

RITEM IN BESEDNI POMEN V VERZU

Teorije o ritmu so različne. Slovensko pesniško gradivo dokazuje tako tipologijo ritma, ki se ne opira zgolj na lastnosti ritma znotraj njega samega, temveč ji je merilo opredeljevanja funkcija ritma v verzu in v pesmi kot širši estetski strukturi.

Different theories of rhythm have been propounded so far. For Slovene poetry such a typology of rhythm is found to be adequate which is based not merely on the properties of rhythm in itself but takes the function of rhythm in the verse and in the poem as a broader aesthetic structure for its defining criterion.

V strokovni literaturi že dolgo prevladuje stališče, da je za razlago in vrednotenje lirске poezije raziskava ritma osrednjega pomena. Tak pristop k lirski poeziji je seveda zahtevnejši, kot se zdi na prvi pogled, saj ritem lirskih verzov ni istoveten z ritmom, kakršnega odkrijemo v drugih umetnostih ali z ritmom nasploh. Verzni ritem se močno razlikuje celo od ritma v pripovedni prozi, čeprav gre v bistvu za isti postopek besednega oblikovanja, ki pa ima v različno organiziranem jezikovnem gradivu različen značaj, različno vlogo. Ritem oziroma njegova funkcija v manjših in večjih sintaktično-semantičnih sklopih tako ne označuje zgolj posameznih umetniških del, temveč je vidna postavka v razlikovanju literarnih zvrsti. Individualnih in splošnih lastnosti ritma tedaj ne kaže spregledati pri teoretičnih niti pri praktičnih raziskavah problema, kljub temu da te lastnosti ne bodo v ospredju naše pozornosti.

Razpravljanje v pričujoči študiji se bo omejilo na verzni ritem, zlasti na razmerje verzne ritma do izpovedne oziroma sporočilne vsebine poezije. V zvezi s tem je nujno potrebno omeniti vsaj tiste ritmotvorne elemente, ki vsak zase in vsi skupaj ustvarjajo ritem. Najprej je tukaj metrična shema, vnaprej določeni sistem naglašanja in nenaglašanja besednega gradiva z ustrezno odmerjenimi vrsticami, kiticami, premori, zaporedji rim itd. Izpolnitev metrične sheme z živim jezikom ali besedna realizacija metričnega vzorca predstavlja — poenostavljeno rečeno — ritem. Seveda besedna realizacija metričnega sistema ni preprosta niti tedaj, ko se živi jezik prilagaja metru, niti tedaj, ko krši metrično shemo, ko odstopa od načrtanega tlora naglašanja in nenaglašanja ali ga celo zanika. Morda se zdi na videz protislovno, v resnici pa je nesporno spoznanje, da opozarja tako prilagajanje metru kot odmikanje živega jezika od abstraktne sheme na prisotnost metrične zasnove v vezani be-

sedi, zato je ugotavljanje metričnega sistema nepogrešljiva nujnost pri raziskavi pesniškega ritma. Ali na kratko: metrum je prvi in osnovni ritmotvorni element verza. Poleg njega poznamo v vezani besedi še druge ritmične dejavnike. Neposredno vpliva na ritmičnost verzov, kolikor je sploh ne ustvarja oziroma soustvarja, rima, mimo nje pa se vključuje v oblikovanje čutne plasti poezije še izbor besednega gradiva in z njim vred posebna sintaksa, tako imenovana instrumentacija verzov, za katero je značilna strnjenost izraza, pogosto tudi gramatikalna ohlapnost ali nedodelanost. Vse to sodi z metrom kot poglavitnim usmerjevalcem ritma v sklop tistih dejavnikov, ki utemeljujejo čutno plast pesniške besede. V središču čutnih silnic poezije je seveda dialektično soodvisno razmerje med metrom in ritmom, njuno povezovanje in razhajanje.

Preučevanje ritma prav spričo metrično-ritmične soodvisnosti dolgo ni prestopilo območja teh odnosov. Verzologi dolgo niso prenesli raziskovanja ritma v širši kontekst pesniške umetnosti, v območje verza kot celovite, a raznorodne strukture. Celo Wolfgang Kayser, ki mu težnje po sintetičnem obravnavanju posameznih sestavin literarnega dela kot jezikovne umetnine ne gre odrekati, je pri sistematičnem preiskovanju ritma ostal v bistvu znotraj omenjene dvojnosti, znotraj abstraktne verzne sheme in konkretne jezikovne izpolnitve metrične sheme. V njegovem razpravljanju o ritmu,¹ kjer je dal prednost splošnim značilnostim besednega ritma v poeziji pred individualnimi, kljub taki usmeritvi ne manjka samozavesti, saj poudarja, da se mora naslanjati bolj na lastna dognanja kot na že znane ugotovitve verzološke znanosti. Zdi se mu pravilneje, če kljub tveganju manj zanesljivih posegov v nežnani snov odkriva nova pota v malo raziskanem področju pesniškega ritma, kajti prepričan je, da je verzologija tukaj šele na začetku svojega dela. Vseeno kaže ponoviti že zapisano trditev, da izhaja Kayser pri označevanju različnih tipov ritma predvsem, če ne izključno iz že omenjenega razmerja med metrom in besedno uresničitvijo metra. »Kaj se zgodi«, se sprašuje, ko določa prvi tip ritma, »če ostane ritem neke pesmi kar najbližje metru. Če se izpolni vsak naglas in če premori pri branju ustrezajo vedno in samo premorom v shemi?«² Odgovor na vprašanje mu daje vtis, ki ga je mogoče dobiti pri branju neke Platenove pesmi: togost, trda okornost, odrevenelost. Besedni tok v pesmi teži k popolni pravilnosti v naglašanju in nenaglašanju ter v premorih med verzi. Enako močni naglasi in enake razdalje med njimi ustvarjajo enoglasnost verzov brez melodič-

¹ Kleine deutsche Versschule 1962, 100—120 (prva izdaja 1946).

