

K možnostiam kvantitatívno- -korpusovej analýzy nadrealistického verša (Vstup do problematiky)

Dušan Teplan

TEPLAN, D.: On the possibilities of quantitative corpus analysis of the verse of the Slovak variation of Surrealism (Introduction to the problematics)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 70, 2023, no. 5, pp. 573-593

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2023.70.5.8>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9253-2888>

Key words: Slovak variation of Surrealism (Nadrealism), verse, versology, quantitative analysis, text corpus

The aim of the study is to present and specify the possibilities of quantitative corpus analysis of verse, which was characteristic for the work of the representatives of the avant-garde movement of Nadrealism – the Slovak variation of Surrealism (Rudolf Fabry, Július Lenko, Vladimír Reisel, Štefan Žáry, and others). The article consists of three chapters. The first one summarises the previous research on the versological aspects of Nadrealism and characterises their general features. Then, isolated attempts at quantitative analysis of the verse are presented and critically evaluated. The conclusion presents the possibilities of quantitative research of this type of verse in digital processing, with the need to create a digital corpus of poetic texts that could be used for the analysis of a variety of versological problems. The aim should be not only the digitisation of Nadrealist texts, but also of the whole complex of Slovak poetry, so that selected problems can be studied in their interrelations and also from developmental aspects. From the methodological point of view, the study follows the current research in the field of quantitative versology.

Kľúčové slová: slovenský nadrealizmus, verš, verzológia, kvantitatívna analýza, textový korpus

Básnická tvorba slovenských nadrealistov znamenala vo vývoji modernej poézie na Slovensku významný medzník. Svojimi dielami presadili typ poetiky, ktorý sa výrazne odlišoval od starších básnických poetík a zároveň aj zodpovedal aktuálnym vývinovým trendom európskej poézie. Inšpiráciu pre svoju tvorbu čerpali najmä z diel popredných predstaviteľov avantgardnej poézie vrátane českých alebo francúzskych autorov. Nadrealistom sa podarilo za pomoci netradičných tvorivých postupov a nového umeleckého programu dramaticky urýchliť vývoj slovenskej poézie smerom k zásadnejšiemu prebudovaniu jej základných výstavbových zložiek.

Umelecké ambície nadrealistov sa zreteľne prejavili aj na štruktúre verša, ktorý používali vo svojich básňach. Všeobecne sa dnes uznáva, že vypracovali špecifický typ voľného verša, ktorý sa líšil od voľného verša predchádzajúcich vývinových období na viacerých úrovniach. V odbornej literatúre sa spolu s tým akcentuje aj fakt, že nadrealistickí básnici ako prví v dejinách slovenskej poézie nastolili voľný verš ako záväznú formu básnického prejavu (Šmatlák 1971: 257).

Bližšiu charakteristiku nadrealistického verša ako prví podali teoretici hnutia Mikuláš Bakoš a Michal Považan. Najviac pozornosti mu venovali na prelome tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia, keď sa tvorba nadrealistov po prvých individuálnych pokusoch sformovala do uceleného básnického prejavu s osobitou výstavbou (Bakoš 1939, 1940; Považan 1942). Oba teoretici uplatnili pri charakteristike nadrealistického verša výskumné metódy, ktoré v predošlých dvoch dekádach rozpracovali predstavitelia ruského formalizmu a pražského štrukturalizmu. Podnety nachádzali v prácach Romana Jakobsona, Jana Mukařovského alebo Borisa Tomaševského. Dôležité bolo, že nadrealistický verš charakterizovali aj z diachronického aspektu. Tým podnietili výskum nadrealizmu z hľadiska jeho vývinového zaradenia. Na zistenia oboch teoretikov ešte v štyridsiatych rokoch nadviazali Nora Krausová a Miloš Tomčík, neskôr to boli Ján Brezina, Ján Sabol, František Štraus, Viliam Turčány a Jaroslav Vlnka.

Charakteristika nadrealistického verša

Nadrealistický verš mal oproti iným typom voľného verša v dejinách slovenskej poézie niekoľko špecifických črt. S prihliadnutím na doterajšie zistenia možno jeho základné vlastnosti zhrnúť do desiatich bodov.

1.

Za hlavný zdroj rytmického impulzu v nadrealistickej poézii je všeobecne považovaný syntaktický paralelizmus, prejavujúci sa v zhode veršového a vetného členenia verša (Bakoš 1940: 24; Gbúr – Sabol 2014: 49; Tomčík 1949: 88). Pre znázornenie tohto veršového typu možno uviesť krátky úryvok z básne *Srdce Európy* od Rudolfa Fabryho. Celá báseň vyšla prvýkrát v jeho knižnom debute *Utáté ruky* z roku 1935, ktorý sa pokladá za prvý signál surrealizmu v slovenskej literatúre.

„je tu ešte mnoho všelijakých vecí
ghetto s radnicou a starý cimiter
na ktorý sa rád pozeral Apollinaire
je tu ešte mnoho všelijakých vecí
ktoré sa nám páčia

keď pijeme čierne pivo svetobôľu
 je tu ešte mnoho všelijakých vecí
 dokonca sa páčia Claudelovi
 je tu pražské jezula“ (Fabry 1935: 21).

S uplatnením rytmicko-syntaktického paralelizmu úzko súviselo takmer úplné odstránenie veršového presahu (Brezina 1970: 366). Verše nadrealistov mali často gramaticky zhodnú stavbu a obvykle sa počítalo so syntaktickou pauzou na ich konci. Zjednocujúcim rytmickým činiteľom sa stala veršová intonácia, ktorá nahradila metrickú organizáciu (Tomčík 1949: 23). Ak sa aj v nadrealistickej poézii vyskytoval veršový presah, zväčša išlo o sekundárny zjav. Čo však treba dodať, je fakt, že syntakticky konvergentná štruktúra veršov nebola v tridsiatych a štyridsiatych rokoch príznačná len pre nadrealistické básne. Ako uviedol už M. Bakoš v knihe *Vývin slovenského verša* (1939), rovnaký veršový typ uplatňovali aj Valentín Beniak, Rudolf Dilong, Emil Boleslav Lukáč, Andrej Žarnov a iní.

2.

Syntaktický paralelizmus v nadrealistickej poézii bol zvyrazňovaný rozličnými prostriedkami, najčastejšie však anaforou, ako na to upozornila N. Krausová v knihe *Ako rozoberáme verš* (1948). Uplatnenie anafory v nadrealistickej poézii možno ilustrovať na úvodných veršoch básne Vladimíra Reisela *Nie a prečo nie* z jeho prvotiny *Vidím všetky dni a noci* (1939).

„Nič ťa neobjíma
 Nič ťa neobklopuje keď plačeš hviezdy ako balzamovaná
 Nič nevidím len tvoje ňadrá ako sfinga
 Nič sa nepodobá tvojim ústam iba alkovňa
 Nič ťa nezabíja iba môj pohľad
 Nič je tvoje vlastné meno
 Nič bude tvojím jediným šperkom ktorým ma oslníš
 Nič už nechcem len potopu tvojich bokov“ (Reisel 1939: 120).

3.

Viacrát sa už v odbornej literatúre zdôraznilo, že základnú organizačnú jednotku nadrealistického verša tvorila veta. Jej hlavnou úlohou bolo spojiť rozličné, často až nelogické, vnútorne rozporné obrazy do jedného formálneho celku (Bakoš 1940: 24; Brezina 1970: 366; Tomčík 1949: 43). Zväčša platilo, že každý verš predstavoval samostatnú syntaktickú jednotku. M. Považan to opísal tak, že s koncom verša bola zväčša ukončená aj veta (Považan 1942: 80).

Popri jednoduchých vetách využívali nadrealistickí básnici aj súvetia, osobitne podradovacie, ktoré im umožňovali rozvíjať a esteticky zvyrazňovať najrôznejšie básnické obrazy. Stávalo sa dokonca, že autori pripájali k jednej hlavnej vete viacero vedľajších, čím sa uvedený efekt posilňoval (Tomčík 1949: 87). Príkladom môže byť úryvok z básnickej skladby *Pozdravy* od Štefana Žáryho z jeho knihy *Stigmatizovaný vek* (1944).

„Sám sa divím
 Že toto mesto nemá mostov
 Aby si milenci pri ich zábradlí dávali schôdzky
 Aby sa tam básnici závratne stretávali
 Aby sa púšťali na ďaleké cesty s rukami vo vreckách“ (Žáry 1944: 87).

4.

Zdôraznenie vety ako základnej organizačnej jednotky rozhodlo o tom, že sylabická dĺžka nadrealistického verša nebola záväzná. Aj vedľa seba stojace verše mali často diametrálne odlišný počet slabík. V sekundárnej literatúre sa tento jav najčastejšie charakterizuje pojmami asylabizmus, heterosylabizmus či sylabická heterogenosť (Brezina 1970: 355; Štraus – Sabol 1968: 171; Vlnka 2011: 60).

5.

