

STIL PREŠERNOVE PESMI

(Poizkus obravnave v srednji šoli)

Po učnem načrtu za drugi razred gimnazije naj bi v jezikovnem delu pouka zvedeli učenci od profesorja slovenščine tudi naslednje: »Prešeren ustvari pesniški jezik. Obširna analiza tega jezika.« Kako je tej zahtevi v kratkem času, ki je šoli na razpolago, mogoče zadostiti, skuša ponazoriti ta sestavek: v prvem delu obravnava glavne značilnosti Prešernovega stila, v drugem, manjšem, pa skuša določiti značilnosti pesniške besede sploh.

V Prešernovem ustvarjanju ločimo več bistveno različnih obdobji: mlad se je pač zgledoval tudi po Vodniku, nato je prišlo obdobje, v katerem mu je bila vzor nekaka dvorljiva, galantna, pesem, kakor so jo gojili že v rimljanski dobi veliki liriki, pozneje pa posnemali v renesanci, baroku in celo rokoku; sledila je zrela faza klasične popolnosti, nato pa še ena bolj preproste dejavnosti. Tu si hočemo ogledati pesmi drugega in tretjega tipa.

Sonet *Vrh sonca sije soncov cela čeda* je iz druge dobe, je pa brez mitoškega antičnega aparata, ki je tako mnogim rodovom pesnikov zahodne civilizacije nadomeščal tvorbo lastnih podob. Besedilu dodajamo še metrično shemo:

<u>Vrh sonca sije soncov cela čeda</u>	U — U — U — U — U — U — U
po neba svitlih potih razkropljena;	U — U — U — U — U — U — U
od sonca, ljubga svojga, zapušena	U — U — U — U — U — U — U
jih zemlja celo noč z veseljam gleda:	U — U — U — U — U — U — U
ko se zlati oblakov truma blede,	U U U — U — U — U — U — U
nazaj pripelje zarja ga rumena,	U — U — U — U — U — U — U
tak zemlja je v ljubezni vsa zgubljena,	— U U — U — U — U — U — U
de vanje ne obrne več pogleda.	U — U U U — U — U — U — U
Kar zvezd nebo, deklet ima Ljubljana;	U — U — U — U — U — U — U
rad ogledujem vas cvetečolične,	— U U — U — U — U — U — U
ljubljsanske, ljubeznive gospodične!	U — U U U — U — U — U — U
Al dragi taka moč je čezme dana,	U — U — U — U — U — U — U
de pričo nje sem slep za vse device,	U — U — U — U — U — U — U
zamaknjen v mil obraz srca kraljice.	U — U — U — U — U — U — U

Pesem je napisana v posebni stalni kitični obliki, imenovani sonet. Vsaka vrstica ima po 11 zlogov, kar pri klasičnem sonetu tudi pričakujemo. (Tako metrično enoto imenujemo enajsterec ali endekasilabo.) Besede so postavljene tako, da se menjavata nenaglašeni in naglašeni zlog, torej imamo opravka z jamskim ritmom. Metrična shema kaže, na katerih mestih je namesto naglašene zloga uporabljen nenaglašeni, v dveh primerih (*tak zemlja* in *rad ogledujem*) pa tudi naglašeni namesto nenaglašene. Prvo se dogaja zaradi besednega gradiva in je v slovenskem jeziku zelo običajno, drugo pa je bolj namerno uporabljeno, da zmoti enoličnost menjavanja in tako nakazuje vznemirjenost doživljavca, pesnika ali bralca. Tudi nenaglašeni zlog namesto naglašene je ritmično dobrodošel, ni pa tako opazen, kot je naglašeni namesto nenaglašene.

Razporeditev glasovnega gradiva v verz²e ni samo pisna in optična zadeva, temveč je, prav tako kot razporejenost naglaš³enih in nenaglaš³enih zlogov v verz²ih, hkrati tudi slušen, akustičen pojav. To nam kažejo v glavnem že ločila, ki razen v prvem in tretjem verz²u zaključujejo vrstico. Kot vemo, nam ločila zaznamujejo premore, izgovorne zastoje ali posebne tonske poteke, kar vse krepi slušno samostojnost verz²a. Samostojnost verz²ov v naši pesmi poudarjajo še rime na koncu vsake vrstice.

Čemu taka prirezanost dolžine posameznih vrstic in disciplina v razporeditvi naglasov? Ali ni to nenavadno, da ne rečem nenaravno? — Gotovo! Toda saj ni nikjer rečeno, da bi bilo samo navadno in naravno dobro, ono drugo pa ne. Pri hoji tudi ne premikamo nog in telesa tako, kot če plešemo, pa plesa ne gre že zaradi tega obsojati, posebno, ker mnogim očitno ugaja prav te vrste »hoja«, tako premikanje okončin in telesa. In tudi petje je močno nenavadno »govorjenje«, a nam vendar ugaja (če je seveda lepo). In tako še marsikaj. — Verz²u, plesu, petju je skupen ritem, to je po določenem načelu urejeno in torej predvidljivo menjavanje nekih enot (naglaš³enih in nenaglaš³enih zlogov, hitrih in počasnih korakov, močnejših in slabših tonov . . .), ki človeku zbuja ugodje, mu pripravlja radosti, ponazarja dogajanja (da ne omenimo hoje v korak, ki v obojem dejansko olajšuje premikanje).

