

## VERZNO NEUJEMANJE – OPREDELITEV POJAVA IN NJEGOVEGA UČINKA

### 1 VERZ KOT NAJMANJŠA SAMOSTOJNA ENOTA VEZANE BESEDE

1.0 V definicijah verzne prestopa se kot ena osnovnih značilnosti tega pojava poudarja oslabitev verzne konca, razbitje verza na dva dela, motnje v pravilnem intonacijskem poteku itd. Omenjene učinke pa mora omogočati (predvideti) sama zgradba verza; zato je treba pred vsakim nadaljnjim opazovanjem in opisovanjem verzne prestopa najprej prikazati, kakšna je osnovna oblika verza – v njo zareže verzni prestop.

1.1 Kaj je najmanjša enota vezane besede? Do odgovora se najlažje pride s primerjavo med vezano in nevezano besedo. Vezana beseda se od nevezane loči po posebni urejenosti, glasovnost ima v poeziji pomembnejši položaj kot v prozi oziroma praktičnosporazumelvalnem jeziku, ritem in drugi pojavi omenjene glasovnosti tvorijo s pomensko stranjo nerazdružljiv sklop, vsaka sprememba »normalnega« glasovnega poteka verza sproži spremembo pomena (in obratno). Na dnu raznih opredelitev pa se kaže *metrum* (in ritem – odstopanje od enolične sheme) kot tista *urejenost*, ki obe mernostni zvrsti<sup>1</sup> jezika ločuje. Urejenost oziroma organiziranost je osnova za strukturo, ki jo Osip Brik imenuje ritmični impulz. Ta glasovna in ritmična struktura je ritmično-semantični kompleks,<sup>2</sup> ki pa ni sestavljen iz dveh ločenih prvin, ampak je enovit.

Metrum je predvsem organiziranost izrazne strani jezika; vsak bralec poezije ve, da to temelji na ponavljanju istih stopic, na enakomernem pojavljanju naglasov, ki so med seboj časovno enako oddaljeni. Tu pa naletimo na prvi problem: če je glede na povedano stopica osnovna metrična enota, ali je tudi samostojna? Težko si zamislimo pesem, ki bi imela le eno stopico, zato ta ne more biti najmanjša samostojna enota, in je treba prestopiti na višjo ravnino – verzno. Šele verz je lahko samostojno, zaokroženo besedilo, kar je sicer redkost – nedvomno zaradi prekratosti takega besedila. (Monostih je uporabljal G. Apolinaire.) Da je verz res najmanjša samostojna enota, pa dokazuje tudi zahteva po urejenosti njegovih delov; tudi proza v bistvu tvorijo stopice, kombinacijo le-teh pa prepoznamo kot verz šele na osnovi novega razmerja med njimi, ko namreč zgubijo (v veliki meri) svojo individualnost, in se podredijo pravilom enote višje ravnine, da postanejo deli nove celote. (Tu se pokaže sorodnost teh dveh ravnin z izrazno in morfemsko ravnino jezika. Fonemi so glasovi, ki razločujejo pomen, a ga sami nimajo. Šele v posebni kombinaciji tvorijo morfeme, najmanjše enote s samostojnim pomenom.)

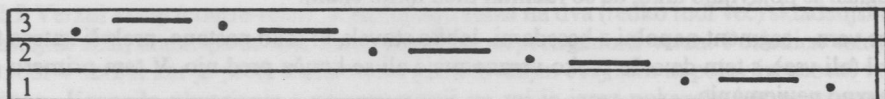
1.1.1 Nova celota, *verz*, ki nastane z združitvijo stopic, ni mehanični seštevek svojih »podenot«, ampak ima posebne lastnosti, ki jih stopice same po sebi nimajo. Gre v prvi vrsti za tipični intonacijski potek, ki se lahko pojavi šele na verzni ravnini; tako oblikovan se verz kot shema pojavi pred svojo ubeseditvijo. Osip Brik piše, da se najprej rodi pesnikova predstava o nekakšni glasovni in ritmični strukturi, ki se nato zapolni z besedami.

<sup>1</sup> Jože Toporišič: Slovenska slovnica (dalje SS), Maribor, Obzorja, 1984; str. 10

<sup>2</sup> Osip Brik: Ritem in sintaksa, V: Ruski formalisti (dalje RF), izbor teoretičnih besedil, prevedel Drago Bajt, uredil Aleksander Skaza, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1984

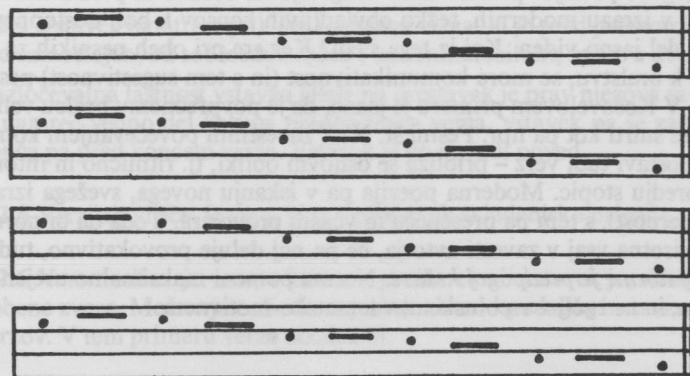
*Forma* se torej pojavi pred *vsebinsko*, čeprav nujno v tesni povezavi z njo; njeno vnaprejšnjost razumem kot soglasje izraza – sheme in občutja, ki pa tudi še ni ubesedeno, torej dokončno. V procesu nastajanja pesniškega izdelka se obe prvini približujeta in nato zlijeta v enovit organizem. Najboljši opis tega procesa podaja E. A. Poe v *Filozofiji kompozicije*, kjer razlaga nastajanje svoje pesnitve *Krokar* kot proces, ki je potekal od izraza k vsebini po točno določenem planu. Poe zapiše, »... da je delo potekalo po načrtu, postopoma, do popolnosti z natančnostjo in s strogo doslednostjo matematičnega problema.«<sup>3</sup> Potem ko je pesnik določil obseg, snov (lepota) in razpoloženje (žalost), se je moral odločiti za središče, iz katerega bi izhajala celotna zgradba – in to je bil *pripev*. Poe nadaljuje: »Zdaj je nastalo vprašanje, ki je zadevalo *značaj* besede. Ko sem se odločil zastran *pripeva*, sem seveda sklenil pesem razdeliti na kitice: *pripev* bi bil konec vsake kitice. Ni bilo dvoma, da je moral biti konec, če je hotel imeti moč, zvoneč in sprejemljiv za dolg poudarek: in ti pomisleki so me neobhodno privedli do dolgega *o* kot najbolj zvonkega samoglasnika v zvezi z *r* kot najbolj izvedljivim soglasnikom.«<sup>4</sup> Pesnik ima torej v začetku pred očmi zgolj shemo glasovne izoblikovanosti, ki se povezuje z zelo široko opredeljivim občutjem želje po izrazitvi lepote in žalosti. Ta prazna shema – ritmični impulz – pa ima določene značilnosti, po katerih je opredeljiva kot urejena, posebna, ponovljiva enota. Imenujmo jo verz – segment. Ta živi v naši zavesti kot urejena jakostno-intonacijska tvorba, z značilno intonacijo (ponavadi padajočo) in enakomernim menjavanjem naglašanih in nenaglašanih zlogov. Gre za shemo, primarni načrt, ki ga v živem govoru ni.