Aj napriek tomu, že zdrojom rytmického impulzu v nadrealistickom verši nebol jeho metrický pôdorys, takmer vždy sa vyznačoval určitou stopovou tendenciou. Napríklad M. Bakoš (1939: 115) dokumentoval tento jav na príklade Fabryho básne *Tri sny*, ktorá pochádza z jeho knižnej prvotiny. V básni majú prevahu trochejsky orientované verše:

„Často sa mi prisní prísiví cudnej krajiny
 neurčité zvieratko sa obaľuje do hliny
 zrkadlenie mostu tvorí oko
 voda valí nočné oko na široko
 zatiaľ prostred púšti tichnu hračky
 vata postriekaná krvou pláva nad obláčky
 fosforeskujúce hniezdo osvetľuje si svoj pád
 materstvo cudzieho vtáka rozmetáva vodopád“ (Fabry 1935: 36).

Nadrealistický verš mal prevažne zostupný veršový spád, čo vyplynulo z častého prízvukovania prvej slabiky. Charakteristické boli trochejské a daktylské veršové formy, prípadne sa objavovali ich kombinácie (Brezina 1970: 347). Spoločne tieto formy slúžili nadrealistom ako dôležitý diferenciatívny prostriedok pri utváraní rytmického pôdorysu básní. Veršami, ktoré boli nesené vzostupným rytmom, predovšetkým ozvlášťovali svoj básnický prejav, hoci miera ich uplatnenia i príčiny neboli vždy rovnaké. Napríklad M. Tomčík poukázal na jambické verše vo vybraných básňach R. Fabryho, J. Lenka alebo Š. Žáryho (Tomčík 1949: 34, 45, 54).

Tendenciu k stopovej organizácii verša u nadrealistických básnikov si literárni vedci doteraz vysvetľovali rôzne. Podľa J. Brezinu bola podmienená jednak predchádzajúcou tradíciou viazaného verša v slovenskej poézii, jednak básnickými začiatkami nadrealistov, ovplyvnenými do veľkej miery symbolistickou a postsymbolistickou básnickou štruktúrou (Brezina 1970: 355). Zaujímavé je, že v poslednej fáze nadrealizmu, najčastejšie ohraničovanej rokmi 1945 – 1948, sa už jeho predstavitelia nevyhýbali ani pevnejšej metrickej výstavbe verša. Vysvetľuje sa to najmä tým, že v predošlých fázach vyčerpali všetok tvorivý potenciál, ktorý im poskytoval nimi vytvorený typ voľného verša. Postupne opustili svoju

programovú vyhranenosť a namiesto toho hľadali spojivá s predchádzajúcimi básnickými štruktúrami (Tomčík 1949: 25).

6.

S tendenciou k stopovosti bezprostredne súvisel fakt, že nadrealistický verš mal monotónnu intonáciu. Pre autorov bola výhodná najmä v tom, že im dovoľovala stmelovať logicky nesúdržné vety a spájať i významovo najvzdialenejšie slová. Ak by sa v nadrealistickom verši realizovala intonácia so zvukovým vyzdvihovaním významovo závažných slov, do popredia by vystúpili logické nezhody medzi nimi a verš by sa rozdrobil na niekoľko slovných skupín, ktoré by nič nespájalo (Bakoš 1940: 24). Asi najpresnejšie to vystihol Oskár Čepan, keď poznamenal, že v tejto poézii by bola štylizovaná zvuková stránka zbytočnou príťažou (Čepan 1966: 59). Intonačná nivelizácia umožnila nadrealistom vnášať do poézie obrovské množstvo slov a pomocou nich vytvárať najrôznejšie významové spojenia. Vzhľadom na toto špecifikum nadrealistického verša bolo len prirodzené, že ho zväčša uzatvárala konkluzívna (klesavá) kadencia (Štraus – Sabol 1968: 179).

7.

Medzi odborníkmi prevládla zhoda v názore, že slovosledom sa básnická reč nadrealistov priblížila hovorovému štýlu (Bakoš 1940: 24; Vlnka 2011: 57). Za jeden z hlavných znakov tohto zblíženia sa všeobecne pokladá nízky výskyt inverzie. Tá bola nadrealistami vnímaná ako vyjadrovací prostriedok predošlých básnických generácií, často označujúcich bežné dorozumievanie za nepatričné pre umelecké stvárňovanie skutočnosti. Výrazným redukovaním takýchto prvkov jazykovo-štylistickej výstavby sa v nadrealistickej poézii posilnil významový aspekt a vyzdvihla sa úloha obrazných prostriedkov, predovšetkým metafory, ktorá mala za úlohu narušiť bežné chápanie javov a spojiť slová tak, aby pôsobili neobyčajne (Považan 1942: 88; Tomčík 1949: 80). K inverzii sa nadrealistickí básnici vrátili až po roku 1945, ako o tom svedčí aj značná časť veršov z knihy *Zomierať zakázané* (1948) od Pavla Bunčáka: „Dohára nebies vetčný baldachýn“, „Tak bije Kremľa najzvučnejší zvon“, „Tie vlasy tvoje zvodné“, „Toto všetko spievala mi v nociach bezesných.“

8.

K základným vlastnostiam nadrealistického verša sa radí aj absencia rýmu. Podľa M. Bakoša vplynula z úsilia autorov tvoriť poéziu bez formálnych obmedzení. Z hľadiska uvedených charakteristík sa rým ukázal predovšetkým ako funkčne neodôvodnený (Bakoš 1940: 24). K tomu však treba prirátať fakt, že nadrealisti považovali rým za zautomatizovaný tvárny prostriedok tradičnej poézie, od ktorej sa chceli dištancovať (Považan 1942: 79, 80). Svoj postoj zmenili až po druhej svetovej vojne, keď sa zmenil aj ich vzťah k predošlým básnickým štruktúram. Rýmované básne sa vyskytujú vo Fabryho poéme *Ja je niekto iný* (1946) alebo v Lenkovej zbierke básní *Hviezdy ukrutnice* (1947).

9.

Ďalším prostriedkom formálnej segmentácie textu, ktorý nadrealisti zo svojej poézie odstránili, bola interpunkcia. Podľa doterajších zistení to vplynulo z uplatňovania rytmicko-syntaktického paralelizmu ako organizujúceho princípu veršovej

578 výstavby básní. Využívanie interpunkcie pre signalizáciu začiatkov a koncov vetných celkov sa ukázalo ako nepotrebné (Bakoš 1940: 24).

10.

V odbornej literatúre sa pomerne často opakuje aj poznatok, že tvorba nadrealistických básnikov mala významný vplyv pre žánrovú štruktúru vtedajšej slovenskej poézie. Namiesto drobných reflexívnych básní, ktoré boli príznačné pre symbolistickú či postsymbolistickú poéziu, uprednostňovali nadrealisti rozsiahle polytematické útvary vrátane voľne komponovaných pásiem (Bakoš 1940: 24; Považan 1942: 89; Tomčík 1949: 114). Táto zmena zodpovedala základným postulátom takzvaného automatického písania, ktoré malo dať básnikom šancu zaznamenávať voľné myšlienkové pochody v celej ich šírke a rôznosti.

Kvantitatívne analýzy nadrealistického verša

Časť z uvedených charakteristík nadrealistického verša bola už v minulosti overená kvantitatívnymi analýzami. Prvé z nich vznikli v štyridsiatych rokoch, keď sa ukázalo ako vedecky nevyhnutné podložiť niektoré všeobecné tvrdenia o nadrealizme konkrétnymi ukazovateľmi a rozvinúť tak jeho systematickejší výskum. V súlade so svojím základným určením kládli tieto analýzy dôraz na zisťovanie početnosti výskytu štruktúrnych zložiek nadrealistického verša. Z metodologického hľadiska pôsobili ešte provizórne (ponúkali len jednoduché štatistiky bez hlbšej analýzy), no naznačili smerovanie ďalšieho výskumu.

Ako príklad z tohto obdobia možno spomenúť monografiu M. Tomčíka *Slovenská nadrealistická poézia* (1949). Jednu z jej nosných častí tvorí kapitola, ktorá je venovaná nadrealistickému veršu (Tomčík 1949: 26-46). Autor tu podal aj jeho kvantitatívny rozbor s cieľom ozrejmiť, aké má rytmické danosti. Za základ svojej analýzy vybral 200 veršov z knihy *Pavúk pútnik* (1946) od Š. Žáryho a 59 veršov z knihy *Pohorie beznádeje* (1946) od J. Lenka. Prostredníctvom týchto ukážok napríklad potvrdil, že v nadrealistickej poézii bola prítomná tendencia k stopovej organizácii, hoci jej podoba mohla byť vždy iná. Čo možno prekvapuje, je fakt, že autor monografie vybral dané ukážky z kníh, ktoré vyšli po roku 1945, to jest v období, keď sa v dôsledku už spomenutého návratu autorov k starším vývinovým obdobiam poézie posunula štruktúra nadrealistického verša smerom k väčšej zviazanosti. Z hľadiska cieľa, ktorý si M. Tomčík stanovil, nepôsobia tieto knihy reprezentatívne.