² Navedeno delo, 104.

nosti, pesniški jezik brez notranjega valovanja in napetosti. Natančno izpolnjena metrična shema je uničila ritem. In tako kot je Kayser opredelil ta ritem in ga imenoval »metrični ritem«, je v navedenem delu ob konkretnih primerih iz nemške poezije opredelil še »tekoči«, »graditeljski«, »krhki ali drobljivi« in »deroči« ritem. Opozorilo na Kayserjevo tipologijo ritma pa ne bi bilo verodostojno, če ne bi omenili še njegovega prizadevanja, da bi ritem kot del celote le nekako vključil v večje ali širše strukture verza. Tako ustvarja po njegovem tekoči ritem pogoje za melodično sprostitve besed, kar oslabi pomensko plast jezika in sporočilno vsebino pesmi v celoti. Nasprotno je pri pesmih z graditeljskim ritmom učinkovanje ritma in s tem verzne zvočnosti bolj zadržano, stopnjuje pa se pomenska moč besede itd. Ne glede na tako povezovanje ritmičnih sestavin v verzu s pomenskimi sloji besede je treba reči, da zavzema pri Kayserju ta vidik opredeljevanja ritma drugotno, če ne kar obrobno mesto. Soodvisnost ritmike in semantike je avtor širokopotezno začrtal le pri tekočem ritmu, medtem ko je graditeljski in deroči ritem skušal označiti v tem pogledu le s pomočjo tekočega ritma, tako da je oba tipa primerjal s tekočim ritmom, ki mu predstavlja izhodiščni položaj razmišljanja. Pri tako imenovanem krhkem ali drobljivem ritmu je primerjavo celo opustil in s tem ostaja ta tip ritma sploh zunaj konteksta, zunaj teoretične domneve o pomenski soodvisnosti. Toda tudi brez omenjene neizdelanosti razkriva Kayserjevo sicer lucidno opredeljevanje ritmičnih tipov dejstvo, da je to sestavino pesniškega jezika raziskal predvsem v razmerju do nje same, v razmerju zamisli in uresničitve, in ne tudi glede na njeno odvisnost do drugih plasti verza.

Deloma je opisano tipologijo pesniškega ritma spremenil Kayser v svojem osrednjem delu *Das sprachliche Kunstwerk*.³ Iz nje je izločil krhki ali drobljivi ritem, skoraj nobene pozornosti ni posvetil metričnemu ritmu, uvedel pa je novo kategorijo ritma, tako imenovani plesni ritem. Bolj kot sicer si je tukaj prizadeval vključiti ritem v kontekst verza, vendar je očitno, da mu kontekst verza pomeni le široko, vsestransko pojmovanje pesniškega stila, ne pa funkcionalne soodvisnosti med tako imenovanimi oblikovnimi in vsebinskimi plastmi verza, za kar v našem razmišljanju predvsem gre.

Pojmovanje ritma kot soočenje metrične sheme in jezikovne izpolnitve te sheme sodi danes že bolj ali manj med abecedne resnice verzologije, zato preučevanje problema zgolj s tega vidika ni več smiselno. V središču problematike stoji vprašanje o razmerju med ritmom in semantično

³ *Das sprachliche Kunstwerk* 1962, 241–263 (prva izdaja 1948).

vsebinsko poezije. Vprašanje, ki ni od danes in ki ima kljub razmeroma skromnemu raziskovalnemu zanimanju in še skromnejšim rezultatom takega zanimanja že svojo tradicijo. Zastavljale so si ga zlasti tiste smeri v razvoju literarne vede, ki so napovedovale tako imenovano metodo notranjega pristopa, metodo interpretacije literature, predvsem pa je na vprašanje poskušala odgovoriti sama imanentna literarna kritika. Ruski formalisti⁴ so kot predhodniki metode notranjega pristopa k literaturi npr. zanikali v prvem obdobju svojega razvoja tedaj veljavni aksiom, da je umetnost, tudi pesniška umetnost, mišljenje v podobah. Sprejeli so naziranje, po katerem je vloga komunikacije v poeziji drugotnega pomena, prvenstvena funkcija pesniškega jezika je estetska, kar pomeni, da je umetniška ustvarjalnost naravnana izključno k besedi, k jezikovnemu gradivu pesništva. Sploh ima beseda po njihovem zgodnjem pojmovanju izključno čutno, to je zvočno vrednost, šele pozneje, v drugem obdobju svojega delovanja po letu 1920 in v spremenjenih družbenih okoliščinah, zagovarjajo stališče, da gradivo poezije ni čisto muzikalni element in da beseda tudi v verzju ne more biti povsem osamosvojena od sintaktičnih in semantičnih zakonitosti. Glede na povedano ruskim formalistom zlasti spočetka ni bil namen pesniškega jezika v spoznavanju stvari in pojavov, temveč v videnju in senzibilnem doživljanju. Naloga poezije je bila po njihovem pojmovanju in pod vplivom tedanje futuristične umetnosti v odkrivanju načina, kako doživljati proces ustvarjanja nekega sveta pojavov, zato jim je bilo vse že ustvarjeno postranskega pomena. Pesnik teži k takemu ustvarjalnemu postopku, ki oteži ali vsaj upočasni komunikacijo, njegov namen je, da bralca pripravi h kar najbolj podaljšanemu sprejemanju umetniške resničnosti. Lahko si predstavljamo, kako so ruski formalisti po vsem tem pojmovali ritem, zvočno oziroma čutno plast pesniške besede, in kako pomensko vsebinsko verzov. Soodnosnosti teh dveh sestavin v vezani besedi in z odločnim poudarkom na prvi, se pravi na zvočni prvini jezika so posvetili precejšnjo pozornost L. P. Jakubinski, O. M. Brik in B. M. Ejxenbaum kakor tudi J. N. Tynjanov.⁵ Morda je za razvoj sodobne verzologije in za problem,