Prikazano grafično je verz – segment za jambski enajsterec (če vzamem ta metrični vzorec za primer) tak:



Poleg glasovne samostojnosti, ločenosti od sobesedila, je za verz – segment značilna tudi njegova *skladenjska samostojnost*. Verz mora biti stavek, ni pa nujno, da bi bil tudi najmanjše možno sporočilo, poved, od sobesedila ločen z veliko začetnico (na začetku) in končnim ločilom (na koncu).

Shema za štirivrstičnico z jambskimi enajsterci je teoretično taka:



S-i so v razmerju:

S + S + S + S  
ali tudi  
S.. S.. S.. S

(+ pomeni priredje,  
.. pomeni soledje)

<sup>3</sup> Edgar Allan Poe: *Filozofija kompozicije*, V: *Krokar*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1985 (Kondor); str. 42

<sup>4</sup> Isto, str. 45

Če je kateri od stavkov v podrednem razmerju do ostalih (ali le do enega), to pomeni, da gre za razširjeni stavčni člen (v odvisnik). Odvisni stavek skladenjsko pripada nadrednemu, kar pomeni, da se nadredni stavek ne konča z verzno mejo in gre potemtakem za verzni prestop. (O tem še pozneje.)

## 1.2 Naj povedano strnem:

- a) Najmanjša samostojna enota vezane besede je verz.
- b) Verz – segment kot shema se v procesu nastajanja pesmi pojavi *pred* ubeseditvijo, ki shemo spremeni v besedilo, namenjeno prenosu sporočila.
- c) Verz je skladenjsko samostojen stavek, tj. z morebitnimi ostalimi v nepodrednem odnosu.
- č) Ni nujno, da je verz samostojno sporočilo. Lahko je le del povedi, a ker je hkrati njegov pomen nad pomenom posameznih besed, je glede na to nekje na sredini med besedo in povedjo, torej spet na isti ravni kot sporočilo neprostege stavka. (V bistvu je verz na poseben način urejen stavek.)
- d) Verz nosi s sabo naslednja pravila:
  - pravilo o koncu verza,<sup>5</sup> pričakovani daljši premor, premora v verzu ne sme biti, na koncu verza mora stati ločilo,
  - intonacija je enakomerna (največkrat padajoča),
  - naglasi se pojavljajo tako, da so razmiki med njimi enaki.

Ko se verz – segment napolni z besedami, lahko stavek, ki tako nastane, prekrši katero teh pravil (ali vsa), s tem da seže preko verzne meje ali se konča pred njo. V tem primeru gre za verzno neujemanje.

1.3 Za konec tega razdelka še razmislek o tezi, da verz živi v zavesti bralstva kot urejena celota in ne zgolj »kratka vrstica«. Prvi primer, ki tezo dokazuje, je iz nemškega ekspresionizma, drugi iz poezije Srečka Kosovega. Ko gre poezija ekspresionista Becherja v fazo aktivizma, se verz tradicionalizira, da je lažje razumljiv. Podobno je s Kosovelovo poezijo; tretja faza v razvoju njegove poezije<sup>6</sup> prinese cikel Tragedija na oceanu in pesem Ekstaza smrti, kjer je razvoj od v izrazu modernih, težko obvladljivih konsov k bolj dostopnemu verzu omenjenih dveh del jasno viden. Kaj iz tega sledi? Ker gre pri obeh pesnikih za fazo, ki poezijo usmerja k bralstvu, se mora komunikativnost (in s tem sugestivnost) pesniških sredstev povečati. V Kosovelovem primeru je jasno, da je povprečnemu bralcu veliko jasnejša vsebina Ekstaze smrti kot pa npr. Pesmi št. X. Z zavestnim povečevanjem komunikativnosti pa se poenostavi tudi verz – približa se osnovni obliki, tj. ritmično in intonacijsko urejenemu zaporedju stopic. Moderna poezija pa v iskanju novega, svežega izraza krši to normo (enakomernost), s tem pa preseneča in včasih provocira. Toda da bi normo kršil, mora biti le-ta prisotna vsaj v zavesti avtorja, če pa naj deluje provokativno, tudi v bralčevi zavesti. *Obstoj norme je predpogoj kršitve*. Norma pomeni maksimalno urejenost tudi v fomalnem smislu, in ne zgolj v vsebinskem, v tematsko-motivnem.

<sup>5</sup> Matjaž Kmecl v Mali literarni teoriji (Borec, Ljubljana, 1976; str. 78) zapiše, da je logični premor na koncu verza dolg vsaj za en kratek zlog, za eno moro.

<sup>6</sup> Glej: Janez Vrečko: Slovenska zgodovinska avantgarda in Srečko Kosovel, Maribor, Obzorja, 1986

## 2 VERZNO NEUJEMANJE – NAMERNO STILNO SREDSTVO

**2.1** Verzno neujemanje pomeni zbirni pojem za verzni prestop in verzni vstop. Izraz v verzologiji še ni bil uporabljen, predlagam pa ga zato, ker gre v primeru prestopa in vstopa za dve sicer različni stilni sredstvi, ki pa imata tudi skupne značilnosti.

**2.1.1** *Verzno neujemanje je stilno sredstvo, s katerim se doseže nesovpadanje meje verza in meje stavka.* Posledica tega je intonacijska in jakostna motnja v verzu – segmentu; bralčevo pričakovanje, ki temelji na vnaprejšnji predstavi o monolitnosti verza – segmenta, je »izigrano«, saj je verz uresničen na nenavaden način – odtod estetski učinek.

**2.2.** Definiranje podvrst verznega neujemanja je važno tudi zaradi denotativnosti strokovnega izraza, s tem pa tvorjenja pomenske mreže verzoloških terminov, ki je ustrežnejša kot zgolj skupek mnogokrat pomensko prenenitih izrazov. Tudi tuja terminologija ločuje posamezne pojave verznega neujemanja.