Ves svet je v nekih enakomernostih: tako se zemlja suče okoli svoje osi, luna kroži okrog zemlje, vključena v tek okoli zemlje potuje z njo vred okrog sonca; tako naše srce v enakomernih presledkih pošilja kri po telesu ipd. Po določenem načelu urejeno menjavanje je torej način obstajanja mnogih stvari, zato se ne čudimo, da nam je v mnogem pri srcu.

Tudi najbolj belega kruha se človek prena⁴je, pravi naš pregovor, in tako nas preenakomerno menjavanje določenih signalov uspava ali dela tope, in se jih naveličamo. Da se to ne bi zgodilo tudi v pesmi, se vrstice v tem in onem vendarle tudi ločijo. Že prva vrstica našega soneta nima na koncu takega premora kot npr. druga, zato se po rahlem zastoju naš glas prenese nepretrgan v drugo vrstico. Ta pojav imenujemo anžambma (preskok). Imamo ga tudi v tretji vrstici, kjer njen konec glasovno povežemo z začetkom četrte (zapušena jih zemlja celo noč . . .). Tretja vrstica je razdeljena še s tem, da je pesnik ljubga svojga postavil med vejici, zaradi česar je to treba brati kot pristavek, to je s premorom na obeh straneh, in ne kot premenjeni prilastek (kakor je pesnik pisal v neki drugi objavi). Glede glasove razčlenitve primerjaj še 11. vrstico (*ljubljske, ljubeznive*), kjer je zaradi take pisave *ljubeznive* bolj poudarjeno, kot bi bilo sicer.

Pesem lepo dokazuje, kako je ritem igra med »pravilnim«⁵ ponavljanjem glasovnih enot in med njegovim občasnim kršenjem, ki ukinjeno pravilnost še bolj potrjuje. — Toliko o ritmični plati tega soneta.

Za pesnike pravimo, da radi gov⁶orijo v podobah, tj. marsičesa ne povedo naravnost, temveč posredno. Naravnost ne povedo zato, ker se bodisi sploh ne da ali pa bi bilo prenavadno. Pa ne, da ne bi hoteli biti navadni: ne, sami svet vidijo prav v tisti posebni luči, ki jo nakazuje podoba. Naravnost povedano bi to bilo presplošno, ne bi ustrezalo njihovemu posebnemu doživetju določene predmetnosti. — Le poglejmo v sonetu. Pesnik govori o svoji ljubi, ki mu je v odnosu do drugih deklet toliko, kolikor sonce v primeri z zvezdami. Ves prvi

del pesmi (osem vrstic) je samo podoba (prisposodoba) tega njegovega odnosa do dekleta, kakor nam razlaga v zadnjih šestih vrsticah.

In kako je ta prisposodoba sama spet polna podob! Namesto da bi pesnik rekel, da je *vrh sonca še mnogo sonc*, pravi, da jih je *cela čeda*. *Skupina sonc* bi bilo prevsakdanje, *čeda* pa je izraz za skupino živih bitij: kakor živa bitja, razkropljena po nebeških poteh, se mu torej zde. (Še ob koncu 19. stoletja je neki naš pesnik mesec imenoval *zvezdic pastir*.) Tudi *svetlih poti* ni na nebu, so le svetle lise, človeška misel pa jih je že v pradavnih dneh preobrazila v pota, ki so delo živih bitij. In če *kopici oblakov* pesnik pravi *truma oblakov*, ji je s tem dodelil nekaj živega, celo človeškega, saj se v *trume* družijo le ljudje.

Oživiljenost — personificiranost, kot tudi strokovno pravimo — je ena glavnih značilnosti te pesmi. Zemlja je pojmovana kot ljubeče žensko bitje, ki hrepeni po *svojem ljubem*, to je soncu (ponovna personifikacija), in se vsa zgubi v ljubezni, ko ji ga pripelje *rumena zarja* (tudi ta je poosebljena). Pesnikovo z ljubeznijo izpolnjeno čustvo si je našlo v veselju podobo svojega razmerja do dekleta in jo nato — kot rečeno — v zadnjih šestih vrsticah tudi razložilo.

Za to razlago je močno značilno, da se že njen drugi verz obrača naravnost k ljubljanskim dekletom, ki jim je pesem tudi namenjena. Neposredno jih ogorvarja in s tem seveda iz tretje osebe preide na prvo. Silnost pesnikovega čustva ponazarja figura pretiravanja (hiperbola), npr. *kar zvezd nebo, deklet ima Ljubljana, vpričo nje sem slep za vse device*. Tudi *kraljica srca* je rahlo hiperbolična, in še *de vanje ne obrne več pogleda*. — Taka pretiravanja so tudi za romantiko močno značilna.

Pri rabi besed opazamo, da imenuje ljubljenca *ljubega* (osamostaljeni pridevnik), ljubečo pa *drago*. Poleg izraza *deklet* uporablja za neporočene mlade ženske tudi izraz *devica*, ki poudarja telesno in duhovno značilnost deklet. Dekleta imenuje tudi *gospodične* in tako nakazuje njihov družbeno poseben položaj nasproti *dekletu* sploh, njegova ljuba pa je, kot že rečeno, *kraljica*. Za mlado neporočeno žensko je torej po vrsti uporabil naslednjo stopnjujočo se lestvico izrazil: *deklè, gospodična, devica*, za svojo ljubljenko pa: *draga* in *kraljica*. — Raba različnih besed za isti predmet je stara pravica in odlika — in skoraj tudi dolžnost — pesnikov in pisateljev. Seveda je temu pogoj, da ga takoj tudi doživljajo.