⁴ Prvo razpravo o ruski formalistični šoli je v slovenskem strokovnem časopisu objavil Anton Ocvirk: Formalistična šola v literarni zgodovini, Slovenski jezik I, 1938, 154—161. Prim. še Ocvirkovo razpravo Historizem v literarni zgodovini in njegovi nasprotniki. Ljubljanski zvon 1938, 9—18. V jugoslovanskem merilu je pomembna razprava Aleksandra Flakerja »Formalna metoda« i njezina sudbina, Pogledi 55, 135—147. Prvi obsežnejši izbor tekstov ruskih formalistov pa je pripravil Aleksandar Petrov, ki je Poetiki ruskog formalizma iz leta 1970 napisal tudi uvodno študijo.

⁵ Prim. Lev Petrovič Jakubinskij: O zvukax stihotvornogo jazyka, Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka I, 1916, 16—30; Nakoplenie odinakovyx plavnyx v

ki nas zanima, najpomembnejša teorija Tynjanova. Pisec knjige *Problemy stixotvornogo jazyka* je najbolj radikalno zastavil vprašanje razmerja med pesniškim ritmom in pesniško semantiko. Izhajal je iz postavke, da si v vezani besedi ritem kot tako imenovani konstruktivni dejavnik, ki nad drugimi prevladuje, lahko podredi ostale sestavine verza, to pa že določa položaj pomenske plasti v poeziji. Bolj kot oba njegova somišljenika se je Tynjanov opiral tudi na izdelano semantično filozofijo jezika, ki bi zaslužila pozornejšo analizo, vendar naj na tem mestu označimo le temeljno razmerje ruske formalistične šole do obeh poglavitnih elementov verza. Določneje naj oblikujemo že nakazano ugotovitev, da so ruski formalisti po letu 1920 odstopili od prvotne in skrajno enostranske koncepcije o pesniškem jeziku, od razumevanja poezije kot zaprte, težko komunikativne govorice in hkrati od pojmovanja besednega gradiva poezije kot izključno čutnega ali zvočnega elementa. V drugem, zadnjem obdobju ruskim formalistom vezana beseda ne pomeni več čiste ritmike nasproti neutajljivim, a svojevrstnim skladenjsko-pomenskim kombinacijam, pa tudi njihovo pojmovanje skladenjsko-pomenskih zvez v poeziji ni deležno posebne pozornosti, kljub temu da zvočnosti ne obravnavajo več kot edino prvino, še vedno pa jo sprejemajo kot prevladujočo lastnost verza. Tudi eden najvidnejših nemških teoretikov metode interpretacije, Emil Staiger, izhaja v svoji knjigi *Grundbegriffe der Poetik*⁶ iz trditve, da je intimna povezanost pomenskih in muzikalnih kvalitet v verzih bistvo poezije, pripominja pa, da se miselno racionalni in zvočni element v poeziji navadno izključujeta. »Če se pesnik resno izpoveduje in z jasno logiko, pogrešamo v pesmi glasbo. Mišljenje in petje namreč ne gresta skupaj.«⁷ Razmerje dveh osrednjih sestavin v verz

To in zgoraj povedano samo potrjuje vseskozi navzočo, bolj ali manj implicitno misel o tem, kako težko se verzologija prebija h kompletnejši obravnavi ritma, kako nesproščena so še njena prizadevanja, da bi pojav ritma osvetlila iz razdalje, iz sestavin, ki so sicer soodvisne od ritma in

praktičeskom i poetičeskom jazykax, Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka II, 1917, 15–23. Osim Maksimovič Brik: *Zvukovyje povtory*, Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka II, 1917, 24–62; *Ritm i sintaksis*, *Novyj Lef* 1927, 3–6. Boris Mihajlovič Ejxenbaum: *O zvukax v stixe*, *Skvoz' literatury* 1924. Jurij Nikolajevič Tynjanov: *Problemy stixotvornogo jazyka* 1924. Širši izbor iz navedenih verzoloških razprav prinaša srbohrvaška izdaja *Poetika ruskog formalizma* 1970.

⁶ *Grundbegriffe der Poetik* 1966 (prva izdaja 1946).

⁷ Navedeno delo, 37.

ritem od njih, vendar imajo lastno identiteto. Naša razprava se bo usmerila prav v to, komaj zastavljeno in skoraj povsem neraziskano problematiko. Poskušala bo opredeliti ritem ne samo glede na njegovo pogojenost po metrični shemi in glede na razhajanje s shemo, temveč bo poskušala razkriti položaj ritma znotraj strukture verza. Pri tem si ne bo mogla dosti pomagati s pojmovanjem, da ima vsaka pesem svoj individualni ritem, kar je seveda res, kakor tudi ne z iskanjem splošnih značilnosti ritma in njihovim utemeljevanjem v tipologiji ritma. Čeprav ta prizadevanja pomenijo določen napredek v verzologiji, jih kaže preseči in vprašanje zastaviti drugače in v širšem smislu: Kateri so možni položaji in možne funkcije ritma znotraj verzne celote in kako ti položaji ritma vplivajo na druge sestavine verza, zlasti na njegovo pomensko vrednost?