**2.2.1** Verzni prestop (enjambement): daljšanje stavka preko verzne meje v naslednji verz/naslednje verze. S tem se oslabi(jo) verzni konec/konci, kar vpliva na ritem in intonacijski potek celotne pesmi. V naslednjem verzu se pojavi nenavadna zareza, ločilo na koncu verza pa manjka (neobvezno).

**2.2.2** Verzni vstop (contre-rejet): je razbijanje verza na dva (redko tudi več) skladenjsko samostojna dela, s tem pa se krši zlasti pravilo o nepretrganosti verza. Posledica vstopa je premor v verzu, kar je proti bralčevemu pričakovanju. Prej sem ta pojav imenoval verzni pristop. Kasnejše ukvarjanje s poimenovanji pa mi je izraz pokazalo kot neustrezen, še zlasti zato, ker bi bil bolj primeren za slovenski ustreznik anakruze. Drugi vzrok je ta, da je izraz pristavek, ki bi iz prejšnjega izhajal, že zaseden.)

**2.2.3** Prestavek (rejet): del skladenjske zveze, ki je kot posledica verznega prestopa prestavljen v naslednji verz. Dolžina prestavka odloča o njegovi učinkovitosti.

**2.2.4** Vstavek (contre-rejet): del razbitega verza, ki je pred premorom. Vstavek je skladenjsko samostojen, od sobesedila ločen s končnim ločilom, redko z dvopičjem ali podpičjem.

Razločevalna lastnost vstavka glede na prestavek je prav njegova samostojnost – prestavek je namreč vedno del kakega predhodnega verza, vstavek pa se začne na začetku verza, konča pa pred koncem verza. Vstavek je po navadi poved.

**2.2.5** Verz izhodišče: je verz, ki mu prestavek skladenjsko pripada.

**2.2.6** Verz nosilec: je verz, v katerem prestavek ali vstavek je, skladenjsko pa nima z njim nobene zveze. Možno je tudi, da se prestavek zelo podaljša in zavzame cel verz ali celo več verzov. V tem primeru verza nosilca ni.

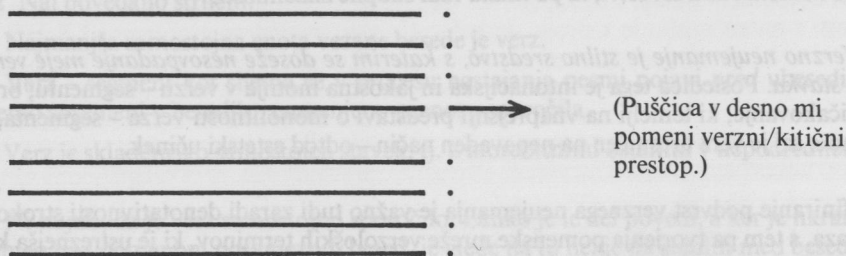
**2.3** Znotraj tako opredeljenega verznega neujemanja je možnih več variacij; zlasti kadar gre za verzni prestop, se redko zgodi, da bi se prestavek končal blizu začetka verza nosilca – da bi bil čim krajši.



S stališča obsega ločim naslednje tipe verzne prestopa:

– Kitični prestop: prestop te vrste oslabi kitični konec, s tem pa razvrednoti pravilo o samostojnosti in zaokroženosti kitice kot po obsegu od verza večje enote.

Grafično:



(Puščica v desno mi pomeni verzni/kitični prestop.)

– Verzni prestop: oslabi samostojnost verza (verzov), ne seže pa preko kritične meje.

Zdi se, da sta to edina dva tipa, saj si ni mogoče misliti prestopa znotraj verza (med stopicami), ker je kategorija samostojnosti stopic vprašljiva. V enotah, ki pa so večje od kitice, pa si prestopa tudi ni mogoče misliti (npr. med pesmimi).

Verzni prestop označujem s simbolom P1, kitičnega pa s P2.

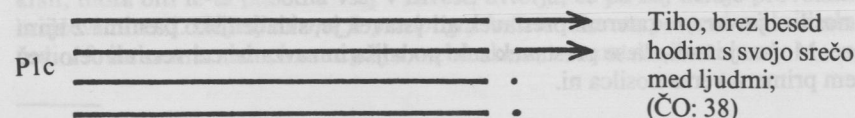
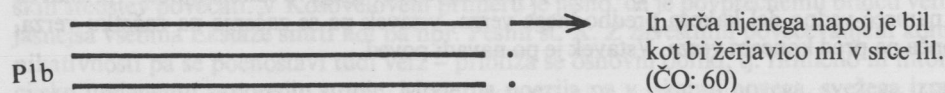
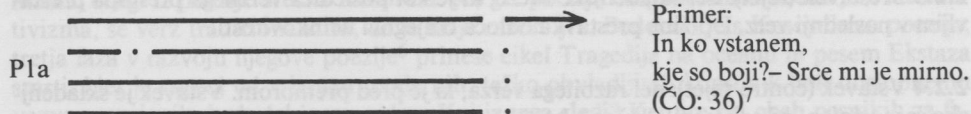
2.3.1 Posebej so zanimive variacije verzne prestopa; prestavek namreč lahko obsega le del enega verza ali več verzov. Ločim tri podtipe verzne prestopa (P1):

– P1a: prestavek se konča v verzu nosilcu (t.j. verzu, ki izhodišču neposredno sledi),

– P1b: Konec prestavka sovpada s koncem verza nosilca,

– P1c: prestavek se še ne konča v verzu nosilcu. Pri tem je število zaobseženih verzov manj važno.

Grafično:

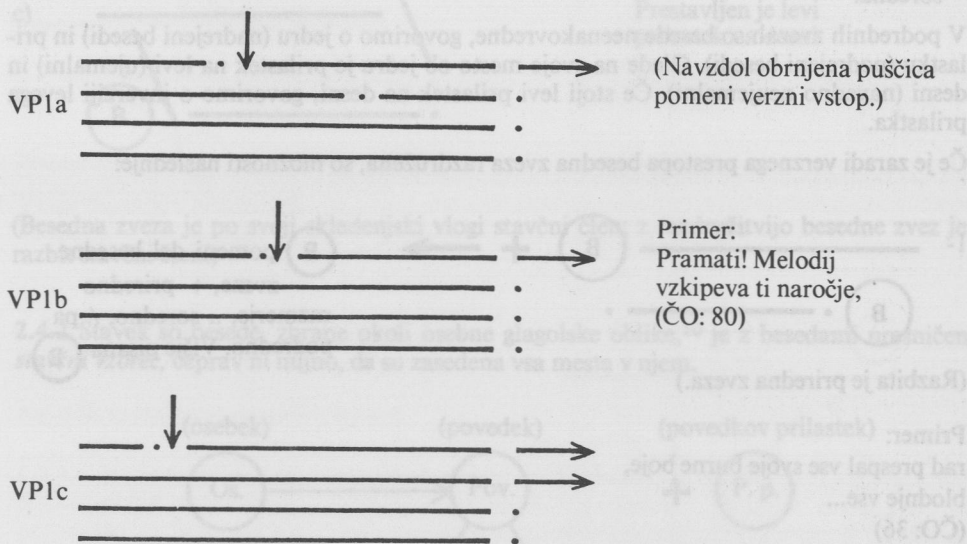


7 ČO: kratica za Oton Župančič: Čaša opojnosti, Beograd, SLOVO LJUBVE, 1981

Pri prestopu P1c se prestavki obravnavajo posebej, čeprav gre dejansko za *en* stavek, daljši od verza izhodišča. Ta stavek se raztegne preko več verzov, torej – večkrat prestopi. S tem nastane več *prestavkov*, ki pa zaradi svoje istostavčne pripadnosti tvorijo enovit sklop. Ločeno jih obravnavam predvsem zaradi preglednosti, pa tudi zato, ker je bralčevo pričakovanje, namreč da se bo stavek čimprej končal, večkrat izigrano. To seveda pomeni, da gre za več prestopov, čeprav povezanih v enega – nadrejenega.

2.3.2 K omenjenim tipom verznega prestopa je lahko dodan še verzni vstop kot pojav, ki nastopi pred njimi. Simbol za verzni vstop je V.

Grafično:



2.3.3 Sheme, po katerih sem ločil različne tipe verznega prestopa, se v poeziji različno pogosto »udejanijo«, saj je jasno, da je učinkovitost prestopa P1c manjša od tiste v primeru P1a, in sicer zaradi kratkosti prestavka (ostanka razbite skladenjske zveze). Iz tega sledi, da ni vseeno, katero skladenjsko zvezo prestop razbije, saj šele to določa učinkovitost, pa tudi že obdelani obseg prestavka.

2.4 Verzni konec razbije neko skladenjsko zvezo, in sicer:

- besedno zvezo,
- zvezo stavčnih členov,
- zvezo stavkov.

To so s stališča skladnje trije osnovni tipi verznega prestopa. Kiril Taranovski<sup>8</sup> v svoji razpravi o verznem prestopu loči še več tipov tega pojava; prvi tip mu je npr. prestop, ki zareže v besedo, loči tudi več vrst prestopa, ki razbije besedno zvezo itd. Uvajanje dodatnih kategorij (poleg zgornjih treh) je nepotrebno – že za prvo je sporno, ali je v *tradicionalnem*

<sup>8</sup> Kiril Taranovski: Some problems of enjambement in slavic and western european verse, IJSLP 1963, VII; str. 84

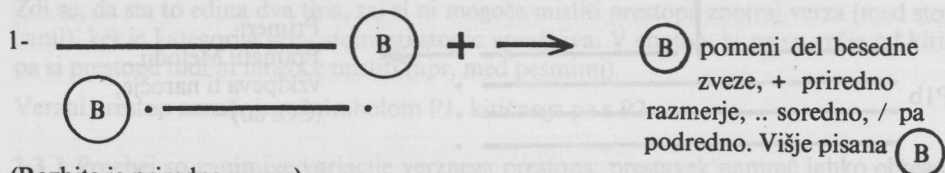
verzu deljenje besed z verzno mejo res stilno sredstvo. Glede modernega verza pa je jasno, da so pravila, ki jih vsebuje verz kot samostojna enota, kršena do te mere, da je tudi učinek verznega neujemanja drugačen. Prvi tip prestopa (po Taranovskem) osamosvaja dele besed, jim pripisuje nove pomene, s tem da ukinja besedo kot najmanjšo samostojno enoto pomena. Vendar pa je to možno le v modernem verzu, v tradicionalnem se to občuti kot nasilje (v svoji analizi Župančičevih verzov nisem našel noben tak primer).

2.4.1 Besedna zveza<sup>9</sup> je zveza vsaj dveh besed, lahko pa je:

- priredna,
- podredna,
- soredna.

V podrednih zvezah so besede neenakovredne, govorimo o jedru (nadrejeni besedi) in prilastku (podrejeni besedi). Glede na svoje mesto ob jedru je prilastek na levi (ujemalni) in desni (navadno neujemalni). Če stoji levi prilastek na desni, govorimo o inverziji levega prilastka.

Če je zaradi verznega prestopa besedna zveza razdružena, so možnosti naslednje:



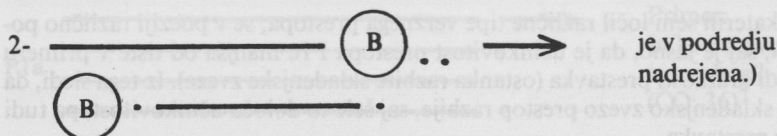
(Razbita je priredna zveza.)

Primer:

rad prespal vse svoje burne boje,

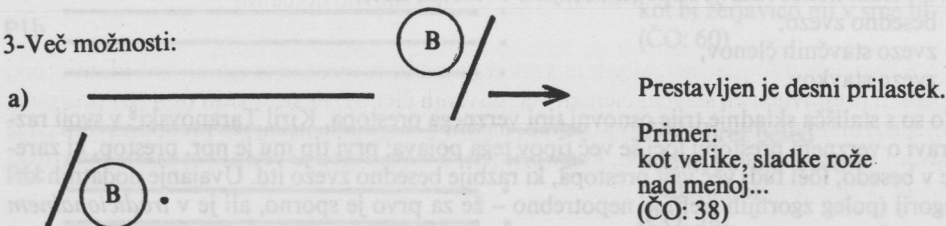
blodnje vse...

(ČO: 36)

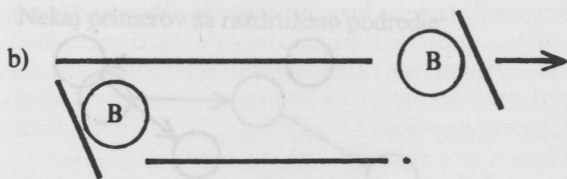


(Razbita je soredna zveza.)