Bolj drzne prilastkovne zveze v tej Prešernovi pesmi so: *čeda sonc, truma oblakov, srca kraljica*. Od *pridevniških* je za Prešerna značilna *bleda truma oblakov*, homerska *zarja rumena*, gotovo tudi *cvetečolične, ljubljanske, ljubeznive gospodične* in *mil obraz*. V pridevnikih ni posebne moči, niso pa tudi ne čisto vsakdanji, posebno ne *cvetečolične, ljubljanske, ljubeznive gospodične*.

Veliko izrazitejši je ta sonet v nenavadni, to je stilsko zaznamovani stavi besed, v tako imenovanih *inverzijah*. Inverzije v nevezani besedi razodevajo pisateljevo posebno, čustveno obarvano, ne mirno, samo zaznavalno, doživljanje tiste predmetnosti. V ljubezenski pesmi nas čustvena prevzetost pesnika gotovo ne preseneča, posebno ne v taki, kar razmetavo igrivi, kot je naša. Prav zares: skoraj v vsakem verzu je pesnik postavil kake besede na nenavadna mesta.

Le poglejmo in jih primerjajmo z normalnim zaporedjem (v oklepaju): *soncov cela čeda* (cela čeda soncov), po neba *svitlih potih* razkropljena (razkropljena po svitlih potih neba), od sonca *zapuščena* (zapuščena od sonca) z veseljem gleda (gleda z veseljam), oblakov *truma bleda* (bleda truma oblakov) nazaj pripelje *zarja ga rumena* (ko ga rumena zarja pripelje nazaj), *zvezd nebo* (nebo

zvezd), rad ogledujem vas (rad vas ogledujem), cvetečolične, ljubljanske, ljubeznive gospodične (ljublanske cvetečolične ljubeznive gospodične), dragi taka moč je čezme dana (dragi je dana čezme taka moč), de pričo nje sem slep (de sem pričo nje slep), srca kraljice (kraljice srca).

Ali je vse to res dobro in prav, se človek vpraša. Ali ni inverzij skoraj preveč? — Pesnik je svojo ljubljeno pač tako izjemno doživljal, da mu ne moremo očitati, če je segel tako pogosto za premenjenim besednim redom. Z njim je dosegel, da pesem beremo »s privzdignjenim tonom«, s kakršnim govorimo o vzvišenih stvareh, pred izbrano družbo, v trenutkih svečanega razpoloženja in čustvenega opoja (ali bi tako lahko govorili).

Sicer pa v pesmi marsikaka inverzija nastane zato, da se naglasi premenjenih besed skladajo z metrično shemo: prim. *de pričo nje sem slep* = v-v-v-, proti običajnemu *de sem pričo nje slep* = vv-v--. Take inverzije so pesnikom dovoljene kot posebne svoboščine (*licentia poetica*). Ker pomagajo graditi ritmični tok pesmi, jih ne čutimo moteče vse dotlej, dokler nam ne otežujejo razumevanja (kar se pri Prešernu sicer sem ter tja zgodi). Zaradi prilagoditve metrični shemi so v našem sonetu še nekatere druge inverzije (tako je prav zaradi tega beseda *razkropljena* postavljena tja, kjer je).

Drugi razlog prestavi je rimanje. Tako je prišla na konec vrstice *čeda*, zaradi nje pa še *gleda* in *bleda*. Prav tako zaradi rime je na koncu *razkropljena*, nato pa še *zapušena* in *rumena*, pri kraju tudi *kraljica*. Tudi to je *licentia poetica*. S temi prestavami je pesnik ustvaril posebno glasovno sozvočje, ki nam je drago. Že zaradi tega je v pesmi taka stava upravičena, še veliko bolj pa, če inverzni besedi pritiče izjemen pomen. Vsaj v prozi je tako, da se nenavaden, izreden položaj veže z izredno pomembnostjo tistega sredstva (ne samo zvočno, temveč predvsem doživljajno). Za naš sonet v glavnem lahko rečemo, da inverzije ustrezajo tem zahtevam, saj je s premenjenimi besedami v veliki meri podana predmetna vsebina pesmi.

V njej so namreč tudi inverzije, nastale samo zaradi posebnega pritegovanja bralčeve pozornosti. S tako inverzijo pesnik dosega, da se bralec zave posebnega pomena invertiranih delov besedila. Tako je v drugem verzu z inverzijo *po neba svitlih potih*, saj bi bil pesnik glede na meter in rimo mirno lahko uporabil normalno stavo: *po svitlih potih neba*. V tretjem verzu je tako z *ljubga svojga*. Pri inverziji *oblakov truma bleda* lahko vidimo, kako nastanejo dvojne inverzije: navadno bi bilo *bleda¹ truma² oblakov³*, v sonetu pa je zaporedje (3-2-1), vse zato, da je beseda *bleda* lahko prišla v rimo. Mogoče bi bilo reči tudi *truma oblakov bleda* (to je 2-3-1), toda to zveni trše.

Še ena očitna stilska plast je v našem sonetu: to so za današnji knjižni jezik nenavadne glasovne in oblikovne podobe nekaterih besed. Po vrsti so take: *soncov* (*sonc*), *néba* (*nebá*), *svitlih* (*svetlih*), *ljubga svojga* (*ljubega svojega*), *zapušena* (*zapuščena*), *z veseljam* (*z veseljem*), *tak* (*takó*), *de* (*da*), *al* (*ali*), *pričo nje* (*vpričo nje*), *mil* (*mili*). Večino teh oblik poznamo bodisi iz zgodovine knjižnega jezika (npr. *svitlih*, *ljubga svojga*, *z veseljam*, *de*, *al*), marsikaj se še sedaj tako govori (*de*, *al*, *mil*) v prostem govornem jeziku v vsej osrednji Sloveniji, to in ono je ožje narečno (*z veseljam*, *zapušena*, *tak*). Tu nas zanima, kakšna je doživljajska vrednost takih besed.