Počas päťdesiatych rokov sa v ďalšom kvantitatívnom výskume nadrealistického verša nepokračovalo, keďže nadrealizmus bol vtedajšími ideologickými doktrínami odsúdený ako úpadkový umelecký smer (Špitzer 1950: 3). Situáciu navyše negatívne ovplyvnilo aj odsunutie verzológie na okraj literárnovedného bádania, čo malo zas bezprostredný súvis s kritikou scientisticky orientovaných výskumov (Čepan 1967: 85-89). Túto ruptúru sa podarilo aspoň sčasti odstrániť v šesťdesiatych rokoch, keď bola nadrealizmu opätovne prisúdená dôležitá úloha vo vývine domácej básnickej tvorby a zliberalizovali sa aj podmienky vedeckého bádania literatúry.

Nadrealistický verš vtedy z kvantitatívneho hľadiska analyzovali najmä F. Štraus a J. Sabol. Najviac pozornosti tejto problematike venovali v štúdiu *Voľný verš v súčasnej slovenskej poézii*, ktorá vyšla roku 1968 ako súčasť 11. zväzku zborníka

Litteraria s názvom *Rythmus a metrum* zameraného na rôzne verzologické otázky.¹ F. Štraus a J. Sabol si postavili za cieľ charakterizovať špecifickosť voľného verša v slovenskej poézii aj s jeho rytmickými zákonitosťami. Výber kvantitatívnych metód zdôvodnili hneď v úvode state tvrdením, že dovtedajšie výskumy voľného verša, založené často len na intuícii, neumožňovali presnejšie zistiť, v čom spočívajú jeho osobitosti v porovnaní s viazanými formami verša:

„Rytmicкую štruktúru voľného verša a jeho vývinové tendencie bolo možné postihnúť iba intuitívne, bez príslušných exaktných parametrov a výsledátov. Intuícia však často posúvala voľný verš do tých polôh, v ktorých sa v skutočnosti nenachádzal. Preto pri výskume voľného verša súčasnej slovenskej poézie, využívajúcej najmä metódy teórie informácie a stochastickej matematiky, zvolili sme aspekt genetický, aby tak výraznejšie vynikli synchronické štruktúrne zákonitosti a špecifickosť voľného verša“ (Štraus – Sabol 1968: 81-82).²

Na základe takto koncipovanej metodiky autori poukázali na vývin voľného verša v slovenskej poézii od Ivana Kraska až po Jána Ondruša, Jána Stacha či Miroslava Váľka.³ V rozbere neobišli ani poéziu nadrealistov. Osobitne zdôraznili ich úsilie o prebudovanie rytmickej štruktúry voľného verša. Jedným z dôležitých zistení F. Štrausa a J. Sabola bolo, že na vytvorení nadrealistického verša mala zásadný podiel sylabická dezorganizácia. Práve rozbitie sylabizmu ako „rytmickej kostry“ verša otvorilo nadrealistom možnosti, ako položiť dôraz na iné prvky veršovej výstavby než predtým. Okrem toho tiež bližšie špecifikovali tendenciu k stopovej organizácii v nadrealistickom verši. Zistili, že medzi jej určujúce vlastnosti patrila výrazná dvojrcholovosť, ktorá mala zvlášť dôležitý význam pre budovanie zostupného spádu verša. Z vývinového aspektu stojí za pozornosť zistenie, že prízvukovaním prvej slabiky verša udržiavali nadrealisti kontinuitu s voľným veršom medzivojnového obdobia (Laco Novomeský, Ján Smrek a iní). Po zhrnutí všetkých poznatkov definovali nadrealistický verš ako asylabický voľný verš s metricky zostupným a intonačne klesavým rytmickým impulzom konvergentnej rytmicko-syntaktickej organizácie (Štraus – Sabol 1968: 179). Touto charakteristikou dôsledne vystihli jeho základné vlastnosti a zároveň vymedzili miesto, ktoré nadrealistický verš nadobudol vo vývine slovenskej poézie 20. storočia.

Oproti prvým kvantitatívnym rozborom nadrealistického verša zo štyridsiatych rokov bola analýza F. Štrausa a J. Sabola po metodologickej stránke precízne rozpracovaná. Autori prevzali veľa podnetov z teórie informácií, čo sa prejavilo aj na tom, že hneď v prvých častiach štúdie zohľadnili mieru entropie a redundancie vokálov a konsonantov vo vybraných básňach. Pre objektivnosť

1 Ďalšími prispievateľmi v zborníku boli Viktor Kochol (*Metrum a rytmus v básnickom preklade*), Anton Popovič (*Rytmické posuny v preklade*), Viliam Turčány (*Polveršová prestávka*), Gabriel Černý a František Miko (*Rythmus a vetná stavba v próze*).

2 Autori bližšie ozrejmili špecifiká kvantitatívneho výskumu verša v niekoľkých metodologicke orientovaných prácach. F. Štraus sa tejto problematike venoval v štúdiách *Poznámky k metódam výskumu slovenského verša* (1967) a *Využitie exaktných metód pri výskume slovenského verša* (1991), J. Sabol napríklad v štúdiu *Využitie exaktných metód pri skúmaní rytmu* (1970).

3 Osobitosťami voľného verša v dejinách slovenskej poézie sa neskôr zaoberali Dušan Slobodník a Ján Zambor.

580 však treba uviesť, že na výskum použili pomerne malé množstvo ukážok.⁴ Od viacerých nadrealistov si vybrali len dve či tri básne, konkrétne dve od J. Brezina (*Akoby niekto plakal, Spomienka*) a J. Lenka (*Sám..., Zrkadlo spravodlivosti*), tri od P. Bunčáka (*Detektívka, Jeseň na dedine, Ktorá je to krajina*) a Š. Žáryho (*Apokalypsa, Pantomimos IV, Zem*). O niečo väčším počtom básní bola zastúpená tvorba R. Fabryho (šesť básní: *Básnikovi Kaligramov, La fée de la mer à André Breton, Podzim 1937, Priestor – definícia skoro kacírka, Srdce Európy, Záhrada ukrutnosti*) a V. Reisela (štyri básne: *Dvojhviezdie, Oči sú na vine, Plagát*,⁵ *Žena, ktorej milenec padol pri Madride*). Od Jána Raka však do svojej analýzy zahrnuli len jednu báseň (*Bez meča bez viny*).⁶

Nemožno povedať, že by vybrané texty nedostatočne reprezentovali poetiku toho-ktorého nadrealistu. Rovnako tak sa nedá autorom štúdie vyčítať nevhodný výber básní z hľadiska vývinových premien nadrealizmu medzi rokmi 1935 a 1948. V tomto smere postupovali obozretnejšie ako M. Tomčík, ktorý analyzoval texty z neskoršieho obdobia nadrealizmu, keď sa tvorivé postupy jeho predstaviteľov postupne menili. Problém spočíva v tom, že výskumná vzorka nie je dostatočne veľká na to, aby sa základné charakteristiky nadrealistického verša dali dôkladne overiť. Už začiatky kvantitatívnej verzológie ukázali, že podrobné analýzy verša a jeho rozličných výstavbových prvkov prinášajú zásadné výsledky, ak sa opierajú o väčšie textové korpusy. Iba v takomto prípade môžu mať výraznejší prínos pre formulovanie všeobecných záverov.

V rovnakom období ako F. Štraus a J. Sabol sa kvantitatívnym rozborom nadrealistického verša zaoberal J. Brezina. Od svojich kolegov sa odlišil už tým, že problematiku skúmal bez väčšieho dôrazu na vývinové aspekty, ale rozdiel sa dá vidieť aj v miernom navýšení skúmaných veršov. Na ilustráciu možno uviesť jeho štúdiu *Volný verš Vladimíra Reisela* z roku 1970. Pre svoj výskum zvolil ukážky z každej Reiselovej knihy, ktorá spadá do nadrealistického obdobia, pričom dokopy použil 546 veršov. Z básnikovej prvotiny *Vidím všetky dni a noci* analyzoval básne *Dvojhviezdie, Korálový náhrdelník, Kroky vedú inam, Pred tvárou všetkých* a *Samota bez samoty*, z knihy *Temná venuša* (napísanej začiatkom druhej svetovej vojny, ale vydané až roku 1967) básne *Nič nemôže oddialiť myšlienku na lásku, Pri karte života a smrti* a *Temná venuša*, zo známej poémy *Neskutočné mesto* (1943) prvých 99 veršov a z knihy *Zrkadlo a za zrkadlom* (1945) básne *Odkaz Jankovi Kráľovi, Padajú vidíte* a *Povstanie*.