Enega temeljnih položajev, ki ga lahko ima ritem v verzu, dobro ponazarja Jenkova pesem Vasovavec.⁸ Pesem iz Jenkovega zgodnjega časa ima štiri kitice s štirimi vrsticami in metrično obliko dvostopičnega amfibraha. Vsaka druga vrstica v kitici je nepopolna ali katalektična, zaporedje rim je prestopajoče: a b a b. Pred nami je tedaj pesem, ki jo glede na opisano kitično in metrično zgradbo imenujemo alpska poskočnica in ki je bolj kot za Jenka v marsičem značilna za večji del naše starejše pesniške tradicije od Valentina Vodnika dalje.

Le burja naj vleče,	○ — ○ ○ — ○ //
zapade naj sneg,	○ — ○ ○ — //
drevesa obleče,	○ — ○ ○ — ○ //
pokrije naj breg!	○ — ○ ○ — //

Naj voda zastane,	○ — ○ ○ — ○ //
se skrije pod led,	○ — ○ ○ — //
naj pota mi znane	○ — ○ ○ — ○ //
pokrije zamet!	○ — ○ ○ — //

Naj v t'mo se zavije	○ — ○ ○ — ○ /
ponočno nebo,	○ — ○ ○ — //
naj luna zakrije	○ — ○ ○ — ○ /
mi svojo glavo!	○ — ○ ○ — //

Ljubezen kazala	○ — ○ ○ — ○ /
mi pot bo do tje,	○ — ○ ○ — //
kjer v izbici zala	○ — ○ ○ — ○ /
me čaka dekle.	○ — ○ ○ — //

⁸ Zbrano delo I, 1964, 129. Pesem je nastala leta 1852 in je bila prvič objavljena v Glonarjevi izdaji Simona Jenka zbranih spisov 1921.

Pri branju navedenih verzov slišimo, iz metrične sheme pa razločno vidimo, da so v pesmi realizirani vsi metrični naglasi. V prvi kitici se verzi celo pokrivajo s pomensko zaključenimi celotami in krepki metrični oziroma smiselni premori (/) ob koncu verzov samo še stopnjujejo naglašeno zlogovanje ali skandiranje pesmi. Priznati sicer moramo, da vsi stihi niso pomenske celote in da si pesnik v nadaljevanju pomaga z verz-nimi prekoračitvami, čeprav v našem primeru morda ne gre za prave prekoračitve, saj se prvi stih kot slušna in pomenska kvaliteta neprisiljeno, skoraj organsko nujno dopolnjuje z drugim, tretji s četrnim, tako da kitica ne predstavlja štirih vrstic, temveč dve dvovrstični polovici. Če pri Vasovavcu kljub temu uporabljamo izraz verzna prekoračitev, z njim označujemo predvsem različen zaključek kratkih amfibraških stihov. V tem pogledu imamo v drugi kitici en enjambement, v tretji in četrsti pa po dva. Na prvi pogled tako prekoračevanje verzov nekoliko sprosti zvočno togost pesniškega besedila, saj imamo zdaj ob krepkih zarezah še kratke in šibke premore (/) na koncu miselno nedokončanih vrstic. Toda prekoračitve na istih mestih — v drugi kitici pri tretjem verz, v tretji in četrsti kitici pri prvem in tretjem stihu — zavirajo možno sprostitev in s svojim enakomernim pojavljanjem spet bolj ali manj krepijo trdo slušnost besedila. Drugo, kar zanesljivo dojamemo pri branju pesmi, so razmeroma močno poudarjeni zlogi, kakor so močni in izraziti tudi premori ob koncu neprekoračenih vrstic in ob koncu kitic. Čeprav poslušanje lastnega branja verzov lahko različno ocenjujemo, ob Vasovavcu in množici drugih pesmi, ki bi jih Vasovavcu mogli pridružiti, ne more biti dvomov. Pesniško besedilo se tu skoraj stoodstotno podreja metrični shemi, v sistemu naglašanih in nenaglašanih zlogov popolnoma, neznatna odstopanja odkrivamo le v enjambementih, v katerih se sicer plaho napoveduje ritem, a se spričo omenjenih okoliščin še ne more razviti. V pesmi, ki učinkuje kot enakomerno skandiranje in v kateri ne zaznamo nikakršnega notranjega valovanja besednega gradiva ne melodije, ritmu ne gre drugačna oznaka kot *zavrti ritem*. Naj se že podreja metru ali pa naj je navzoč zgolj s svojo nenavzočnostjo, v vsakem primeru je položaj ritma v verz, postranskega oziroma ničnega pomena. Ob taki njegovi podrejenosti in spričo nasilne metrike je nujno prizadeta tudi semantična plast pesniškega jezika, kajti trdo in enakomerno naglašanje poudarjenih zlogov moti branje pomenske vsebine stihov.