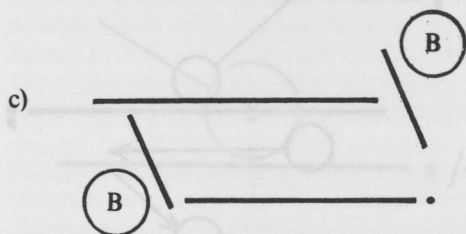
3-Več možnosti:



<sup>9</sup> Glej: Jože Toporišič: SS in Nova slovenska skladnja, Ljubljana, DZS, 1982



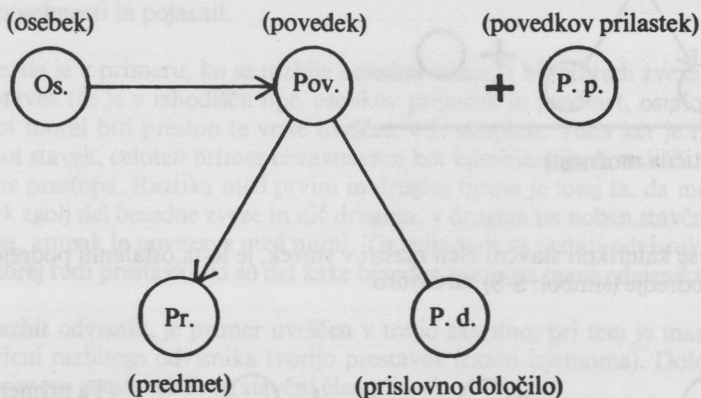
Prestavljeno je jedro,  
v izhodišču ostane levi  
prilastek.



Prestavljen je levi  
prilastek na desni.

(Besedna zveza je po svoji skladenjski vlogi stavčni člen; z razdružitvijo besedne zvez je razbit stavčni člen.)

2.4.2 Stavki so besede, zbrane okoli osebne glagolske oblike,<sup>10</sup> je z besedami uresničen *stavčni vzorec*, čeprav ni nujno, da so zasedena vsa mesta v njem.



Verzna meja lahko pretrga katerikoli krak tega grafa, in sicer le enega ali več hkrati, torej je lahko prestavljen en stavčni člen ali več stavčnih členov, in sicer istih (npr. tri prislovna določila) ali različnih. Možnosti je veliko, naj jih navedem le nekaj (če predpostavim, da je stavčni vzorec uresničen v celoti, kot v primeru stavka *Sosed je včeraj dopoldne obrezoval drevje razpoložen*).<sup>11</sup>

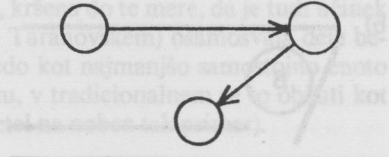
<sup>10</sup> Definicija in shema iz SS, 462–463

<sup>11</sup> SS, 462

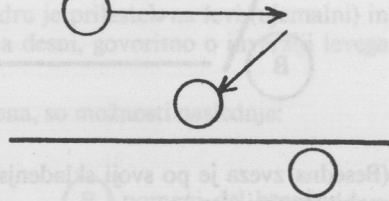
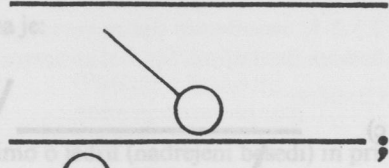


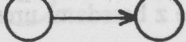
Župančičeva primera:

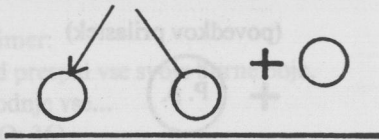
1. In videl svetlo sem drevo  
na vzhodu tam;  
(ČO: 46)



2. in tla borjenje spodnjih sil  
je vzdigovalo.  
(ČO: 46)

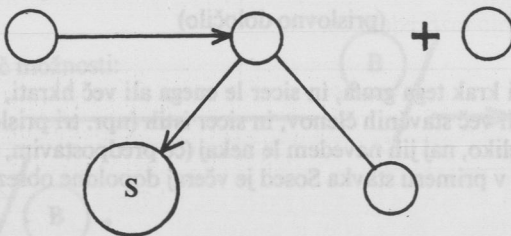


3. 



(teoretična možnost)

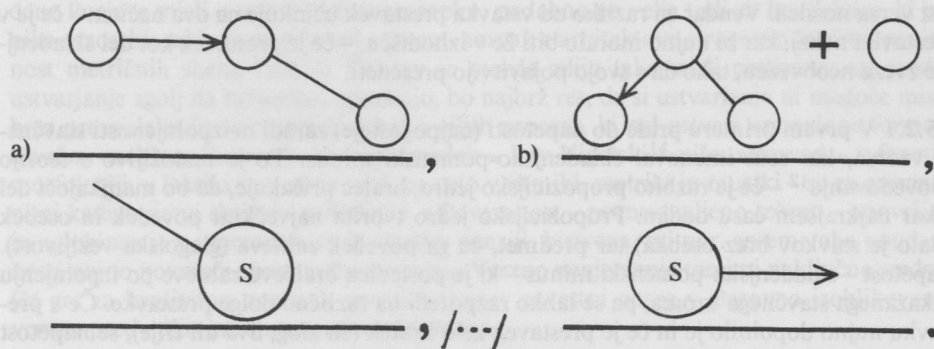
2.4.3 Če se katerikoli stavčni člen razširi v stavek, je le-ta ostalemu podrejen. To pomeni, da ima podredje (simbol: S/S) strukturo:



(Ta primer velja  
za v odvisnik  
razširjen predmet.)

Tudi če bi se ostali stavčni členi razširili v odvisnike, bi na višji ravni to bil še vedno en stavek – zaradi razmerja med odvisniki, ki je isto kot med stavčnimi členi.

Nekaj primerov za razdruženo podredje:



Primer iz Župančičeve poezije, shema a):

Veter se mu je v plašč lovil,  
 ko je tam v jelovje zavil, (...)  
 (ČO: 76)

Verzni konec torej lahko razdruži le dele podredne zveze stavkov – v priredju verzni prestop ni mogoč.

#### 2.4.4 Še nekaj posebnosti in pojasnil.

2.4.4.1 Jasno je, da je v primeru, ko se razbije besedna zveza, a hkrati tudi zveza stavčnih členov, razbit stavek (če je v izhodišču npr. osebkov prilastek in predmet, ostalo pa tvori prestavek), in bi moral biti prestop te vrste uvrščen v 2. skupino. Toda ker je razbita že manjša enota kot stavek, celoten primer obravnavam kot kombinacijo (s stališča skladnje) prvih dveh tipov prestopa. Razlika med prvim in drugim tipom je torej ta, da mora biti v prvem prestavek zgolj del besedne zveze in nič drugega, v drugem pa noben stavčni člen ne sme biti prizadet, ampak le povezave med njimi. To velja tudi za razbiti odvisnik – v prvo skupino gredo torej tudi prestavki, ki so del kake besedne zveze na ravni odvisnika.