Kdor pozna zgodovino knjižnega jezika vsaj toliko, kot bi jo moral prikazovati dober učbenik za srednjo šolo, mu te značilnosti Prešernovega jezika kličejo v spomin našo kulturno preteklost — preteklost, kakor se nam razodeva

tudi s starih portretov in pokrajin: ni več sveže iskrivosti v nji, zato pa plemeniti sijaj, ki nam je v svoji toplini morda celo ljubši, bolj dobrodošel kot čisto novo, še tako popolno blestenje. — Kdor take izobrazbe v zgodovini našega knjižnega jezika nima, mu ta ali ona narečna črta tega soneta zazveni domače, kar je že odmrlo, pa ga morda celo rahlo moti. Po večkratnem branju pa mu te značilnosti jezika ožive kot značilne vrednote Prešernovega izraza: Prešernova pesem sama jim daje življenjsko moč.

Sedaj pa si preberimo tale Prešernov sonet:

Ur temnih so zatirale jih sile,
vse pevca dni, ki te ti pesmi poje;
obup, življenja gnus, začela boje,
Erinje vse so se ga polastile.

Ko v veži je Orest Diane mile
zadobil spet bil zdravje duše svoje,
tak bi bile se od ljubezni tvoje
vmirile prsi, lica se zjasnile.

Zbežale so te sanje kratko-časne,
bilo blisk nagel upanje je celo,
ki le temnejšo noč stori, ko ugasne.

Od tod ni več srce bilo veselo;
kako bile bi poezije jasne!
Lej, torej je blede njih cvetje velo!

Ta sonet je — kot znano — iz Sonetnega venca. Prešeren v njem opravičuje neveseli ton svojih pesmi: ne morejo biti drugačne, ker je tudi pesnikovo življenje tako neusmiljeno težko. — Vse polno tropov in figur je v tej pesmi, napisani, ko je bil Prešeren na višku svoje ustvarjalne moči.

Tu si oglejmo najprej samo to, česar sploh ne razumemo, če ne vprašamo koga bolj izkušenega ali pa ne pogledamo v kak leksikon. To so besede kot *Erinije*, *Orest* in *Diana*. Če jih ne razumemo, je pesem pomensko močno okrnjena, saj pesnik prav s temi imeni želi ponazoriti temne sile, ki so mu ubijale življenje, in odrešilnost ljubezni, ko bi je bil od ljubljene deležen.

V tistem času, ko je živel Prešeren, so izobraženi ljudje vsi vedeli, kaj te besede pomenijo: Erinije so grške boginje maščevanja, ki kaznujejo vsak greh zoper bogove in ljudi; tudi Orest je junak grškega bajeslovja: ubil je svojo mater, ki je zaradi ljubezni do drugega sama dala umoriti svojega moža, Orestovega očeta; Orest zaradi svojega dejanja ni mogel najti miru pred svojo vestjo vse dotlej, da ga sestra Ifigenija, svečenica v svetišču (= veži) boginje Diane, ni rešila prekletstva obupa. Vsa ta zgodba se je zganila v sodobnem bralcu tega mesta pri Prešernu. Pesmi je dajala doživljajno globino, ki bi jo kakšna druga tako kratka primera ali prispodoba komaj utegnila dati. — Danes, ko je naša splošna izobrazba deloma premaknjena na druga področja deloma pa tudi poplitvena, nam morajo vsa taka mesta najprej razložiti, in šele ko jih razumemo, se nam pesem odpre, čeprav ne več v tisto globino, kot bi se nam, če bi grško mitologijo in duhovni in predmetni svet, na katera se pesnik sklicuje, poznali tako, kot jo je on in njegovi izobraženi sodobniki.

Takih mest je v Prešernu precej in dandanašnji otežujejo uživanje njegove umetnosti. Enako je z imeni iz drugih kultur in kulturnih področij, bodisi literarnih bodisi zgodovinskih (prim. pesem Glosa).

V našem sonetu je Prešeren pogosto, toda ne kričeče, uporabil tako imenovano brezvezje (asindeton), tj. priredne odnose je podajal brez veznika. Brezvezje je figura neposrednosti, ki ne mara uglasjene, olikane vsakdanjosti, kakršno zagotavlja tipični veznik za tipično nalogo. Tako brezvezje je v našem sonetu obup, življenja gnus: obup in življenja gnus bi bilo bolj vsakdanje, manj poudarjeno in stopnjevano. V istem odnosu sta tudi tretji in četrti verz prve kitice: navadno bi bilo ... začela boje in Erinje vse ... Primerjaj še v osmem verzu tak bi bile se od ljubezni tvoje vmirile prsi, lica se zjasnile: tudi tu »manjka« in, prav kakor med stavkoma devetega in desetega verza.

Niti enega prirednega odnosa Prešeren ni povezal z veznikom: kakor da bi bil hotel razgrniti pred bralcem vso težo nemilih življenjskih resnic. In ko v 14. verzu uporabi tak na pol veznik, ne zapiše navadni zato, s katerim običajno izražamo posledičnost, temveč torej, ki pomeni toliko kot zatorej in ima prav tako poudarjalno moč.

Oglejmo si še sonet *Življenje ječa*:

Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,
skrb vsak dan mu pomlajena nevesta,
trpljenje in obup mu hlapca zvesta,
in kes čuvaj, ki se nikdar ne utruji.