Drugačen položaj in drugačno funkcijo ima ritem v Jenkovi pesmi *Zakaj me ne ljubiš?*,⁹ ki je nastala v pesnikovi dunajski dobi, štiri leta

⁹ Zbrano delo I, 1964, 43. Pesem je nastala 15. decembra 1856 in Jenko jo je uvrstil v Pesmi 1865.

po Vasovavcu, in je napisana v popolnem in nepopolnem tristopičnem amfibrah. Njena kitica je petvrstična in zaporedje rim je prestopajoče z dodatnim refrenom: a b a b c. Metrična shema pesmi je torej ista kot pri Vasovavcu, le verz je za eno popolno ali nepopolno stopico daljši in kitica ima pet verzov namesto štirih. Kljub na videz neznatnim spremembam je razloček med Vasovavcem in našo pesmijo izjemno velik.

Vse misli, ki v prsih sem skrite	˘ ˘ — // — ˘ — — ˘ — /
pred drugimi nosil ljudmi,	— ˘ — — / ˘ — — ˘ //
vse tebi so davne očite,	˘ ˘ — — / ˘ — — ˘ — //
ne ena neznana ti ni;	˘ — — / — ˘ — — ˘ //
in vendar, zakaj me ne ljubiš?	— ˘ — // — ˘ — — ˘ — //

Vse trude, skrbi, hrepenenje,	˘ ˘ — // — ˘ // — — ˘ — //
saj nisem jih nosil za sé;	— ˘ — — / ˘ — — ˘ //
posvetil sem tebi življenje,	— ˘ — — / ˘ — — ˘ //
poklonil sem tebi srcé;	— ˘ — — / ˘ — — ˘ //
in vendar, zakaj me ne ljubiš?	— ˘ — // — ˘ — — ˘ — //

Premisli noči prebujene	— ˘ — / — ˘ — — ˘ — /
in žalostne dneve preštej,	— ˘ — — / ˘ — — ˘ //
in solze za té porojene	— ˘ — / — ˘ — — ˘ — /
premisli jih vse in povej,	— ˘ — — ˘ / — — ˘ //
povej mi, zakaj me ne ljubiš?	— ˘ — // — ˘ — — ˘ — //

Za rane, za žalost obilo,	— ˘ — // — ˘ — — ˘ — //
za dni, ki mi temni tekó,	— ˘ // — — ˘ — — ˘ //
za ves moj pekel mi v plačilo	— ˘ — — ˘ / — — ˘ — /
izpolni vsaj zadnjo željó:	— ˘ — — / ˘ — — ˘ //
Povej mi, zakaj me ne ljubiš?	— ˘ — // — ˘ — — ˘ — //

Najprej opazimo, če natanko prisluhnemo verzom, da pesniška govorica tukaj še zdaleč ni tako prilagojena metričnemu obrazu kot pri Vasovavcu. Že v prvi kitici odstopa jezik od predpisanega metra: prvi, tretji in četrti verz se začenjajo s šibkejšim poudarkom (˘) namesto z nenaglašanim zlogom, tako tudi prvi verz druge kitice, kar je razvidno iz ritmičnega zapisa pesmi. Sistem naglašanja in nenaglašanja pa ni edino področje, kjer se uveljavlja ritem pesmi. Kot je znano, navadno razpadejo daljši verzi v krajše ritmične enote ali kolone in tristopični amfibrah v pesmi Zakaj me ne ljubiš? kaže v tem pogledu dovolj pisano sliko. Če imamo pri Vasovavcu komaj dva metrična in ne ritmična tipa, odkrijemo v naši pesmi kar dvanajst različnih ritmičnih enot, od najkrajših ali dvozložnih do najdaljših. Tako se osemkrat pojavi kolon — ˘ — — ˘ —, sedemkrat — ˘ —, šestkrat — ˘ — — in petkrat kolon

v obliki $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$. Vse te ritmične enote so zastopane po enkrat ali največkrat trikrat v vseh kiticah. Druge ritmične enote so manj številne: po trikrat sta navzoča kolona $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ in $\text{—} \text{—} \text{—}$, po dvakrat dvo-zložni $\text{—} \text{—}$, štirizložni $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ in petzložni $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ ter po enkrat trizložni $\text{—} \text{—} \text{—}$, štirizložni $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ in šestzložni kolon $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$. Posamezne ritmične enote se v kitici navadno ponovijo enkrat ali dvakrat. Samo izjemoma je ritmična enota zastopana v eni kitici trikrat. V drugi kitici je taka enota $\text{—} \text{—} \text{—}$, v tretji se po trikrat ponovita kolona $\text{—} \text{—} \text{—}$ in $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$. Kaj sledi iz povedanega? Predvsem ugotovitev, da je ritmična razčlenjenost v pesmi nenavadno pestra, kar potrjuje poleg že omenjenega tudi okoliščina, da uporablja Jenko v pesmi pet vrst ločil: vejico, podpičje, dvopičje, vprašaj in piko. Nasprotno imamo v Vasovavcu samo troje ločil. Potemtakem pri pesmi Zakaj me ne ljubiš? ne moremo govoriti o enoglasni zvočnosti ali celo o enoličnem, dolgočasnem skandiranju, o metričnem branju vrstic. Noben verz kot celota se v ritmično enaki obliki ne ponovi dvakrat, ritmično enaki so le refrenski stihi, ki pa imajo taki, kakršni so, nalogo, da zaključujejo ritmično razgibanost kitic in s ponavljanjem stopnjujejo njihovo liričnost. To stopnjevanje doseže vrhunec ob koncu četrte kitice, ob koncu pesmi, ko se refren osamosvoji in postane samostojen vprašalni stavek. Mar raznolično sestavljenemu ritmu in njegovemu stopnjevanju ni podobno tudi sporočilo pesmi? Sporočilo, ki bi ga lahko opisali takole: Neposredno po pesnikovem začetnem, čeprav ne naivnem začudenju, ker mu dekle ne vrača ljubezni, se oglasi žalost, ki se vse bolj stopnjuje, dokler nazadnje ne preide v silovito bolečino, v kateri se družijo skrajna potrtost, deziluzija, obup, pa tudi resignacija. Kljub temu ne kaže očitne vzporednosti ritma in izpovedne vsebine verzov posebej naglašati in iz nje izvajati daljnosežnejših zaključkov, moramo pa izpostaviti dvojne spoznanj. Najprej ugotovitev, da se v pesmi Zakaj me ne ljubiš? odkriva pravi verzni ritem, pravo valovanje besednega toka, ki je sicer pogojeno po metrični shemi, a to shemo prerašča in oblikuje svojo identiteto. Anton Ocvirk pravi o ritmu pesmi naslednje: »Kako močne so cezure v pesmi 'Zakaj me ne ljubiš?' že samo v refrenu, a kako skladno dopolnjujejo naraščanje čustva tudi premori v drugih verzih! Stava besed, naštevanje, anafore, anadiploza, kadence — vse je v ritmu tako ubrano, da skoraj ne čutiš metričnih temeljev, ki nosijo ogrodje stavbe.«¹⁰ Drugo, kar izhaja iz analize čutne plasti pesmi, je spoznanje o funkciji ritma. Brž ko se zaporedje besed v verzih izoblikuje v ritem, postane ritem