2.4.4.2 Če je razbit odvisnik, je primer uvrščen v tretjo skupino; pri tem je manj važno, kateri stavčni členi razbitega odvisnika tvorijo prestavek (razen izjemoma). Določa se le, ali je v takem primeru prestavek le en stavčni člen ali več.

2.5 Veržno neujemanje krši pravila, ki jih vsebuje verz; ni vseeno, ali je kršeno le npr. pravilo o koncu verza, ne pa tudi pravilo o enakomernosti intonacije. *Učinkovitost verznega neujemanja je tem večja, čim drznejše so pravila kršena.*

2.5.1 Kaj odloča o stopnji kršenosti, tj. o drznosti? Za verzni vstop je odgovor preprost: čim krajši je vstavek, tembolj bo bralca presenetil (zlasti pri dolgih verzih, ki jih ustvarjalci rabijo pogosteje, tj. osmercih, enajstercih...). To pomeni, da bo vstavek najbolj v nasprotju s pravilom o intonaciji (ta se že v verzu spusti do relativne tonske višine 1), pravilom o končnem ločilu (ki se proti pričakovanju pojavi v verzu) in pravilom o nepojavljanju pre-mora v verzu. Vse to vpliva na izpostavitev in s tem na učinek vstavka.

**2.5.2** Podobno bi lahko sklepali tudi za prestavek – čim krajši, tem učinkovitejši je. Kratek prestavek namreč deluje v drugem verzu kot vstavek, torej na podoben način zmoti enovitost verza nosilca. Vendar za razliko od vstavka prestavek učinkuje na dva načina: – če je v prestavku nekaj, kar bi nujno moralo biti že v izhodišču, – če je prestavek kot del skladenjske zveze neobvezen, tako da s svojo pojavitvijo preseneti.

**2.5.2.1** V prvem primeru pride do napetosti (najpogosteje) zaradi neizpolnjenosti stavčnega vzorca, kar sem imenoval skladenjsko-pomenski minus. To je razložljivo s teorijo upovedovanja<sup>12</sup> – če je razbito propozicijsko jedro, bralec pričakuje, da bo manjkajoči del v kar najkrajšem času dodan. Propozicijsko jedro tvorita največkrat povedek in osebek (malo je stavkov brez osebkov) ter predmet, če ga povedek zahteva (glagolska vezljivost). Napetost – skladenjsko-pomenski minus – ki je posledica bralčeve zahteve po izpolnjenju nakazanega stavčnega vzorca, pa se lahko razporedi na različno dolge prestavke. Če v prestavku nujno dopolnilo je in če je prestavek zelo kratek (en zlog, dva ali trije), se napetost razporedi na kratek del besedila. Temu sledi močna zarez (dolga pavza), kar je gotovo bolj učinkovito (bolj opazno), kot če bi se ista napetost razporedila na večji del. V tem primeru je namreč »vzrok« skladenjsko-pomenskega minusa, verz izhodišče, že tako oddaljen, da se napetost izgubi. Bralec namreč v procesu branja nenehno dobiva nove informacije, s tem pa predhodne bledijo, izgubljajo sugestivno moč.

**2.5.2.2** Če je propozicijsko jedro dano že v verzu izhodišču, dobi bralec občutek, da ni več ničesar nujno potrebnega, kar naj bi se pojavilo v verzu nosilcu, in ga zato pojavitve še kakega stavčnega člana (največkrat prislovnega določila) preseneti. Tudi tu pa velja, da je kratek prestavek bolj učinkovit kot dolg, saj se z naraščanjem števila sprejetih novih besed učinek presenečenja zgublja.

**2.5.3** Kratkost je skupna značilnost učinkovitosti prestopa in vstopa. Razlika med obema je ta, da v primeru vstopa stavek ni odvisen od kakega drugega dela besedila, ampak učinkuje avtonomno, medtem ko je učinek prestavka odvisen od predhodnega besedila. Kratek prestavek ali vstavek je učinkovit zaradi svoje *izpostavljenosti* – in sicer glasovne in pomske. Prav pomska izpostavljenost pa ga postavlja v določeno razmerje do, povedano preprosto, pomena celotnega verza, kitice, pesmi. S tem se odpira vprašanje (1) naključnosti in (2) ustreznosti uporabe verznega neujemanja.

## 2.6 NENAKLJUČNOST IN USTREZNOST VERZNEGA NEUJEMANJA

**2.6.1** Težko bi zagovarjali misel, da je verzno neujemanje kot pojav (s prestavkom in vstavkom kot rezultatoma), ki izpostavi določen izsek besedila, nekaj naključnega; tej misli se upira na eni strani nesporna *učinkovitost* verznega neujemanja, na drugi strani pa spornost naključja v procesu nastajanja umetniškega dela. Hugo Friedrich<sup>13</sup> piše o Rimbaudovem ustvarjanju: »Sodobniki poročajo, da je navadno porabil cele kupe papirja, preden ga je ena izmed variant zadovoljila, da si je dolgo pomišljal, ali naj postavi vejico ali prečrta pridevnik, in da si je sestavljal zbirke redkih in nenavadnih besed, ki jih je potem uporabljal v svojih tekstih. Vsa ta dejstva dokazujejo, da Rimbaud ni delal drugače kakor klasiki jasnosti. Njegove monologične temine niso nekontroliran izbruh, marveč načrtno

<sup>12</sup> SS, 422–423

<sup>13</sup> Hugo Friedrich: *Struktura moderne lirike*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1972; str. 101 in 102

umetništvo, in kot takšne vseskozi dosledne v okviru pesništva, katerega neizpolnjiva strast do neznanega pozna le še to pot, da razvije in odtujače poznano.« Prej so bile navedene Poejeve misli o ustvarjalnem postopku, podobno pa velja tudi za Baudelaira, ki pesnika razosebi, saj le-ta ne piše več s srcem, ampak z arhitektovo strogostjo (razum, pozitivnost metričnih shem, kalkul). Čeprav se morda zdijo take misli pretirane, saj zvedejo ustvarjanje zgolj na razumsko operacijo, bo najbrž res, da si ustvarjanja ni mogoče misliti brez premisleka (in samopremisleka) o ciljnih procesa, ki naj ustvari »popolno« formo in »svežo« vsebino. Bistven je torej premislek – Lev Vigotski<sup>14</sup> piše: »Povsod – v fonetiki, morfologiji, v leksiki in v semantiki, pa celo v ritmiki, metriki in muziki – se za gramatičnimi kategorijami skrivajo psihološke.« Povezanost – poenostavljeno rečeno – »površine« in »globine« je v umetnosti, in še zlasti v poeziji, bistvena, saj npr. sprememba poudarjenosti nujno povzroči spremembo pomena. Verzno neujemanje torej ni naključno sredstvo (če gre za kvalitetno poezijo), ampak avtorjev zavestni poseg v glasovno izoblikovanje verza s predvidljivimi spremembami pomena.