Prijazna smrt! predolgo se ne mudi:
ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,
ki pelje nas iz bolečine mesta,
tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi;

tje, kamor moč preganjovcov ne seže,
tje, kamor njih krivic ne bo za nami,
tje, kjer znebi se človek vsake teže,

tje v posteljo postlano v črni jami,
v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže,
de glasni hrup nadlog ga ne predrami.

Prva kitica je zanimiva zaradi tega, ker pesnik v njej osebkove in povedkove skupine stavka ne povezuje s pomožnim glagolom, temveč ju postavlja drugo ob drugo. Tako namesto *življenje je ječa* ali *čas v nji je rabelj hudi* itd. beremo kar *življenje ječa* itd. Zaradi te nenavadne stave oba stavčna dela trdo zadevata drug ob drugega in tudi s tem poudarjata trdoto, da ne rečem neusmiljeno surovost življenjskih dejstev. — Taki izpusti so za Prešerna močno značilni.

Krutost vsebine v prvi kitici podpira seveda predvsem figura kopičenja: kar pet priredno sestavljenih stavkov (zadnji s prilastkovnim odvisnikom) nam razgrinja temno podobo izpovedovalčevega življenja: *življenje — ječa, čas v nji — rabelj hudi, skrb — vsak dan mu pomlajena nevesta, trpljenje in obup — mu hlapca zvesta, in kes — čuvaj, ki se nikdar ne vtrudi*. — Močno zanimivo je

brati samo osebkove dele teh stavkov: *življenje, čas, skrb, trpljenje in obup, kes*. Neko stopnjevanje k brezizhodnosti je v tem zaporedju. Tako stopnjevanje imenujemo klimaks.

V drugem delu soneta pesnik ogovarja smrt: spričo tega, kar mu je življenje, se mu smrt ne zdi nesreča. Ne, imenuje jo *prijazno*, kliče jo kot odrešiteljico. Samo ona ga, ker je *ključ, vrata, cesta* (spet klimaks), lahko popelje tja, kjer tegob, ki ga morijo, ne bo več. Kje je to? tam, *kjer trohljivost vse verige zgrudi, kjer znebi se človek vsake teže*, tj. v *postelji, postlani v črni jami*. Tja *moč preganjovcov ne seže, tja njih krivic ne bo za nami*. — Tudi tu imamo kopičenje za označevanje kraja in okoliščin, v katere vodijo vrata smrti (*tje... kjer...*).

Sonet je prepoln metafor: življenje = ječa, čas = rabelj, trpljenje in obup = rabljeva hlapca, kes = čuvaj, smrt = ključ, vrata, cesta do neobremenjenosti v nebivanju, (krsta) = postelja, grob = jama, (umre) = spat se vleže. — Nekaj teh metafor je nastalo s primerjanjem neživih pojmov (stvari) z živimi: čas je kakor rabelj, trpljenje in obup kakor hlapca, kes je kakor čuvaj. In personificirana smrt se nasprotno primerja z neživim: ključ, vrata, srečna cesta.

Močno značilni so tudi prilastki te pesmi. V prvi kitici so pričakovani, poseben je le *vsak dan pomlajena nevesta* (pomlajen = obnovljen, svež, neublazen). V drugi kitici je opazen prilastek *prijazna smrt* in *srečna cesta*, ki oba označujeta nasprotje tega, kar človeku navadno pomenita smrt in cesta, ki pelje vanjo. V zadnji kitici je drzna zveza *hrup nadlog*, kjer pesnik težo, velikost duševnih nadlog, ponazarja s pojavom akustičnega sveta (to se imenuje *sinesteziya*).

Stilske značilnosti vseh besedil — torej tudi Prešernove pesmi — najuspešneje proučujemo v njih naravnem okolju, tam, kjer so uporabljene. To smo temeljiteje storili ob sonetu *Vrh soncov* ... Tako delo pa zahteva veliko prostora. Ker tega navadno ni (prav tako ne časa), si moramo, da bi bila naša podoba o Prešernovem stilu kolikor toliko zaokrožena, da bi dobili razglede po celoti, povedati še nekatere stvari, opirajoč se pri tem na posamezna stilska sredstva.

Prešeren je uporabljal vseh vrst stopice, verze in tudi močno različne kitice. Kot vemo, je take ritmične oblike, ki so jih že pred njim iznašli ali uporabljali pesniki evropskih književnosti, k nam uvajal hote. Tako je med drugim dokazoval veliko primernost slovenskega jezika za pesništvo, saj se je v njem dalo posneti skoraj vse, kar je bilo dotlej izoblikovanih takih oblik.

Podobno je tudi z glasovnimi figurami, kakršne so rime ali asonance. Rime je uporabljal ženske (*Luna síje, / kladvo bíje*) in moške (*Nebeško síjejo oči, / ko so sijale prejšnje dni*). Neprave so precej redke: *Bilo ni godu, svetovšne, semnjà, / de tje ne bili bi vabili ga*. V isti kitici jih je rad menjaval, npr. v Zdravici in Vodnikovem spominku:

Edinost, sreča, správa
k nam naj nazaj se vrínejo;
otrok, kar ima Sláva,
vsi naj si v roke séžejo,
de oblást
in z njo část
ko pred, spet bodo naša lást.

V Arabje pušávi
se tíček rodí;
v odljudni gošávi
sam zase živí.