¹⁰ Novi svet 1951, 325 (v razpravi Novi pogledi na pesniški stil).

določena postavka v estetski strukturi pesmi. Postane soustvarjalec pesmi in v tem pogledu je njegova funkcija podobna funkciji drugih estetskih dejavnikov. Seveda bi samovoljno razumeli stvari, če bi za *razviti* ali *stihotvorni ritem* ob posameznih konkretnih primerih trdili, da se natančno sklada z izpovedno vsebino, da se od nje oddaljuje ali pa je z njo celo v nasprotju. Subtilno valovanje verznega ritma je sploh težko primerjati s subtilno pomenskostjo pesniškega jezika in ugotavljati njuno skladnost ali neskladnost. Nedvomna pa je ugotovitev, da stihotvorni ritem aktivno sodeluje v procesu razkrivanja celotne pesmi in se v zavesti bralca pojavlja kot ena osrednjih sestavin pesmi. Njegova funkcija v verzu ni podrejena niti nadrejena drugim funkcijam pesniškega jezika. Kot element pesniške estetske strukture doseže ritem v tem položaju svojo funkcionalno enakovrednost, svojo identiteto.

Tretji možni položaj ritma v verzu odkrijemo — če ostanemo pri istem pesniku — v Jenkovi pesmi *Leži polje rávno*.¹¹ Pesem ima za metrično osnovo tako kot vse pesniške enote v ciklu *Obrazi tristopni popolni trohej* in prestopno zaporedje rim: x a y a. V njej zasledimo vse značilnosti verznega ritma, ki jih poznamo že iz dosedanjega razpravljanja, sama funkcija ritma pa se nam kaže s povsem nove strani.

Leži polje rávno,	— ' — ' — ' — //
v polju rože krasne;	' — ' — ' — //
dviga se škrjanec,	' — — — ' — //
poje pesmi glasne.	' — ' — ' — //

Pesem glasna stresa	' — ' — ' — / '
pisane glavice,	' — — — ' — //
sestra k sestri stiska	' — ' — ' — /
zarudelo lice.	— — ' — ' — //

Sepetanje tajno	— — ' — ' — / •
nosi zrak čez njivo,	' — ' — ' — //
sluhu nerazumno,	' — ' — ' — //
srcu razumljivo.	' — — — ' — //

Slika kaže, da je temeljna ritmična enota v pesmi ' — ' — ' — zastopana v vsaki kitici: v prvi in drugi kitici po dvakrat, v tretji kitici enkrat. Temeljni kolon tedaj združuje pesem v zvočno celoto, vendar ne s togo enakomernostjo, saj se ritmična enota ne ponavlja v vsaki kitici v istem verzu: v prvi kitici se ponovi v drugem in četrtem stihu, v drugi kitici pa v prvem in tretjem stihu. Tudi okoliščina, da je temeljna

¹¹ Zbrano delo I, 1964, 59. Pesem je izšla v Slovenskem glasniku 1859.

ritmična enota v zadnji kitici navzoča le enkrat, ne govori toliko o slabljenju zvočne koherentnosti kakor o raznoličnosti foničnega povezovanja stihov. Tembolj ker se zvočna povezanost kaže tudi drugače, v koheziji med kiticami, tako da se ritmična enota v zadnjem verz

prve kitice ponovi v prvem verz

druge kitice, ritmična enota v zadnjem verz

druge kitice pa v prvem verz

tretje kitice. V vsaki kitici se mimo temeljne ritmične enote ponovi tudi kolon ' — — — ' —, in to vedno v drugem verz

V prvi kitici ga najdemo v tretjem, v drugi kitici v drugem, v zadnji v četrtem verz