4 Na tento problém upozornil už J. Brezina v recenzii na zborník, v ktorom štúdia J. Sabola a F. Štrausa vyšla. Recenzent túto štúdiu vyzdvihol pre jej metodologickú inovatívnosť, no v závere upozornil na nedostatočné množstvo materiálu, ktoré autori vo svojom výskume použili: „Za vážny nedostatok možno pokladať skutočnosť, že autori robia všeobecné, respektíve zovšeobecňujúce závery o charaktere verša jednotlivých autorov aj na základe analýzy troch-štyroch básní, nedodržiujúc zásadu, že presnosť a objektívnosť výskumu a možnosť jeho zovšeobecnenia zaručuje len analýza väčšieho počtu (okolo päťsto) veršov“ (Brezina 1969: 534).

5 V niektorých analýzach nahradili autori Reiselovu báseň *Plagát* (zo zbierky *Vidím všetky dni a noci*) úryvkami z jeho básnickej skladby *Neskutočné mesto* (1943).

6 Spolu s básňami nadrealistov analyzovali autori štúdie aj básne Pavla Horova a odôvodnili to tým, že parametre jeho verša boli blízke hodnotám nadrealistického verša. Z jeho tvorby vybrali tri básne (*Jar, Jedného dňa, Matka*). Na spojitosti medzi veršami P. Horova a nadrealistických básnikov o niečo neskôr upozornil J. Zambor v štúdiu *Inovácia verša v poézii Pavla Horova* (Zambor 1985: 43).

V porovnaní so súčasným výskumom verša sa počet vybraných ukážok v Brezinovej štúdií stále javí ako nízky,⁷ ale aj vďaka ich navýšeniu vyznievajú záverečné charakteristiky presvedčivejšie. Z metodologického hľadiska je Brezinova analýza podnetná najmä v tom, že sa opiera o všetky kľúčové parametre Reiselovho verša vrátane frekvencie prízvukov, slovnej dĺžky viet, hierarchie intonačných kolónov a podobne. V závere štúdie autor ešte zdôraznil, že použitá metodika je postavená na všeobecných meradlách a kritériách, ktoré umožňujú analyzovať veršovú výstavbu básní objektívne (Brezina 1970: 372).

Pre úplnosť dodávam, že J. Brezina použil takmer identické množstvo veršového materiálu aj pri analýze nadrealistickej tvorby R. Fabryho. Túto analýzu publikoval už v roku 1968 pod názvom *Princípy organizácie voľného verša Rudolfa Fabryho*. Ide o ďalší príklad verzologického výskumu, ktorý zohľadňuje kvantitatívne ukazovatele s cieľom poznať základné stavebné prvky verša a pomenovať ich funkciu v celkovej výstavbe poézie ako osobitného druhu umeleckého vyjadrovania.

V nasledujúcich vývinových fázach slovenskej literárnej vedy už žiadne rozsiahle analýzy nadrealistického verša nevznikli. Možno si to vysvetliť nielen menším záujmom o samotný nadrealizmus, ale aj krízou domáceho výskumu verša. Po odchode spomenutých osobností u nás vznikajú verzologické analýzy už len ojedinele a viac-menej príležitostne.

Možnosti kvantitatívno-korpusovej analýzy nadrealistického verša

V doterajšom výskume veršovej výstavby nadrealistickej poézie sa ako kľúčový problém ukázal nedostatočný rozsah výskumných vzoriek. Vybrané ukážky v jednotlivých prípadoch umožňovali zaznamenať nanajvýš určité črty alebo tendencie, ale pre detailnejšie a viacvrstvejšie rozborové neboli postačujúce. Selektívny prístup navyše vnášal do výskumu náhodnosť, čo malo dôsledky aj pre formulovanie niektorých čiastkových záverov. Celý problém by sa dal vyriešiť až v prípade, ak by mohli literárni vedci používať veľké textové korpusy, ideálne lematizované a na viacerých úrovniach anotované.⁸

Treba objektívne priznať, že takýto výskum sa zatiaľ na Slovensku nedá v plnej miere realizovať. Okrem toho, že sme doposiaľ venovali len malú pozornosť teoreticko-metodologickým aspektom tejto problematiky, nemáme k dispozícii žiadny digitálne spracovaný korpus básní, ktorý by sa dal systematicky využívať na analýzu verša. V celkom odlišnej pozícii sú napríklad verzológovia v Česku, kde sa podarilo takýto korpus spracovať už pred niekoľkými rokmi. Ide o korpus

7 Aktuálny stav kvantitatívneho výskumu verša dobre ilustrujú štúdie zo zborníka *Quantitative Approaches to Versification*, ktorý vydal Ústav pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky v roku 2019. Autori a autorky týchto štúdií použili rozsiahle korpusy básnických textov pre kvantitatívnu analýzu najrôznejších verzologických problémov. Ako príklad možno spomenúť príspevok *English Iambic Meters and the Tension Asymmetry* od nórskeho lingvistu Patrika Bye. Hlavným cieľom tohto autora bolo ukázať, do akej miery sa v dejinách anglickej poézie odlišovala metrická výstavba jambického tetrametra a jambického pentametru. Pre ozrejmienie problematiky si vybral až 125 básní, ktoré vznikli medzi 16. a 20. storočím. Z ďalších príspevkov, ktoré v zborníku vyšli, možno uviesť štúdie Andrewa Coopera *A Quantitative Analysis of the Old English Verse Line*, Evgena Kazartseva *Probability and Cognitive Models of Verse Meter* či Svetlany Matyashovej *Rhythmical-Syntactic Formulas among Enjambements in Russian Narrative Poems*.

8 Význam takýchto korpusov pre dôkladnejšiu analýzu verša zdôraznili aj českí verzológovia Petr Plecháč a Robert Kolár v monografii *Kapitoly z korpusové versologie* (Plecháč – Kolár 2017: 9).

582 českej poézii 19. a začiatku 20. storočia, vytvorený členmi Verzologického tímu Ústavu pre českú literatúru Akadémie vied Českej republiky. Tento korpus nie je iba lematizovaný, ale je aj foneticky, morfológicky, metricky a stroficky anotovaný. Tvori ho 1689 básnických zbierok v rozsahu 2 664 989 veršov a 14 592 037 slov.⁹

Pre potreby tejto práce sa pokúsim aspoň načrtnúť, akým smerom by sa mohla kvantitatívno-korpusová analýza nadrealistického verša uberať. Budem sa opierať o korpus nadrealistických kníh, ktorý som pripravil pre takto orientovaný výskum.¹⁰ Z množstva eventuálnych výskumných cieľov predstavím na tomto mieste aspoň štyri.

I.

Prínos kvantitatívno-korpusovej analýzy nadrealistického verša by sa mohol ukázať pri overovaní relevantnosti doterajších výskumov. Zoberme si na ilustráciu už spomenutý článok J. Breziny o verši V. Reisela. Jednou z otázok, ktorou sa autor zaoberal, bola problematika slovných prízvukov a ich frekvencie vo veršoch. Analýzou vybraných básní napríklad zistil, že v básnikovom debute *Vidím všetky dni a noci* majú prevahu verše s daktylotrochejskou tendenciou. Zaznamenanú frekvenciu prízvukov na jednotlivých slabikách zapísal do nasledujúcej tabuľky:

Slabika	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Případy	186	54	140	100	78	89	64	75	59	60	46	39	33	23
Percentá	86,11	25,00	64,81	46,29	36,11	41,20	29,63	34,72	27,31	27,77	21,29	18,06	15,28	10,66

Slabika	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XXVI	XXVII	XXVIII
Případy	19	13	14	8	12	4	6	4	2	1	2	1	1	-
Percentá	8,79	6,02	6,48	3,70	5,56	1,85	2,78	1,85	0,43	0,46	0,93	0,46	0,46	-

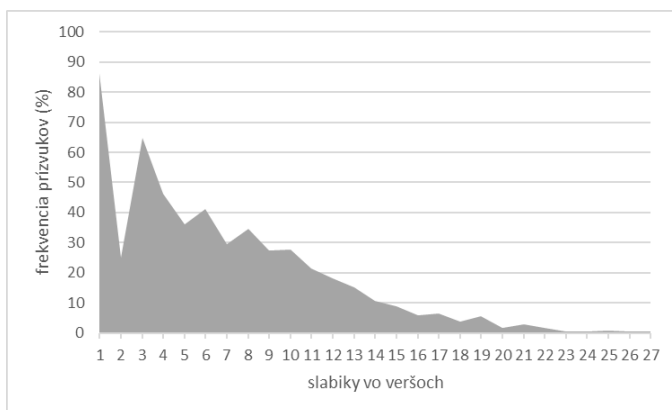
Tabuľka 1

Z tabuľky vyplýva, že najviac prízvukov sa sústreďuje na prvých a tretích slabikách veršov. V oboch prípadoch je to výrazne nad 50 %. Tiež možno vidieť, že po tretej slabike nasledujú zväčša až dve neprízvučné slabiky, kým po prvej slabike len jedna. Tendencia k stopovej organizácii sa prejavuje aj v druhej polovici

⁹ Informácie o korpuse sú zverejnené na stránke <https://versologie.cz>.

