывают к жизни образ. Но иногда и он „закроет“, замаскирует этот звуковой мо-

мент, создавший образ. „Vičko—viečko“ связано со словом „veko“ (веко) является, в сущности, его уменьшением. „Veko“ (веко), верхняя часть гроба. Однако, дословно этим названием он не войдёт в образ, а заменит его перефразой, а таким образом, у Гвездослава „сон“ перенесётся на веки („vička“) („tie vrchienky rakví, v nich obrazy dňa uložené budú“) („те верхушки гробов, где образы дня уложены будут“).

Как раз потому, что отдельные приёмы могут появляться в различных поэтических школах, необходимо обращать внимание при разборе конструкции произведения на отношения в нём между его отдельными элементами, наиболее выразительно характеризующие автора и школу. Таким путём следовало бы вскрывать уже самую ткань произведения, которая у поэтов различных ориентаций уходит каждая в иное направление в организации произведения и должна проявиться у каждой иначе на обоих элементах, рассмотренных нами.

(Перевела З. Валкова)

## POZNÁMKY KO VZŤAHO MEDZI RÔZNÝMI PRVKAMI BÁSNICKÉHO DIELA

Príspevok obsahuje niekoľko predbežných poznámok ku vzťahu metafory a rýmu, ktorého rozšírený názov by mohol znieť: metafora horizontálna a vertikálna.

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

Hlavne na rozbere poézie P. O. Hviezdoslava a I. Krasku — vedúcich predstaviteľov za sebou nasledujúcich básnických škôl v slovenskej literatúre — odhaľovali sme protikladné smerovanie vo vzťahu týchto dvoch zložiek.

Práca chce poukázať na potrebu skúmania vzťahov medzi niekoľkými prvkami básnickej skladby. Jednotlivé postupy v rámci jednej zložky môžu sa totiž vyskytovať v rozličných školách, u básnikov rozličných období. Práve preto je užitočné všímať si v ústrojenstve diela vzťahy medzi jeho zložkami. Vzťahy už výraznejšie charakterizujú autora i školu.

Príspevok je pokusom o určenie súvislosti medzi prvkami, ktoré do istej miery vykonávajú rovnakú úlohu v organizme básnického diela. Prináša zatiaľ len náčrt metodologických postupov, ako zisťovať metaforickú platnosť rýmu a jeho vzťah k oblasti trópu.

## ON THE RELATIONS BETWEEN DIFFERENT ELEMENTS OF A POEM

This paper offers a few preliminary remarks on the relation between metaphor and rhyme, a broader name for which could be metaphor horizontal and vertical.

We are led to designate rhyme as vertical metaphor by the common observation, that in rhyme, just as in metaphor — and in general in all poetical tropes — there are very often placed in confrontation words which do not come into connection with each other outside works of poetry. We base our conclusions here on the known characteristics of the main functions of rhyme; among these, the semantic function, by the confrontation of meanings in the rhyming elements, actually plays the part of that metaphor, which in contradistinction to rhyme we have designated horizontal.

Mainly by means of analysis of the poetry of P. O. Hviezdoslav and I. Krasko — the leading representatives in Slovak literature of two successive poetic schools — we have revealed the opposite tendencies in the relationships of these two constituents.

The present work seeks to point out the need to examine the relationships between several elements of poetic composition. The same individual procedure with regard to one component can



appear in different schools, in poets of different periods. For this very reason it is useful to observe in the structure of the work the relationships between its constituent parts. These relationships then characterize both author and school more markedly.

The paper is an attempt to define the connection between the elements which to a certain extent play an equally important part in the organism of a work of poetry. So far it offers only a sketch of the methodological procedure for ascertaining the metaphorical validity of rhyme and its relation to the field of tropes.

*Translated by Jessie Kocmanová*