To bi bile povezovalne ritmične stalnice v pesmi, katerih naloga je ustvarjanje zvočne zaokroženosti in celovitosti. Nasprotno učinkujejo v obrazni pesmi ritmične variabilnosti. V prvi kitici imamo poleg dveh ritmičnih stalnic dve različni spremenljivki, v drugi kitici prav tako, v zadnji kitici pa variabilnost celo prevladuje, saj je vsak verz ritmično drugače organiziran. K variabilnosti ritmičnega besednega toka prispeva tudi dvakratna prekoračitev verza v drugi kitici in ena prekoračitev v zadnji kitici. Če se po vsem tem zdi, da je ritmično zvočna raznoličnost največja na koncu pesmi, vtis čisto ne ustreza stanju stvari, kajti zvočno raznoglasje ni nič manjše v sredi pesmi, le da je ustvarjeno z drugačnimi sredstvi. V drugi kitici je namreč očitno verzno-sintaktično razhajanje, kar samo stopnjuje ritmično večglasje. Tukaj imamo kar dva enjambementa in enega v naslednji kitici, medtem ko se zadnje tri vrstice tako kot prva kitica v verzno-sintaktičnem pogledu pokrivajo. K ritmični zvočnosti prispeva še dosledno izvedeno in za lirsko poezijo značilno priredje stavkov, spregledati pa ne gre tudi gramatikalne neizdelanosti tam, kjer bi dorečenost formulacije motila ritmično valovanje besednega gradiva, npr. v verz

v polju rože krasne.

Pravo razsežnost dobi seveda ritmična zvočnost šele takrat, ko jo soočimo z drugimi estetskimi funkcijami v pesmi, zlasti ko primerjamo njeno vlogo s pomensko odmevnostjo verzov. V tem pogledu je nesporno, da se melodičnost obrazne pesmi močneje dotika naših čutov in naše zavesti kot prej obravnavana pesem Zakaj me ne ljubiš? Vzroki za tako branje in tako dožemanje pesniškega besedila so v opisanem ritmu šestzložnega stiha. Bolj šibki kot krepki naglasi in pretežno šibka ločila med sintaktično-pomenskimi enotami znotraj kitic ustvarjajo dosti slišno, čeprav ne preglasno valovanje besed. Avditivno sprejemanje besedila postane že na začetku odločilna zveza med umetnino in bralcem. Nič manj, le nekoliko drugače zaposluje slišno dožemanje bralca druga kitica z verznimi prekoračitvami, medtem ko stopi avditivno sprejemanje lirske resničnosti v zadnji kitici povsem v ospredje. Besedno gradivo celotne pesmi je bogato zvočnih soglasnikov, najbolj opazno pa je to

bogastvo ravno v zadnji kitici, ki se od drugih razločuje po kopičenju likvid in po stopnjevanju soglasniške zvočnosti. V prvem verzu zadnje kitice imamo npr. dva sestavljena zvočnika, v drugem štiri, v tretjem so likvide navzoče že petkrat in četrtem prav tolikokrat. Razen številnosti so v zadnji kitici zvočni soglasniki tudi močno v ospredju. Pogosto začenjajo besedo, v vseh primerih razen v enem stojijo pred naglašnim samoglasnikom in enkrat je zvočnik celo naglašni zlogotvornik. Ta ugotovitev sicer ne razloži, vendar v marsičem pojasnjuje okoliščino, zakaj zadnja kitica veliko bolj veže bralčevo pozornost z melodičnim ritmom kakor z drugimi plastmi verza. Melodični ritem preglasi sporočilno vsebino kitice in bralca vsaj pri prvem branju ovira, da bi pesem sprejel v njeni miselni razsežnosti, ki doseže svoj vrh ravno v zadnjih dveh stihih. Opisani ritem — imenovali bi ga lahko *izpostavljeni ritem* — se v Jenkovi obrazni pesmi pojavi že tako določno, da razkriva svoje razsežnosti. V strukturo verza še vedno vključeni ritem razvije do kraja samostojno, celo prevladujočo funkcijo v pesniškem jeziku. V slovenski literaturi najdemo več primerov, ki kažejo tako vlogo ritma, razen pri Jenku zlasti pri Simonu Gregorčiču in Otonu Župančiču, pa tudi v novejši poeziji od ekspresionizma naprej. Kako daleč gre lahko osamosvajanje ritma, kam lahko seže njegova emancipirana zvočnost, kažejo verzi Antona Vodnika: O da blazina / bilà bi meglica, / rahla in hladna / kakor pomladna / sapa nenadna...¹² V navedenih stihih je zvočna izraznost besede dognana skoraj do zadnjih možnih meja.

Ko povzemamo bistvene ugotovitve naše razprave o ritmu in besednem pomenu v verzu, naj omenimo pobudo, ki nas je pripeljala k razmišljanju o zastavljenem problemu. Po eni strani izhaja naše razmišljanje iz prepričanja, da splošno veljavna tipologija ritma, ki bi upoštevala zgolj značilnosti ritma znotraj njega samega, ni mogoča. Ena največjih ovir za uresničitev take zamisli in njene utemeljenosti je jezikovna pogojenost ritma, ki posebnosti ritma pogosto zamenjuje z njegovimi osrednjimi lastnostmi in tako omejuje, če ne kar zanikuje veljavnost dognanj za druge literature. Po drugi strani se zdi nesprejemljivo tudi tisto stališče literarne vede, po katerem ima vsaka pesem svoj individualni ritem in je zato širša opredelitev pesniške ritmike neuresničljiva. Naš poskus, da bi rešili zastavljeno vprašanje, skuša preseči tako prvo kakor drugo usmerjenost verzologije. Odgovoriti poskuša na vprašanje, kakšno vlogo ima lahko ritem v strukturi verza. Gledano s tega vidika, se nam ritem pokaže v treh možnih položajih. Najprej imamo ritem, ki je močno