**2.6.2** Anton Ocvirk postavi v zvezi z onomatopojjo tezo:<sup>15</sup> »V literarnem smislu torej zaznamujemo z izrazom onomatopojja vrsto besed, najsi so kakršnekoli že, ki pa so tako ubrane, da s svojimi vokali in konzonanti zbudijo vtis, da posnemajo šume v naravi (npr. ječanje vetra, zvonjenje, šumenje morja, udarjanje konjskih kopit po tleh itd.), in to v tolikšni meri, da takšne šume v resnici tudi zaznavamo in se jih zavedamo. Po vsem tem je jasno, da onomatopojjo ustvarjamo zavestno.« Tako pojmovana onomatopojja je parafo-nija; s tem izrazom namreč A. Ocvirk označuje »pojave pri besedah, ki same po sebi niso kdo ve kako zvočno učinkovite. Učinkovitost njihove sestave, to je glasov, ki jih vsebujejo, zaživi šele tedaj, kadar pridejo v posebno vsebinsko zvezo z drugimi besedami v verzu in tako dobe tudi novo vsebino.«<sup>16</sup> Bistvena je torej *struktura* besednega niza, torej *stava besed*, ki je zavestna/namerna. Če pesnik besede, ki same po sebi niso onomatopoetske, namenoma postavi tako, da glasovi vzbujajo vtis kakega naravnega pojava, gre za literarno onomatopojjo. Ali je to stilno sredstvo podobno verznemu neujemanju? Na prvi pogled ni, toda tudi za prestavek velja, da (kot samostojna beseda) ni izpostavljen, *če ni prestavek*; šele zavestna uporaba verznega prestopa povzroči izpostavitvev. Prestavek je zato odvisen od predhodnega besedila, tj. od strukture verza izhodišča. Ker pa je od njega odtrgan, je izpostavljen in dobi *pomenski pribitek*. Tako sta oba dela razbite enote pomensko samostojnejša, kot bi bila, če pesnik ne bi uporabil verznega prestopa. Pomen besedila v verzu izhodišču je tako protipostavljen pomenu prestavka. Tako se pojavi vprašanje *ustreznosti* rabe verznega neujemanja, tj. smotrnost osamosvojitve pomena prestavka glede na ostalo besedilo. Na zastavljeno vprašanje se da odgovoriti z nekoliko razširjenim razumevanjem Aristotelovega načela enotnosti dejanja:<sup>17</sup> »Z drugimi besedami: kakor se druge umetnosti vedno lotevajo posnemanja enega predmeta, tako mora tudi mitos, o katerem smo rekli, da 'posnema dejanje', prikazovati dejanje, ki je eno, to je enovito in celovito. In če v tem dejanju premakneš ali odvzameš en sam del, se celota zruši ali zrahlja. Če pa prisotnost ali odsotnost nečesa v dejanju nič ne spremeni, tedaj to sploh ni integralen del celote.« Kaje-tan Gantar komentira navedeno tezo v Uvodu: »Z drugimi besedami: dogodki v pesniški umetnini morajo biti med sabo tako povezani, da sestavljajo organsko celoto, živ organi-

14 Lev Vigotski: Mišljenje i govor, Beograd, Nolit, 1983; str. 328

15 Anton Ocvirk: Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva (dalje LDJIS), Literarni leksikon 11, Ljubljana, DZS, 1981; str. 76

16 Isto, str. 62

17 Aristoteles: Poetika, Ljubljana, Cankarjeva založba; 1982, str. 74



zem /.../ (zoion hen holon);« Navedeni misli (Aristotelovo in Gantarjevo) lahko povežemo z Ocvirkovo opredelitvijo onomatopoiije kot jezikovnega izraznega sredstva, ki spremeni *formo* literarnega dela – Aristotel pa v navedenem odlomku govori o *vsebin* (dejanje/fabula). Za oboje je bistvena *odvisnost od strukture*, kar pomeni, da kakega dela ni mogoče opazovati zunaj nje, saj je struktura produkt svojih delov in ne zgolj njihov mehanični seštevek. K temu je treba še dodati, da razmišljanja te vrste veljajo za tradicionalno, tj. organsko, poezijo, in ne morda za moderno, ki načelo enotnosti zavestno ukinja.

**2.6.2.1** Načelo odvisnosti od strukture (organskosti) je morda najopaznejše v poeziji, saj si npr. rime ni mogoče zamisliti izven strukture forme kake pesmi. To velja tudi za neujemanje – prestavek/vstavke se na oblikovni in vsebinski ravni veže na formo in vsebino celotne pesmi; vsi učinki pa se pokažejo le v tradicionalni poeziji, kjer velja načelo, da besedila ni mogoče imeti za pesem, »če ni zloženo tako, da se pokorava pradavnemu geniju verza«, kot je zapisal S. Mallarmé (Literarni tokovi v Franciji, str. 247, Poetika).<sup>18</sup> Šele s pojavitvijo v »pravilnem«, tj. ritmično in intonacijsko urejenem, rimanem zaporedju verzov – semantičnih in sintaktičnih enot, zaključenih s pavzo, z razvidnimi metričnimi shemami<sup>19</sup> – se lahko izčrpajo vsi predvidljivi učinki prestavka/vstavka. Ker je bilo o formalnih učinkih že govora (razdelek 2.5), je treba spregovoriti še o *pomen*u prestavka – tudi glede na pomen sobesedila.

**2.6.2.2** *Pomen* je rezultat razumevanja in je od bralca do bralca različen, pač glede na okoliščine, ki vplivajo na dekodiranje niza znakov (glede na njihovo družbenost), deloma pa tudi glede na bralčeve sposobnosti. Tako velja, da je vsako branje interpretacija (tj. »pot k pomenu«). Toda – ali so vsa branja ustrezna v smislu bližine avtorjevega in bralčevega tvorjenja pomena? E. D. Hirsch<sup>20</sup> piše o razmerjih med posameznimi branji, kot ustrezno pa označi branje/interpretiranje, pri katerem je nov pomen blizu izvirnemu. V zvezi s tem govori o občutku mere, ki da naj ga interpret ima – misel se da navezati na zahtevo A. V. Isačenka:<sup>21</sup> »Ker so pojavi verzne melodije izredno občutljivi in jim ne smemo delati sile, naj prebira čitatelj vse zglede glasno in smiselno.« (Upravičenost povezave obeh avtorjev naj podčrta še navedek iz Hirscheve knjige:<sup>22</sup> »...mnogi dobri tolmači pogosto dajejo citate iz izvornika, a eno najboljših sredstev tolmačenja je kratko malo branje besedila na glas pred publiko«.)