¹⁰ Vybrané knihy boli najskôr prepísané do textového procesoru a následne analyzované prostredníctvom softvérových programov MAXQDA a WordCounter.

verša, hoci kvantita prízvukov tu úmerne klesá s ubúdaním počtu slabík. Pre lepšiu orientáciu môžeme Brezinove zistenia znázorniť graficky: 583



Graf 1

Na základe týchto zistení J. Brezina skonštatoval, že metricky normovaná poézia tvorí v Reiselovom prípade pozadie, od ktorého sa ďalej rozvíja jeho voľný verš. K rovnakému záveru dospel bádateľ aj po analýze medzislovných predelov, hoci upozornil, že výsledné údaje z oboch meraní sa úplne neprekrývajú. V prípade medzislovných predelov sa druhý iktový vrchol objavuje až na štvrtej slabike, čo znamená, že v porovnaní s rozložením slovných prízvukov je o jednu slabiku posunutý.

Slabika	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Případy	191	49	55	86	47	50	42	51	39	31	30	20	20	12
Percentá	88,84	22,78	25,58	40,00	21,86	23,25	15,53	23,72	18,14	14,89	13,95	9,43	9,43	5,58

Slabika	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XXVI	XXVII	XXVIII
Případy	10	6	9	4	3	2	4	4	1	1	1	1	-	-
Percentá	4,65	2,79	4,19	1,86	1,39	0,93	1,86	1,86	0,46	0,46	0,46	0,46	-	-

Tabuľka 2

J. Brezina analyzoval Reiselovu knižnú prvotinu na podklade piatich básní (*Dvojhviezdie, Korálový náhrdelník, Kroky vedú inam, Pred tvárou všetkých, Samota bez samoty*). Podľa vlastných slov ich vybral so zreteľom na celkový kontext knihy,

584 čím chcel dosiahnuť, aby boli dostatočne reprezentatívne. To vysvetľuje aj jeho presvedčenie, že zistené pomery o rozmiestnení prízvukov môžu byť skreslené len čiastočne, určite však nie podstatne.

Otázka znie, do akej miery vystihuje zvolená päťica básní frekvenciu prízvukov v celej knihe. Jej obsah tvorí až 77 básní,¹¹ čo znamená, že spolu ich je zhruba o 15-krát viac, než analyzoval J. Brezina. Pokiaľ ide o počet veršov, celá kniha ich obsahuje 3116, zatiaľ čo J. Brezina preskúmal len 211 z nich. To je taktiež zhruba o 15-krát menej.¹²

Po analýze celej knihy sa ukazuje, že rozmiestnenie prízvukov na jednotlivých slabikách nie je úplne totožné s tým, ako ho vo svojom príspevku predstavil J. Brezina. Za pozornosť stoja hlavne rozdiely na tretích a štvrtých slabikách. Oproti Brezinovým zisteniam je prízvuk oveľa výraznejší na štvrtej slabike (46,29 % oproti 58,06 %), kým na predošlej slabike už taký výrazný nie je (64,81 % oproti 46,18 %). Ide o rozdiely, ktoré vo výskume Reiselovho verša nemožno podceňovať.

Slabika	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Případy	2635	652	1439	1809	1100	1130	932	919	747	650	547	470	379	282
Percentá	84,56	20,92	46,18	58,06	35,30	36,26	29,91	29,49	23,97	20,86	17,55	15,08	12,16	9,05

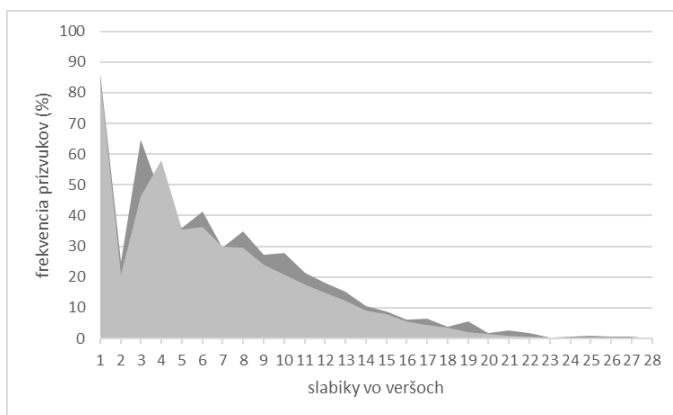
Slabika	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV	XXV	XXVI	XXVII	XXVIII
Případy	248	170	138	108	60	48	29	22	10	8	5	7	3	2
Percentá	7,96	5,46	4,43	3,47	1,93	1,54	0,93	0,71	0,32	0,26	0,16	0,22	0,1	0,06

Tabuľka 3

Je zjavné, že v Reiselovom knižnom debute majú výrazné postavenie aj básne, v ktorých sa druhý iktový vrchol objavuje až na štvrtej slabike. Do akej miery sa zistené údaje odlišujú od údajov, ktoré ponúkol J. Brezina, dobre ilustruje nasledujúce porovnanie. Tmavšou farbou sú zaznačené údaje J. Brezinu, bledšou farbou údaje, ktoré ukázala analýza prízvukov v celej knihe:

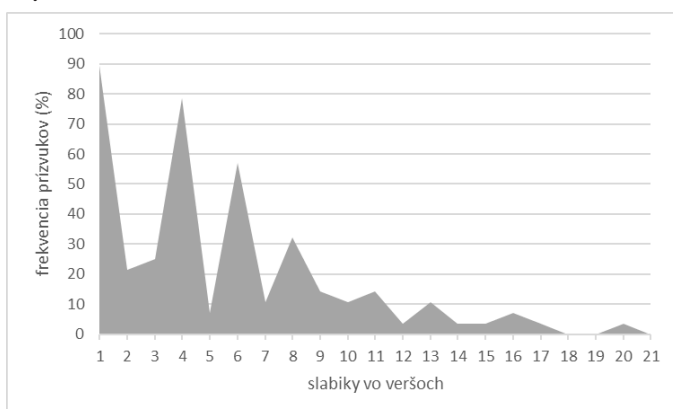
11 Prvotina V. Reisela predstavuje najrozsiahlejšiu nadrealistickú knihu, v žiadnej inej nevyšlo toľko básní. Zaujímavosťou je, že v druhom vydaní zbierky (vyšla v roku 1968 ako súčasť knihy *Prvé smutné rozkoše*) boli niektoré jej časti vyčlenené ako samostatné básne, čím sa ich počet navyšil až na 91. Okrem básní autor do knihy zaradil aj tri krátke prózy: *Nad obzorom slepca*, *Videli ste ju*, *Na novom horizonte*.

12 Z hľadiska počtu veršov vybral J. Brezina rôznorodé básne – najdlhšia má 82 veršov (*Korálový náhrdelník*), najkratšia desať (*Kroky vedú inam*).



Graf 2

Zistené údaje nijako nespochybňujú Brezinove závery, najmä nie konštatovanie o tendencii k daktylotrochejskému normovaniu, avšak ukazuje sa, že vybraná päťica básní nevystihuje všetky variácie skúmaného verša. Práve z tohto dôvodu je náležité využívať v kvantitatívnom výskume veľké textové korpusy, zabezpečujúce dostatok výskumného materiálu pre dôkladnejšie poznanie vybranej problematiky. K výhodám tohto prístupu navyše patrí aj fakt, že do zistených výsledkov vnáša značnú systematizáciu. Vieme napríklad upresniť, ktoré básne z Reiselovej prvotiny sú vybranej päťici podobné viac a ktoré menej. Takmer rovnaké rozloženie prízvukov majú básne *Janko Král*, *Jej spánok*, *Koleso* alebo *Pablesky*. Spájajú ich trochejské začiatky veršov. Oproti tomu stoja básne s daktylskými začiatkami, napríklad báseň *A ma chimère*, kde základný rytmický impulz určujú verše s opakujúcimi sa slovami a slovnými spojeniami „Očami“ („Očami elektrickými“, „Očami semafora“, „Očami skleníka“ a tak ďalej) alebo „Videl som“ („Videl som teplo parných tiel“, „Videl som tvoje dve zrenice“ a tak ďalej). Rozmiestnenie prízvukov vyzerá takto:



Graf 3

V básni sa najskôr stretávame s jednou daktylskou stopou, ďalej nasledujú dve trochejské, potom zase jedna daktylská. Potvrďuje sa, že výber, ktorý urobil J. Brezina, z hľadiska frekvencie prízvučných slabík nezodpovedá celému

586 obsahu Reiselovej prvotiny. Podobné rozmiestnenie prízvukov majú v knihe aj básne *Dva zvony* a *Klávesnica plaču*.