¹² Pesem o smrti III (iz zbirke Srebrni rog 1948, 108).

podrejen metru in s tem tudi ostalim estetskim dejavnikom v pesmi, *za-
vrti ritem*, ki oblikovanje čutne plasti v vezani besedi prepusti metrični
shemi. Ob odsotnosti ritma je toliko bolj izrazito zlogovno branje sti-
hov in kot nasledek takega branja se pojavi upočasnjena percepcija spo-
ročilne vsebine pesmi. Povsem drugačen položaj v pesmi ima ritem, ki je
sicer še pogojen po metričnem obrazcu, a se osvobaja te pogojenosti in
razvija svojo identiteto. Tak ritem soustvarja pesem, sodeluje v njenem
razkrivanju in se v zavesti bralca pojavlja kot ena osrednjih sestavin
estetske strukture. Glede na to, da *razviti ali stihotvorni ritem* ni podre-
jen niti nadrejen drugim funkcijam pesniškega jezika, deluje kot funk-
cionalno enakovreden element pesniškega jezika, podobno kot seman-
tična vsebina verza. Tretji položaj ritma nastopi tedaj, ko ritem preseže
funkcionalno enakovrednost znotraj verza in znotraj pesmi, ko prevlada
nad drugimi sloji pesniškega jezika, tudi nad njegovo pomensko vred-
nostjo. Slušna percepcija verzov se v tem primeru pomakne močno v
ospredje, kar moteče vpliva na sprejemanje drugih razsežnosti pesmi,
zlasti na sprejemanje miselne in predstavnne vsebine besedila. *Izpostav-
ljeni ritem* je tako rezultat dolgotrajnega razvoja, od stopnje, ko je bil še
popolnoma podrejen metru, do njegove enakovredne vloge znotraj verza
in nazadnje do take njegove osamosvojitve, ko prevlada nad drugimi,
tudi pomenskimi sestavinami pesniškega jezika.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Abhandlung geht auf der einen Seite von der Überzeugung aus, daß eine allgemeingültige Rhythmustypologie, die nur die Charakteristika des Rhythmus innerhalb seiner selbst berücksichtigen würde, unmöglich ist. Eines der größten Hindernisse bei der Verwirklichung solch eines Vorhabens ist die nationalsprachliche Bedingtheit des Rhythmus, die dessen Besonderheiten oft zu seinen zentralen Eigenschaften macht und somit die Gültigkeit der Forschungsergebnisse für andere Literaturen einschränkt, wenn nicht sogar verneint. Auf der anderen Seite scheint aber auch derjenige Standpunkt der Literaturwissenschaft unannehmbar zu sein, nach welchem jedes Gedicht seinen individuellen Rhythmus habe und deshalb eine umfassendere Definition der dichterischen Rhythmik nicht zu verwirklichen sei. Unser Versuch, die aufgeworfene Frage zu lösen, trachtet danach, über die eine und die andere Ausrichtung der Versologie hinauszugreifen. Er versucht, die Frage zu beantworten, welche Rolle der Rhythmus innerhalb der Versstruktur haben kann. Von diesem Blickpunkt aus zeigt der Rhythmus sich in drei möglichen Stellungen. Zuerst unterscheiden wir den Rhythmus, der dem Metrum und somit auch den anderen ästhetischen Faktoren im Gedicht stark untergeordnet ist, einen *blockierten Rhythmus*, der die Gestaltung der sinnlichen Schicht in der gebundenen Rede dem metrischen Schema überläßt. Wo kein Rhythmus vorhanden ist, ist die

Neigung zum Skandieren der Verse um so stärker; als Folge eines solchen Lesens taucht eine verlangsamte Perzeption der Gedichtaussage auf. Eine ganz andere Stellung im Gedicht hat der Rhythmus, der durch das metrische Muster zwar noch bedingt ist, sich jedoch davon frei macht und seine Identität entfaltet. Solch ein Rhythmus gestaltet das Gedicht mit, trägt zu seiner Entfaltung bei und wirkt im Bewußtsein des Lesers als einer der zentralen Bestandteile der ästhetischen Strukturen mit.

Im Hinblick darauf, daß der *entfaltete oder versbildende Rhythmus* in den anderen Funktionen der dichterischen Sprache weder unter- noch übergeordnet ist, wirkt er als ein funktionell gleichwertiges Element der dichterischen Sprache, ähnlich wie der semantische Gehalt eines Verses. Die dritte Stellung des Rhythmus tritt auf, wenn der Rhythmus die funktionelle Gleichwertigkeit innerhalb des Verses und innerhalb des Gedichts übersteigt, wenn er Oberhand gewinnt über die anderen Schichten der dichterischen Sprache, auch über ihren semantischen Wert. Die auditive Perzeption der Verse schiebt sich in diesem Falle stark in den Vordergrund, was sich störend auf den Leser bei der Aufnahme der anderen Dimensionen des Gedichts auswirkt, vor allem bei der Aufnahme des gedanklichen und des bildhaften Inhalts des Textes. Dieser *hervortretende Rhythmus* ist somit das Ergebnis einer Entwicklung, von der Stufe an, wo er dem Metrum noch völlig untergeordnet war, bis zu seiner gleichwertigen Rolle innerhalb der Versstruktur und schließlich bis zu solch einer Verselbständigung, wo er Oberhand gewinnt über die anderen, auch semantischen Bestandteile der dichterischen Sprache.