Rima nam pomeni sicer le ujemanje glasov od zadnjega naglašene­ga samo­glasnika večje metrične enote, navadno verza; glasovno ujemanje pa imamo tudi pri tako imenovanih refrenih, tj. krajših ali daljših verigah glasov, ki se v pesmih javljajo po določenem zaporedju. Pri Prešernu jih je vse polno v gazelah, npr.:

*Med otroci si igrala, draga! l a n i — čas hiti;
letos že vnemaš srca po L j u b l j a n i — čas hiti.*

Primerjaj še prvo, tretjo in šesto gazelo.

Rimi podobna je tudi asonanca, tj. če se na koncu verzov ujemajo samo­glasniki, začenši z naglašanim zlogom. V *Turjaški Rozamundi* imamo žensko, v *Hčere svetu* pa moško:

Hrast stoji v turjaškem dvori,	Ljubice pod okno dragi
vrh vzdiguje svoj v obláke,	pride marsiktero nóč,
v senci pri kamnitni mizi	z deklico se pogovarjat,
zbor sedi gospode žláhtne,	dokler ne napóči zor.
ker Turjačan spet gostuje	
Rozamundine snubáče.	

Moško ali žensko rimo je v isti pesmi mogoče razgibati z menjavo samo­glasnikov in soglasnikov, ki se rimajo. Lep primer za to nam daje začetek pesmi *Zdravilo ljubezni*:

Je ljubemu ljubca, lepote cvet,	-ét	a
umrla stara le osemnajst let.	-ét	a
Mladenič oblubi ostati ji zvest,	-ést	b
se nóč in dan jokál je mesecev šest.	-ést	b
Se mílo je jokál, je mílo zdihvál,	-àl	c
grob njeni je vsak dan obiskoval.	-àl	c
Ga mati tolaži, tako govori:	-í	d
Jaz imam tri brate, ti ujce tri.	-í	d

Kakor kaže naš tretji stolpec, glede na različno glasovje rime označujemo s črkami a b c d e f itd. (brez č). Zaporedje rim je v nekaterih pesemskih oblikah ustaljeno, tako posebno v sonetih. Ustaljena zaporedja rim imajo svoje prilastke: zaporedna rima je aabbcc, prestopna ababab, oklepajoča abba, verižna aba bab itd. — Posebno umetna je rima pri Pevcu: moške so vse, rima pa se v vsaki kitici drug samoglasnik, in sicer po zaporedju a e i o u. O tem, kaj je s to razporeditvijo rim pesnik hotel doseči, je več razlag.

Prešernova pesem je res zakladnica stilskih sredstev. Čim podrobneje jo proučujemo, tem več se nam jih razodene. Skoraj bi rekel, da te zakladnice ni mogoče izčrpati. Sicer smo se v našem pregledu Prešernovega stila srečali s precejšnjim številom stilemov, toda še veliko jih je, ki zaslužijo, da jih vsaj naštejemo.

Prešeren glasovnih značilnosti jezikovnega gradiva ni močno izkoriščal le v rimi in asonanci: v njegovi poeziji najdemo tudi mesta, da hoče s samim kopičenjem takih ali drugačnih glasov v nas okrepiti predstavno polnost sporočila. Tako je nezadržnost, naval, nesreče v pesmi *Kam?* nakazal z nenehno se ponavljajočim samoglasnikom *a*. Slikanje s soglasniki, tj. posnemanje naravnih šumov, imamo v prevodu *Lenore* in v *Povodnem možu*. V *Lenori* kažeta na šum in trušč vračajočih se čet z vojske glasova *r* in *š*: *in trum se šum, in vriš, in vrisk, se turški boben sliš in pisk*. Enozložnice v jambski razporeditvi kažejo na korakanje in udarjanje ob boben. Topot konja in šum, ki ga povzroči jezdec, dobro opazujajo verzji:

Po vasi gori pok, pok, pok
je od podkvá bobnelo;
zrožljál je s konja mož visok
na klop pred hišo belo.

Tu je najprej pogost samoglasnik *o*, v tretjem verzu pa sičniki in šumevci. In posnemanje ženitovanjskega plesa pošasti:

Pošasti grde věš, věš, věš!
za njima so jo vnele,
ko ojster piš skoz zrelo rež,
tako so te vršele.

Ni dvoma, da je v teh verzih pesnik hotel »slikati«. Podobno v *Povodnem možu* podaja nevihtno grozo s *š*, *c*, *r*, *v*:

So brž pridrvili se črni oblaki,
zasliši na nebu se strašno gromenje,
zasliši vetrov se sovražno vršenje,
zasliši potokov derečih šumenje,
pričjočim pokonci so vstali lasje —
oh Uršika zala, zdaj tebi gorjel!

Take primere pri deklamiranju lahko upoštevamo tako, da kopičene soglasnike okrepimo ali jih kako drugače napravimo izrazitejše.

Od primer je pri Prešernu najbolj znana prisposoda Valjhunovega napada na Črtomirovo četo gorskemu hudourniku:

Ko se neurnik o povodnji vlije,
iz hriba strmega v dolino plane,
z derečimi valovami ovije,
kar se mu zoper stavi, se ne ugame,
in ne počije pred, de jez omaga:
tak vrže se Valjhun na nekristjane.

Zelo učinkovito je tudi primerjanje mrtvih vojščakov kopam snopovja za žanjicami ali naslednje:

Pobegnil tak sem, kakor srna plane
od lovcov v prejšnjih časih ostreljena,
ke spet se strelcov truma ji zelena
prikaže in jo spomni stare rane.