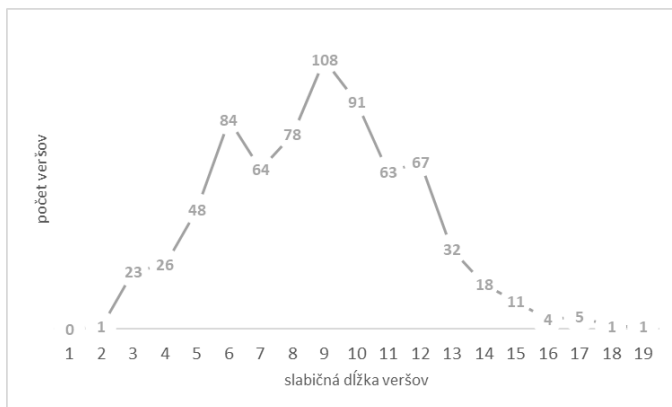
Súhrnne možno povedať, že kvantitatívno-korpusová analýza umožňuje precizovať verzologické výskumy, ktoré sa opierali o menší počet výskumných vzoriek. Na uvedenom príklade dobre vidieť, k akým záverom môže viesť zohľadnenie väčších textových celkov.

II.

Ako druhá prichádza do úvahy možnosť využitia tohto typu analýzy pri overovaní platnosti niektorých všeobecných téz o nadrealistickom verši. V odbornej literatúre sa často píše, že ho charakterizoval nezáväzný počet slabík, napodobňovanie hovorovej reči alebo intonačná nivelizácia, ale len málo z toho bolo doteraz potvrdené detailným rozborom konkrétnych textov. Preto platí, že tieto charakteristiky nateraz pôsobia ako hypotézy.

Niekoľko všeobecných tvrdení o nadrealistickom verši sformuloval aj J. Vlnka v monografii o poézii P. Bunčáka z roku 2011. Ako názorný príklad možno spomenúť jeho charakteristiku Bunčákovho knižného debutu *Neusínaj zažni slnko*, ktorý vyšiel roku 1941 v nadrealistickej edícii Skarabeus. V tejto knihe básni si J. Vlnka povšimol napríklad sylabicky rôznorodé verše a následne skonštatoval, že ide o znak surrealistickej poetiky (Vlnka 2011: 56). Voči tomuto záveru nemožno, samozrejme, nič namietat, no prostredníctvom kvantitatívneho rozboru celej knihy sa dá problém uchopiť komplexnejšie. Po vykonaní analýzy vieme dokonca špecifikovať, kde sú rozdiely medzi slabičnými dĺžkami veršov najväčšie. Ide o básne *Apokalyptis*, *Detektívka*, *Epen hoe*, *Jeseň na dedine*, *Láska na dial'ku láska do hĺbky* a *V šachte slnečníc*. V nich sa nachádzajú aj verše, medzi ktorými je rozdiel väčší ako desať slabík. Najväčšie rozpätie je prítomné v bezmennej básni na začiatku tretieho oddielu knihy s názvom *Fontána čierneho smiechu*, kde najdlhší verš („Lutoval by návratu do tvojho zapomenutého kráľovstva“) má až o 16 slabík viac než najkratšie verše („Odnášam“, „Spievate“). Naopak, v básňach *Ktorá je to krajina*, *Torzo*, *Vstup* alebo *Ulica vysadená borovým lesíkom na jeseň* nie je tento rozdiel natoľko výrazný. V básni *Vstup*, ktorá Bunčákovu zbierku básní otvára, majú najdlhšie verše 12 a najkratšie osem slabík.

Nasledujúci graf znázorňuje, akým množstvom sú v Bunčákovej knihe zastúpené dĺžky veršov. Najväčší počet majú 9-slabičné verše (108), hneď za tým však nasledujú 10-, 8- či 6-slabičné verše. Najkratší verš v knihe má dve slabiky, najdlhšie sú 18- a 19-slabičné verše (všetky po jednom výskyte):



Graf 4

Pre výskum nadrealistickej poézie majú podobné špecifikácie slabičných dĺžok veršov význam v tom, že ponúkajú dôležité údaje pre objasnenie niektorých výstavbových postupov. Ukazuje sa napríklad, že Bunčákové básne s nevelkými rozdielmi medzi dĺžkami slabík vo verši pracujú inak so systémom obraznosti ako básne, kde sú tieto rozdiely väčšie. Stačí, keď porovnáme spomenuté básne *Vstup* a *V šachte slnečnic*. Kým v prvej z nich tvorí každý verš relatívne komplexnú gramaticko-sémantickú jednotku, pripomínajúcu svojim charakterom jednoduchú vetu („Mať v sebe prietrž všetkých brán“, „Na brehu láska vykrváca“), druhá báseň hromadí popri takýchto veršoch významovo zhustené obrazy, ktoré sú vyjadrené zväčša formou genitívnej metafory („Plášte medu / Plášte uhlia / Plášte síry“, „Potoky pijavíc / Náramky bolesti / Prstene z mäsa meteorov / Brošne vredov / Múry polubkov“). Rovnaké príklady možno nájsť aj v tvorbe ďalších nadrealistov, osobitne v dielach R. Fabryho, V. Reisela a Š. Žáryho.

III.

O využití kvantitatívno-korpusovej analýzy možno ďalej uvažovať vo vzťahu k vývinovým premenám nadrealistického verša. Doposiaľ napríklad nebolo dôkladnejšie preskúmané, akými zmenami prešiel tento verš po roku 1945, hoci už dávnejšie odborníci konštatovali, že sa výrazne transformoval. Jedným z prvých, ktorí si tento prerod všimli, bol český spisovateľ a literárny kritik Ludvík Kundera. Už v roku 1947 stručne opísal, ako sa v povojnových dielach nadrealistov skrátila dĺžka veršov a ako sa spolu s tým zredukoval ich celkový počet (Kundera 1947). Pre poslednú vývinovú fázu nadrealistickej tvorby s výraznou orientáciou na nové spoločenské pomery použil mierne ironické označenie „budovateľský nadrealizmus“ (Kundera 1990: 69).

Ďalšou osobnosťou, ktorá upozornila na zmeny v štruktúre nadrealistického verša, bol Stanislav Šmatlák. Ten v jednej z neskorších diskusií o poetologických osobitostiach slovenskej literatúry v povojnovom období poukázal na dve línie týchto zmien. Na jednej strane príklon k vývinovo staršej poézii – nadrealisti opäť akceptovali pravidelný verš, strofické členenie básní aj rým, na druhej strane sa výrazne zmenila vnútorná organizovanosť voľného verša – gramatické vzťahy vo verši sa začali viac prekrývať s logicko-sémantickými vzťahmi, básnický prejav pôsobil znova viac konvenčne. Všetky tieto zmeny podľa S. Šmatláka

588 dokazovali postupnú transformáciu nadrealistickej poézie v povojnovom období (Šmatlák 1965: 11).

Z kvantitatívneho hľadiska možno štrukturálne premeny nadrealistického verša dokumentovať už porovnaním slabičných dĺžok veršov vo vybraných knihách. Na ilustráciu uvediem básnické zbierky V. Reisola *Vidím všetky dni a noci* a *Zrkadlo a za zrkadlom*. Prvá z nich obsahuje najviac 8- až 10-slabičných veršov, spolu tvoria skoro až štvrtinu (23,14 %) všetkých veršov tejto zbierky (3116). V nemalej miere sú však v knihe zastúpené ešte dlhšie verše, napríklad 11-slabičných je 6,77 % a 12-slabičných 6,55 %.

Dĺžka verša	Prípady	Percentá	Dĺžka verša	Prípady	Percentá
1-slabičný	22	0,71	17-slabičný	74	2,37
2-slabičný	81	2,6	18-slabičný	74	2,37
3-slabičný	142	4,56	19-slabičný	68	2,18
4-slabičný	195	6,26	20-slabičný	33	1,06
5-slabičný	210	6,74	21-slabičný	28	0,9
6-slabičný	225	7,22	22-slabičný	21	0,67
7-slabičný	208	6,68	23-slabičný	13	0,42
8-slabičný	237	7,61	24-slabičný	7	0,22
9-slabičný	236	7,57	25-slabičný	1	0,03
10-slabičný	248	7,96	26-slabičný	2	0,06
11-slabičný	211	6,77	27-slabičný	3	0,1
12-slabičný	204	6,55	28-slabičný	4	0,13
13-slabičný	175	5,62	29-slabičný	-	-
14-slabičný	151	4,85	30-slabičný	1	0,03
15-slabičný	126	4,04	31- až 34-slabičný	-	-
16-slabičný	115	3,69	35-slabičný	1	0,03

Tabuľka 4

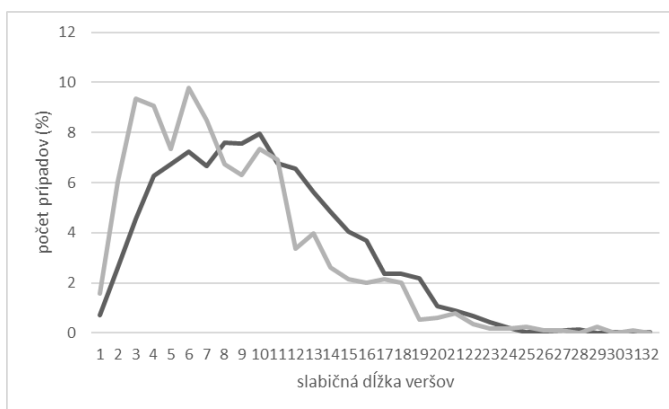
V knihe *Zrkadlo a za zrkadlom* sú najviac zastúpené 6-slabičné verše, z celkového počtu veršov (1156) ide takmer o 10 %. Hneď za tým však nasledujú len 3- a 4-slabičné verše. Oproti autorovmu debutu ide teda o výraznú zmenu:

Dĺžka verša	Prípady	Percentá	Dĺžka verša	Prípady	Percentá
1-slabičný	18	1,56	17-slabičný	25	2,16
2-slabičný	70	6,06	18-slabičný	16	1,99
3-slabičný	108	9,34	19-slabičný	6	0,52
4-slabičný	105	9,08	20-slabičný	7	0,61
5-slabičný	85	7,35	21-slabičný	9	0,78

6-slabičný	113	9,78	22-slabičný	4	0,35
7-slabičný	98	8,48	23-slabičný	2	0,17
8-slabičný	78	6,75	24-slabičný	2	0,17
9-slabičný	73	6,31	25-slabičný	3	0,26
10-slabičný	85	7,35	26-slabičný	1	0,09
11-slabičný	80	6,92	27-slabičný	1	0,09
12-slabičný	39	3,37	28-slabičný	-	-
13-slabičný	46	3,98	29-slabičný	3	0,26
14-slabičný	30	2,6	30- až 34-slabičný	-	-
15-slabičný	25	2,16	35-slabičný	1	0,09
16-slabičný	23	1,99	-	-	-

Tabuľka 5

Porovnanie oboch Reiselových kníh prezrádza, že autor položil v neskoršej tvorbe dôraz na kratšie verše. Tento rozdiel sa ukazuje ako významný aj pri grafickom znázornení slabičnej dĺžky veršov v oboch knihách. Tmavšia farba znázorňuje knihu *Vidím všetky dni a noci*, bledšia farba knihu *Zrkadlo a za zrkadlom*:



Graf 5

Pre interpretáciu vývinových aspektov Reiselovej nadrealistickej tvorby majú uvedené zistenia zásadný význam. Zhrnujúco možno povedať, že básnik v neskoršom období zanechal rozvláčnejší a vnútorne komplikovanejší spôsob vyjadrovania a priklonil sa k heslovitosti a väčšej priamočiarosti. To všetko vyplynulo z potreby akcentovania zrozumiteľnosti básnického slova a vysunutia jeho komunikatívnej funkcie, ako to opísal S. Šmatlák v súvislosti so základnými premenami nadrealistickej poézie po roku 1945 (Šmatlák 1965: 10-11). Osobitný problém v tejto súvislosti predstavuje úbytok slov, ku ktorému prispelo skrátenie veršov aj ich redukcia. Pre lepšie ozrejmienie tohto javu by bolo potrebné zistiť, do akej miery sa spolu so zmenou verša obmenili základné sémanticko-estetické kvality Reiselovej poézie. Po vzore kvantitatívnej lingvistiky by sa dala preskúmať problematika slovného bohatstva vo všetkých Reiselových knihách z nadrealistického

590 obdobia. Jednou z možných ciest, ako to zistiť, je preskúmať pomer medzi počtom lexém a počtom všetkých slov v textoch (Čermák 2017: 47-48). Nakoľko môže byť skúmanie takzvaného slovného bohatstva užitočné pre hlbšiu analýzu estetických kvalít básnickej tvorby, preukázali nedávno autori monografie *Láska v číslach: Sládkovičova Marína pohľadom kvantitatívnej lingvistiky* (Místecký – Kolenčíková – Navrátil – Altmann 2020: 21-40).

Porovnanie dvoch Reiselových kníh dobre ukazuje, ako sa v relatívne krátkom čase zmenila podoba básnikovho verša. Pre ďalší výskum problematiky má z tohto hľadiska dôležitý význam práve uplatnenie diachronického aspektu ako základnej metodologickej inštrukcie. Jedným z hlavných výskumných cieľov by mala byť podrobná charakteristika všetkých podôb nadrealistického verša, ktoré sa vyvinuli medzi rokmi 1935 až 1948 v jednotlivých autorských koncepciách (P. Bunčák, R. Fabry, V. Reisel, Š. Žáry). Prínos tejto charakteristiky by sa mohol naplniť ukázať v širšom výskume poetologických premien nadrealistickej poézie.

IV.

Kvantitatívno-korpusový typ analýzy môže prispieť aj k lepšiemu poznaniu tých vlastností nadrealistického verša, ktoré doteraz unikali bádateľskej pozornosti. Málo sa vie napríklad o tom, ako nadrealistickí básnici za účelom vnútornej diferenciácie svojho prejavu obmieňali základné parametre verša. Doposiaľ sa v tejto súvislosti brali do úvahy len obmeny v rytmicko-syntaktickom členení (Tomčík 1949: 42; Turčány 1966: 106), nie však iné prejavy. Ako príklad možno uviesť celkom špecifické radenie jambických veršov do väčších textových celkov, v ktorých mali prevahu verše s daktylskou alebo daktylotrochejskou tendenciou. Takmer identicky využívali tento tvorivý postup J. Lenko, V. Reisel a Š. Žáry, čo dokumentujú aj nasledujúce úryvky:

„V zástere plnej hmyzu a jedovatých kamienkov
Ktoré vysypem k jej nohám
Odtáté hlavy vtákov
A svoju aby nič nechýbovalo čo vzniklo v utrpení“ (Lenko 1941: 48).

„V svätyni sa zažihajú sviece
Aby horeli hrozná telá
Aby sa objavili plávajúce telá
Otvorené do neresti
Aby nastala noc
A začínali zvoníť lode rozkoší“ (Reisel 1939: 152).

„Lebo sme pomätenci a slepí vojaci
Krása nás vedie za ruku
Modlí sa za nás
A mince kľatieb padajú do klobúka“ (Žáry 1941: 14).

O tom, že nešlo o náhodný jav, vypovedajú aj niektoré konkrétne ukážovatele. Napríklad J. Lenko formuloval prostredníctvom jambických veršov vetné výpovede, ktoré mali za cieľ dokresliť, prípadne inak doplniť alebo rozvinúť

výpovede z predošlých veršov. V jeho knižnom debute *V nás a mimo nás* (1941) signalizuje tento typ výpovedí najčastejšie spojka a, čo má sčasti aj symbolickú povahu („Začneme písmenom A“). Za spojkou sa prevažne nachádzajú podstatné mená („a táto voda“, „A opäť okovy“, „A štyria králi“) a slovesá („A mizne vo mne“, „A načúvaš“, „a vládneš nad nimi“, „a krváca“, „A vrátia sa“), ale vyskytujú sa tam aj príslovky („A strmhlavo“). Takýchto prípadov sa v knihe objavuje až 75, teda 7,24 % z celkového počtu veršov (1036). Nič na veci nemení fakt, že v knihe opätovne prevláda tendencia realizovať daktylotrochejský rytmický impulz. Jambické verše sa v tomto prípade podieľajú na špecifickom tvarovaní básnického prejavu.

Návod, ako tento jav analyzovať dôkladnejšie, a to aj vo vzťahu k významovým rovinám nadrealistickej poézie, ponúka štúdia J. Brezina o strofickosti voľného verša, ktorú publikoval v roku 1972 pod názvom *Strofika v slovenskom voľnom verši*. Ukazuje v nej, že nadrealisti mali k strofickej výstavbe básní špecifický vzťah. Aj keď negovali tradičné strofické útvary, neodmietali strofickosť ako osobitný princíp či spôsob členenia veršov. Výsledkom ich tvorivého úsilia bolo, že toto členenie postavili na nových základoch. Dobře to ilustrujú napríklad básne s anaforickým opakovaním rovnakých slov alebo slovných spojení. Podľa J. Brezina sa takto v nadrealistickej poézii manifestovalo nielen rytmické, ale aj strofické zameranie básní (Brezina 1972: 18-19).

Podobne možno vnímať jambické verše, ktorými J. Lenko opakovane narušal daktylotrochejský pôdorys svojich básní.¹³ Tieto verše majú v jeho debute zjavný vplyv na formovanie veršových celkov s jedinečnými významovými kvalitami. Javí sa to dokonca tak, že vybrané skupiny veršov významovo rámcujú, a tým aj utvárajú predpoklady pre ich recepcné uchopenie. Povedané s J. Brezinom, nadrealistický básnik dal špecifickým rámcovaním veršov najavo, ako interpretovať jeho texty (Brezina 1972: 19).