Občutje mere je važno tako za ustrezno (recitatorjevo/bralčevo) oblikovanje izrazne ravni ne kot za ustrezno opomenjenje izrečenega – ustrezno v smislu soglasja avtorjevih in bralčevih v besedilo »vstavljenih« pomenov, k čemur tehtna (veljavna) interpretacija teži. Vsako branje torej je interpretacija, a *ni vsaka* interpretacija ustrezna, saj se mora tehtna/ustrezna/veljavna interpretacija približati rekogniciji (razpoznanju) tistega, kar je imel v mislih avtor, in je kot taka na osnovi drugih podatkov preverljiva. »Veljavnost tolmačenja ni isto kot inovativnost tolmačenja. Z veljavnostjo (tehtnostjo) se razume korespondentnost tolmačenja s pomenom, ki je predstavljen z besedilom.«<sup>23</sup> Čeprav je maksimalno

18 Franc Zadravec: Umetnikov črni piruh, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981, str. 377

19 Literatura, leksikon Cankarjeve založbe, Ljubljana, 1977; str. 253–254

20 E. D. Hirsch: Načela tumačenja, Beograd, Nolit, 1983

21 A. V. Isačenko: Slovenski verz, Ljubljana, PZ, 1975; str. 88

22 Hirsch, Načela tumačenja. 157 (prev. I. S.)

23 Isto, 28

ustrezna, »popolna« interpretacija le cilj, ki ga praktično ni mogoče doseči, saj ni interpretacije, ki bi lahko izčrpala pomene enega teksta,<sup>24</sup> mora biti optimalno razlaganje pomenov cilj, h kateremu se je treba čimbolj približati. Besedilu ne smemo »delati sile« ne na formalni ne na vsebinski ravni, saj sta obe najtesneje povezani. »Popolnoma jasno je, da čustva, ki jih sprožijo glasovi, ne smejo teči v nasprotni smeri kot čustva, ki jih zbuja pesniška »vseбина« (in narobe); če pa je tako, potem sta »vseбина« pesmi in njena glasovna sestava čustveno odvisni druga od druge.«<sup>25</sup>

**2.6.2.2.1** Pomen prestavka je v tesni zvezi s pomenom celotne pesmi, če naj bo pesem organska celota, ki ji ni mogoče ničesar odvzeti ali dodati, ne da bi se s tem porušil ali zrahljal njen ustroj. Prestavkov pomen zaradi svoje izpostavljenosti dobi pribitek, ki mora biti *utemeljen*. Izpostava nepomembne besede ali večjega dela besedila namreč ni upravičena, saj pomeni tak poseg v tkivo besedila rahljanje relacij med posameznimi elementi strukture, s tem pa manjšanje estetskega učinka. Kriterij utemeljenosti verznega neujemanja je torej njegova *namernost*, ki se določi glede na sporočilno (včasih tudi estetsko) funkcijo prestavljenega ali vstavljenega dela besedila.<sup>26</sup> Oblikovanje besedila z upoštevanjem vloge izpostavljene besede je dodaten napor v procesu nastajanja literarnega dela, odtod estetska funkcija neujemanja – če je prestavljeni ali vstavljeni del sporočilno (in še estetsko) izrazit, hkrati pa kratek, je estetski učinek neujemanja velik; neujemanje je pesnik uporabil zavestno, da bi okreplil položaj kakega dela v besedilu. Zadnje je nakazal že A. Ocvirk: »Toda pri razsojanju o estetski učinkovitosti enjambementa moramo biti previdni. Prestop je včasih ustvaril pesnik namerno, ker je hotel z njim kaj povedati. Tedaj ima svojo vsebinsko in estetsko funkcijo. /.../ Lahko pa je prestop nehoten ali nezaveden, in tedaj je slab in škodljiv.«<sup>27</sup>

**2.7** Razdelek o verzne neujemanju je podal naslednje osnovne teze:

- a) Obstaja več tipov verzne prestopa, in sicer glede na dolžino in glede na razbito skladensko zvezo z možnimi prekrivanji posameznih tipov.
- b) Učinkovitost verzne neujemanja raste s stopnjo drznosti kršenja pravil.
- c) Učinek prestavka je posledica skladensko-pomenskega minusa ali tudi presenečenja.
- č) Prestavek in vstavek sta glasovno izpostavljena in imata pomenski pribitek.
- d) Verzno neujemanje mora biti namerno stilno sredstvo, prestavek/vstavek pa ustrezen (zaradi odvisnosti od strukture).

<sup>24</sup> Isto, 149

<sup>25</sup> L. Jakubinski: O glasovih pesniškega jezika, V: RF, str. 146

<sup>26</sup> Obe funkciji – sporočilno in estetsko – ima podčrtani prestavek iz drugega verza Gradnikove pesmi *De profundis*: Že mesece sem tu na dnu te jame črne. (...) Poleg dopolnitve informacije (jama + črna = črna jama = grob) ima beseda onomatopoeični učinek (č+r), ki ga utemelji pomen besede. O tem piše A. Ocvirk v LDJIS, st. 58–59: »Glasovi postanejo čustveno učinkoviti šele tedaj, kadar jih dopolnjuje pomenska plat besede in celotnega stavka ali verza.« Estetska funkcija, ki izhaja zgolj iz besede, je na nižji ravni kot estetski učinek ustrezne uporabe verzne neujemanja.

<sup>27</sup> A. Ocvirk: Evropski verzni sistemi in slovenski verz, Literarni leksikon 9 in 10, Ljubljana, DZS, 1980; str. 58

---

## Summary

UDC 801.62

### VERSE DISAGREEMENT – THE DEFINITION OF THE PHENOMENON AND ITS EFFECT

The article postulates the following major theses:

- a) There are several types of verse disagreement, according to the length and the broken accordance relationship with the possible identical forms of individual types.
  - b) The efficacy of verse disagreement grows with the extent of breaking rules.
  - c) The effect of postposition is the result of accordance-content minus or even surprise.
  - d) Postposition and insertion are phonetically exposed and are endowed with a content surplus.
  - e) Verse disagreement must be a deliberate means of style, postposition/inclusion, however, an adequate one (because of its dependence on structure).
-