Močno značilne so še prispodobе v obeh kvartetih soneta *Tak kakor hrepeni oko čolnarja*, v *Novi pisariji* o novem Orfeju ali slovenskem slovníčarju in Dobrovškem, še bolj v *Zgubljeni veri*, ki je skoraj vsa iz venca primer, v *Zdravici* (*prost, ko je bil očakov, naprej naj bo Slovencev rod; ni take je mladenke, ko naše je krvi dek-le*). Zakrita primera je tudi v verzih v *zemlji slovenski*, v kateri očetje so naši sloveli, *ktera zdaj ima grob komaj za nas* ali iz *Nezakonske matere*: *Meni odprto nebo se zdi, kadar se v tvoje ozrem oči in iz Turjaške Rozamunde: De je take res svetlobe turško sonce, kakor slave*.

V Prešernovem izrazu včasih naletimo tudi na stvari, ki nas motijo. Sedaj je to kakšna beseda, ki nam je danes grob germanizem (*žnablo* = ustnica, *to vidit* = ko so to videli, *sliši* = pripada), kdaj spet imenovalnik ali daljša oblika osebnega zaimka kot *mašilo*. Včasih je tudi v vezavi čuden: *gosence kaj na repo varje* (= kaj varje repo pred gosenicami) in še to in ono. Toda to so v bistvu prave malenkosti v primeri s tem, kar nam je Prešeren dal ne le dobrega, temveč celo enkratnega. Posebno velja to za drzno vezavo besed, za trope in figure. Res samo delček od tega smo skušali tu nakazati.

In sedaj odgovor na vprašanje, katere so splošne značilnosti pesniške besede.

Prva in najvažnejša je ritmična urejenost pesniških besedil. Z ritmično urejenostjo in dognanostjo pesmi se ne more meriti nobeno drugo sporočilo, čeprav je tudi zanja značilen poseben ritem. Tako imenovane pesmi v prozi, ki so pogosto tudi precej ritmizirane, vodijo od vezane k nevezani besedi; prav tako posebno ritmizirana mesta v prozi sploh, npr. pri Cankarju. Glede na ritmiziranost tvorijo vsa sporočila strnjeno verigo od največje ritmiziranosti v pesmi do najmanjše v kakšni znanstveni razpravi ali uradnem dopisu, pri katerih ritmičnosti praktično sploh ne opazimo.

V poeziji je torej ritmiziranost največja. Ni pa seveda enolika, tj. niso vse pesmi enako ritmizirane. V pesništvu se ritem najpogosteje opira na stopično razvrščenost ritmičnih signalov, naslednja enota je navadno verz, nato kitica. V moderni poeziji se ritmičnost v verzu vedno bolj uveljavlja na podlagi akustičnih značilnosti besednih zvez: kadar se kakšen značilen sklop takih ritmičnih signalov v pesmi večkrat ponovi, tako da se ga zavemo ali podzavestno doživimo, govorimo o vodilnem motivu. Pri nas ga je posebno dognal Oton Župančič. — Zaradi ritmičnosti in rime se v pesmi lahko uporablja neprimerno več inverzij kakor v prozi, kjer smemo inverzije rabiti samo za poudarjanje in izražanje posebne čustvenosti.

V pesništvu se tudi bolj kot kje drugje izkorišča glasovna stran jezika. Pesnik glasove orkestrira v rimi, asonanci, s ponovitvami; ne tako redko skuša z zvokom soglasnikov ali samoglasnikov samim vzbuditi neposredno nadomestno doživljanje naravnih šumov, duševnih stanj itd. Posebne učinke skušajo doseči pesniki tudi z učinkovitim spletnjem melodij posameznih delov sporočila v višje enote. Le prislunhite deklamaciji: v njej se zelo pogosto podajajo znane

tonske podobe stavkov v privzdignjeni, rekli bi — zvišani ali celo vzvišeni legi glasu.

Skoraj bi veljalo, da pesniki uporabljajo v povprečku več podob kot pisatelji, posebno če upoštevamo sorazmerno manjšo dolžino pesemskih besedil v primeri s proznimi. Vendar ne smemo pozabiti, da tudi v prozi podobe niso redke (kakor tudi v prostem govornem jeziku ne). Na splošno je mogoče reči, da nekatere umetnostne smeri (npr. romantika, simbolizem, impresionizem) uporabljajo več podob od drugih (npr. realizem), razlike so pa tudi pri istih pesnikih od pesmi do pesmi. To nam kaže tudi Prešeren, ki sicer ljubi množico tropov in figur: v *Nezakonski materi* ne najdemo niti enega tropa. In zaradi tega pesem ni nič slabša od tistih, v katerih se tropi skoraj tarejo. Tudi pri rabi tropov in figur je važna skladnost med vrsto doživetja, ki ga pesniško besedilo oblikuje, in med sredstvi, ki jih pesnik za ubeseditvev doživetja uporablja. Že Goethe je tihe trenutke človekovega osveščanja znal podati v čisti, neposredni predmetni govorici. Isto bi lahko rekli tudi za Prešernov moto *Poezijam*:

Sem dolgo upal in se bal,
slovo sem upu, strahu dal;
srce je prazno, srečno ni,
nazaj si up in strah želi.

V njem se kot stilski sredstvi uporabljata samo inverzija in brezvezje. — Včasih se zdi, da čar pesmi izhaja prav iz preprostosti sredstev, s katerimi je pesnik obvladal zapleteno ali razkošno lepoto ali pretresljivost predmetnosti.