Uvedený príklad potvrdzuje, že každý, hoci aj menej výrazný či navonok okrajový prostriedok veršovej výstavby básní môže mať vyššie funkčné uplatnenie. Z tohto dôvodu je zvlášť dôležité, aby sa popri kvantitatívnom zastúpení takýchto prostriedkov podrobne sledoval ich podiel na utváraní celkového zmyslu skúmaných básní. V opačnom prípade môže viesť kvantitatívny výskum k samoučelnosti, ako na to v poslednom období upozorňuje aj literárny historik Ján Gbúr. Naposledy sa k tejto otázke obsirnejšie vyjadril v štúdiu venovanej metodologickým limitom verzologického výskumu M. Bakoša (Gbúr 2022).

Záver

V štúdiu som predstavil niekoľko možností, ako začleniť do výskumu nadrealistického verša kvantitatívno-korpusovú analýzu. Viedlo ma k tomu najmä presvedčenie, že uvedený typ analýzy môže významnejšie rozšíriť a prehĺbiť naše poznatky o danej problematike. Na Slovensku sa však takýto výskum bude dať realizovať až vtedy, keď budú vytvorené vhodné výskumné podmienky. V prvom rade je potrebné vytvoriť digitálny korpus básnických textov, ktorý by mohol byť využívaný na

13 Tento postup sa objavil aj v neskorších obdobiach slovenskej poézie, dokonca ho možno zaznamenať v súčasnej tvorbe. Príkladom môže byť básnická zbierka J. Zambora *Dom plný neviditeľných* (2014), kde je základný rytmus neraz narušovaný veršami s rozdielnym rytmom. Sám autor uviedol, že týmto postupom chce v básňach odhliadnuť ich rôzne významové polohy (Zambor 2018: 222).

- 592 analýzu najrôznejších verzologických problémov. Cieľom by pritom nemala byť len digitalizácia nadrealistických textov, ale celého komplexu slovenskej poézie, aby sa vybrané problémy dali skúmať aj vo vzájomných súvislostiach a z vývinových aspektov. Bez tohto kroku nemôže verzologický výskum na Slovensku prekročiť jedno zo svojich hlavných koncepcných obmedzení.

Štúdiá je výstupom grantového projektu APVV-20-0414 DISPRO – *Digitálna zbierka slovenskej prózy*. Riešiteľská inštitúcia: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre – Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i. Zodpovedný riešiteľ: doc. Mgr. Marek Debnár, PhD. Doba riešenia: 7/2021 – 6/2025.

Pramene

- BUNČÁK, Pavel, 1941. *Neusínaj zažní slnko*. Bratislava: Skarabeus.
 BUNČÁK, Pavol, 1948. *Zomierať zakázané*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
 FABRY, Rudolf, 1935. *Uťaté ruky*. Bratislava: Aligátor.
 LENKO, Július, 1941. *V nás a mimo nás*. Prešov: Štehtrovo nakladateľstvo.
 REISEL, Vladimír, 1939. *Vidím všetky dni a noci*. Trnava: Urbánek a spol.
 REISEL, Vladimír, 1945. *Zrkadlo a za zrkadlom*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
 REISEL, Vladimír, 1968. *Prvé smutné rozkoše*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
 ŽÁRY, Štefan, 1941. *Zvieratník*. Bratislava: Skarabeus.
 ŽÁRY, Štefan, 1944. *Stigmatizovaný vek*. Liptovský Sv. Mikuláš: Transcius.

Literatúra

- BAKOŠ, Mikuláš, 1939. *Vývin slovenského verša*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
 BAKOŠ, Mikuláš, 1940. Nadrealistický verš. In POVAŽAN, Michal, ed. *Sen a skutočnosť*. Bratislava: Universum, s. 23-24.
 BREZINA, Ján, 1968. Princípy organizácie voľného verša Rudolfa Fabryho. *Slovenská literatúra*, roč. 15, č. 2, s. 124-157.
 BREZINA, Ján, 1969. Obnovený záujem o otázku rytmu v umeleckom diele. *Slovenská literatúra*, roč. 16, č. 5, s. 530-536.
 BREZINA, Ján, 1970. Voľný verš Vladimíra Reisela. *Slovenská literatúra*, roč. 17, č. 4, s. 345-372.
 BREZINA, Ján, 1972. Strofika v slovenskom voľnom verši. In *Litteraria XIV. Strofa a rytmus*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 5-42.
 ČEPAN, Oskár, 1966. Jazykové predpoklady montáže v poézii. In *Litteraria IX. O literárnej avantgarde*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 43-72.
 ČEPAN, Oskár, 1967. Slovenská literárna veda v rokoch 1945 – 1966. *Slovenská literatúra*, roč. 14, č. 1, s. 79-97.
 ČERMÁK, František, 2017. *Korpus a korpusová lingvistika*. Praha: Univerzita Karlova. ISBN 978-80-246-3710-5.
 GBŮR, Ján, 2022. Metodologické limity Bakošovho verzologického výskumu slovenského verša. In PAŠTEKOVÁ, Soňa – TEPLAN, Dušan, ed. *Mikuláš Bakoš – pluralitný literárny vedec v metodologickej diskusii dneška*. Bratislava: Veda, s. 33-73. ISBN 978-80-224-1959-8.
 GBŮR, Ján – SABOL, Ján, 2014. *Verš v štruktúre básnického textu*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika. ISBN 978-80-8152-220-8.
 KRAUSOVÁ, Nora [BENIAKOVÁ, Nora], 1948. *Ako rozoberáme verš*. Bratislava: Jozef Orlovský.
 KUNDERA, Ludvík, 1947. Slovenští nadrealisté. *Listy*, roč. 1, č. 3, s. 473-479.
 KUNDERA, Ludvík, 1990. „... hodiny piesočné“ (Nadrealisti a Skupina Ra). *Romboid*, roč. 25, č. 10, s. 68-69.
 LITERATÚRA na rázcestí, 1965. (Diskutovali: Bakoš, Mikuláš – Bžoch, Jozef – Hamada, Milan – Rosenbaum, Karol – Šmatlák, Stanislav – Tatarka, Dominik.) *Slovenské pohľady*, roč. 81, č. 5, s. 6-17.
 MÍSTECKÝ, Michal – KOLENČIKOVÁ, Natália – NAVRÁTIL, Martin – ALTMANN, Gabriel, 2020. *Láska v číslach: Sládkovičova Marina pohľadom kvantitatívnej lingvistiky*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1849-2.
 MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1938. Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“. *Slovo a slovesnost*, roč. 4, č. 1, s. 1-15.

- PLECHÁČ, Petr – KOLÁR, Robert, 2017. *Kapitoly z korpusové versologie*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-149-8.
- PLECHÁČ, Petr – SCHERR, Barry P. – SKULACHEVA, Tatyana – BERMÚDEZ-SABEL, Helena – KOLÁR, Robert, ed., 2019. *Quantitative Approaches to Versification*. Prague: Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences. ISBN 978-80-88069-83-6.
- POVAŽAN, Michal, 1942. Vývinové zaradenie nadrealistickej poézie. In POVAŽAN, Michal – REISEL, Vladimír, ed. *Pozdrav. Almanach poézie*. Bratislava: Skarabeus, s. 78-90.
- SABOL, Ján, 1970. Využitie exaktných metód pri skúmaní rytmu. In PAŽUR, Štefan, ed. *Nové obzory. Spoločenskovedný zborník východného Slovenska*. 12. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, s. 361-368.
- SLOBODNÍK, Dušan, 1984. Voľný verš v súčasnej slovenskej poézii. *Romboid*, roč. 19, č. 1, s. 72-83.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1971. *150 rokov slovenskej lyriky*. Bratislava: Tatran.
- ŠPITZER, Juraj, 1950. K niektorým otázkam našej literatúry. *Kultúrny život*, roč. 5, č. 9, s. 3.
- ŠTRAUS, František, 1967. Poznámky k metódam výskumu slovenského verša. *Slovenská literatúra*, roč. 14, č. 1, s. 11-43.
- ŠTRAUS, František – SABOL, Ján, 1968. Voľný verš v súčasnej slovenskej poézii (Genéza a charakteristika). In *Litteraria XI. Rhythmus a metrum*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 81-198.
- ŠTRAUS, František, 1991. Využitie exaktných metód pri výskume slovenského verša. *Slovenská literatúra*, roč. 38, č. 5-6, s. 394-405.
- TOMČÍK, Miloš, 1949. *Slovenská nadrealistická poézia*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- TURČÁNY, Viliam, 1966. Rým v poetizme (Náčrt k dejinám rýmu v medzivojnovom období). In *Litteraria IX. O literárnej avantgarde*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 73-135.
- VLNKA, Jaroslav, 2011. *Pavel Bunčák a poézia nadrealizmu*. Trnava: Univerzita sv. Cyrila a Metoda. ISBN 978-80-8105-246-0.
- ZAMBOR, Ján, 1985. Inovácia verša v poézii Pavla Horova. *Romboid*, roč. 20, č. 3, s. 41-51.
- ZAMBOR, Ján, 2018. *Stavebnosť básne*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-115-2.

PhDr. Dušan Teplan, PhD.

Katedra slovanských filológii

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Štefánikova 67

949 01 Nitra

Slovenská republika

E-mail: dteplan@ukf.sk