V zvezi z uporabo podob je ustvarjanje nenavadnih, drznih, besednih zvez. To je značilnost tako pesemskega kot proznega besedila. Tudi v navadnem govoru nikakor ni taka redkost. Je pa res, da v pesmi (ki je sedaj skoraj redoma zapisana, prej pa se je prenašala z ustnim izročilom) tako drzno vezanje ostane, se ohrani in bolj pride v zavest ljudi kot v pogovoru izgovorjeno, saj se le-to večinoma ne ohrani niti v spominu govorečega, še redkeje sobesednika ali poslušalca.

Kar za besedne zveze, velja tudi za nenavadne besede, bodisi da jih pesnik (ali pisatelj) v knjižni jezik uvaja iz svojega narečja ali iz vsakdanjega govornega okolja bodisi da jih sam tvori. Večjo obstojnost imajo pač tiste, ki so uporabljene v velikih umetninah, zakaj k njim se ljudje vedno znova vračajo; potem pa tiste, uporabljene v pesmih, ki jih je v določenem času sprejel kot svoje širok krog ljudi. Pri nas je kakšno svojo narečno značilnost v pesmi uveljavil Župančič, močno uspešno tudi Gregorčič. Vse polno posebnosti je pisal v svojem času Koseski in na svoj način tudi Levstik, vendar se je pri njiju še prav posebno pokazalo, da je življenjska doba novotvorb in besed nekknjižnega porekla v določenem razmerju z običajno občevalno govorico. Posebnosti, kot jih je skušal v slovenskem knjižnem jeziku uveljaviti Vraz, pa so sploh ostale brez pomena za slovenski knjižni jezik in pesniško govorico.

To, ali je beseda domača ali tuja, ali se uporablja v vsakdanji govorici ali ne, ali v leposlovnem besedilu ali pa ne — ni važno samo za pesniško besedo, temveč za leposlovno sploh. Pesniki zmeraj bolj uporabljajo besedje vseh vrst in izvorov, pač skladno s tem, da skušajo zajeti v svojo besedo vedno večja območja našega zasebnega in družbenega življenja in sveta, ki nas obkroža. Vendar je mogoče reči, da v besedilih z intimnega človeškega področja prevladuje do-

mače besedje: tega se drži nekaka prvinskost, prav kot teh življenjskih območij samih. Kadar pa gre za opredeljevanje človeških duševnih odnosov do pojavov zunanjega sveta, je razumljivo, da dobe vstop v poezijo lahko tudi tujke, saj so neločljivo povezane s predmeti in pojmi, katerih imena so. — Tujke, ki so odražale nekam pogospodeno doživljanje naših modernistov, so iz romanskega sveta, deloma tudi iz srbohrvaškega, kot že v obdobju pred impresionizmom; Menart rad uporablja izrazje sodobne moderne civilizacije, kakor med drugim priča že naslov ene njegovih zbirk.

To so glavne značilnosti pesniškega jezika. Kakor se po eni strani rad umika vsakdanjosti, tako se po drugi od nje ne sme preveč oddaljiti, da ne zaveni v prazno. Bistvo pesniške besede je primerno poimenovanje predmetnosti, in sicer ne le zato, da se predmetnost v njej primerno odraža, temveč tudi zato, da pritegne bralčevo (poslušalčevo) pozornost in da si jo ohrani: pesnikov svet se le v takem primeru lahko razodene. Ni nam težko razumeti, da bralec, ko je nasičen s poezijo, polno tropov in figur, rad poseže prav po njenem nasprotju: tako nastanejo pesmi, ki so včasih tudi naslovljene kot preproste.

Mojca Grafenauer

ŽUPANČIČEV »RITEM IN METRUM«

Leta 1917 je Oton Župančič objavil v Ljubljanskem zvonu literarnoteoretični esej »Ritem in metrum«. V njem se je uprl naziranju, da bi bila stroga metrika temelj za presojanje kakovosti pesmi.¹ Zoper metrum je postavil načelo ritma, ki je hkrati poglavitna podlaga »svobodnega verza«. S tem je odprl tudi pri nas razpravo o pesniški obliki. Ta se je začela v drugi polovici 19. stoletja najprej v francoski književnosti,² že od zadnjega desetletja 19. stoletja pa praktično vplivala tudi na pesnike naše moderne, ki so tedaj začenjali s svojim delom.

V Franciji se je pojavilo svobodnejše oblikovanje pesmi nasproti togemu »parnasovskemu« že okrog leta 1870 in se razvijalo postopno od Ghila (nastop zoper aleksandrinca) preko Laforgua do Verlaina; ta je v svoji »Art poétique« (spisano 1871—1873, objavljeno 1884) za novo pesniško obliko prvi uporabil ime »svobodni verz«. Bistvo te pesniške oblike pa je leta 1897 zelo jasno opredelil Gustave Kahn v predgovoru k novi izdaji dela »Palais nomades«: Verz se ne sme oblikovati po že vnaprej obstoječem modelu pesmi, marveč mora slediti samo emocijam in poletu pesnikove misli. Vsak pesnik si bo torej ustvaril v vsaki pesmi, v vsakem delu pesmi svoj poseben ritem. Sama čustvena razgibanost (»emocija«) z vsemi čustvenimi predstavami (»asociacijami«), ki jih more vsiliti, ter z njo povezani poudarek bosta dala enotnost verzu, kitici ali pesmi. To teorijo pesniških oblik sta v Župančičevem času razvijala še naprej Claudel in

¹ Str. 277—279; prim. še Dela Otona Župančiča IV, Ljubljana 1938, 66—71.

² Gl. Philippe van Tieghem, Veliki literarni tokovi v Franciji od plejade do nadrealizma, orig. 1963, prev. Ljubljana 1965, 227—276.