

A. V. ISAČENKO

S L O V E N S K I
V E R Z



Pri
Akademski založbi
v Ljubljani
1939

AKADEMSKA BIBLIOTEKA

59034



Za obnovo
Univerzitetne biblioteke

podaril *ot. Ljubljani*
Peteru Veit
dan *14/8* 1914

NATISNILA TISKARNA VEIT IN DRUG, DRUŽBA Z O. Z.
NA VIRU PRI DOMŽALAH (PETER VEIT)

030003791

Predgovor

V tej knjižici skušamo pojasniti nekatera vprašanja slovenskega verza. Spočeta je bila iz pisateljeve želje, da bi prodril v notranjo zakonitost slovenskega pesništva, kar mu je delalo — kakor večini njegovih rojakov — spočetka težave radi velike podobnosti med zgradbo slovenskega in ruskega verza, med katerimi je pa vendarle dosti razlik, ki prav zaradi one podobnosti zbujejo še večjo pozornost. Ta prvotno povsem osebni smoter bi pisatelju še ne bil dovolil objaviti svoja dognanja širšemu občinstvu. Toda med delom so se vprašanja kopičila; posebnosti zgradbe slovenskega verza se dadó prijemljivo pokazati le s primerjavo ob drugih slovanskih in neslovanskih sistemih verzifikacije, razvojno zgodovinske zvezanosti pa pojasnjujejo marsikatero nejasnost. Uporaba formalistične metode je omogočila dognanja, o katerih je pisatelj menil, da bi utegnila zanimati ljubitelja lepega slovstva. Zatorej se je odločil objaviti v strnjeni obliki svoje izsledke.

Knjižica ni nikak priročnik za nadobudne privržence muze. V nasprotju z danes že zastarelim naukom o verzu, ki je začudo izza antike pa do najnovejšega časa obvladoval znanost o verzu in ki prav za prav ni nudil ničesar drugega kot težko umljivo terminologijo ter nekaj neporabnih navodil, kako naj se verzi gradé, se je formalistična metoda docela odpovedala vsem predpisom in pravilom ter preiskuje verzifikacijsko tehniko raznih pesnikov in dob povsem objektivno. Kjer bi utegnilo golo opazovanje zavajati v napačno sklepanje, daje besedo številkam. Na tem mestu mi bodi dovoljena prošnja, naj čitatelj teh števil ne preskakuje, ker tvorijo bistven sestavni del besedila.

Marsikatera tu izražena misel je danes že splošna last znanosti. Zatorej navajam vire le tam, kjer potek prikazovanja terja opozorilo na druga izčrpnjša dela. Studija temelji v mnogih pogledih na delih ruskih in čeških

formalistov poslednjih 20 let. Seznam literature na koncu knjige nudi kratek pregled uporabljenih virov, zlasti del Andreja Bjelega, R. Jakobsona, J. Mukařovskega, B. Tomaševskega, V. Šklovskega, N. Trubeckoja ter francoza P. Verrierja.

Pisatelj prosi, naj bi se ta študija sprejela kot skromno poglavje bodoče slovenske poetike, ki jo bodo pisali poklicani.

Ljubljana, marec 1939.

BISTVO IN ZGODOVINA VERZA

Kaj je poezija? Kdo tega ne ve — in vendar je težko najti povsem zadovoljivo definicijo. V vsaki šolski slovnici beremo: «Poezija je, v razliko od proze, vezana beseda.» Torej je proza popolnoma «svobodna» beseda? Mar ni tudi proza vezana na nešteto konvencionalnih pravil stilistike, izbire besed, stavčne skladnje; in to ne le umetniška proza, marveč vsak organiziran izraz misli, bodisi v znanstveni razpravi, bodisi v časopisnem oglasu ali na lepaku? Če je temu tako, potem je pač poezija le za nekaj stopenj bolj «vezana» kot proza in razlika med obema stilističnima vrstama potemtakem ni bistvena, temveč samo kolikostna. Če vprašamo: kaj predvsem «veže» poezijo, se glasi odgovor navadno: metrum. Neki kritik je nekoč primerjal pesniški jezik s plesanjem na vrvi, še otežkočenim s tem, da je treba pri vsakem drugem koraku počeniti. Toda v moderni poeziji najdemo pesmi brez kakršnekoli očitidne mere, ki so pa vendarle pesmi, n. pr.

*Čez leto dni, ko boš rodila,
ko boš razgalila svoje telo in boš dojila,
bodo preklinjali tvoj plod in tvoje telo
tvoji najvernejši otroci,
ki bodo samo kaplje lizali . . .*

(T. Seliškar)

In kako je z ritmično prozo?

Ta vprašanja in dvomi se porodé šele takrat, ko skušamo najti veljavno definicijo za prozo in poezijo. V praksi spoznamo to razliko brez težav. Razlika, ki je na prvi pogled očitna, temelji torej na objektivnih dejstvih. Gradivo, ki se ga poslužujeta tako proza kakor poezija, je isto, namreč človeški govor. Človeški govor pa ima dva aspekta: racionalnega — pomenskega, in čutnega — zvočnega. V govoru nastopata vedno skupaj in sta

neločljiva. Seveda se pojavljata oba aspekta v prozi in v poeziji, le da je v prozi poudarjena pomenska, v poeziji pa zvočna plat. V nobenem organiziranem govoru ni popolne samovolje n. pr. v izbiri besed in njihovem vrstnem redu. Prozaik se pri izbiranju besed ravna po racionalnih vidikih. Skrbi najprej za jasnost povedanega, za smiselni izraz. V poeziji sta izbira besed in vrstni red podvržena zahtevam blagoglasja in pogosto celó grešita na ta račun. Ob verzu

Ogasil vse bo zemlje hlad zelene . . .

(Prešeren)

lahko pokažemo, da ne zavisita niti izbira besed, niti njihov vrstni red od «smisla» izražene misli; v prozi bi se tak stavek glasil takole: «Hlad zelene zemlje bo ogasil vse». Niti pravila sintakse, niti zahteve smiselnega razporeda misli ne določajo, naj stoji pridevnik za samostalnikom in naj beseda *hlad* loči samostalnik od pridevnika. Celó beseda *zelene* (in ne n. pr. *črne*, *hlad črne zemlje bo ogasil . . .*) je določena po verzu, ki stoji dve vrstici višje:

Prešla ko val, ki veter ga razžene . . . razžene

tako, da mora priti rima, torej pridevnik *zelene* na konec verza. Rima pa ni racionalno sredstvo, temveč sredstvo blagoglasnosti par excellence. Postaviti smemo torej trditev, da je vloga čutnega, zvočnega elementa v poeziji docela drugačna kakor v prozi. Navzlic temu je težko podati objektivni kriterij za strogo ločitev: to je proza, to poezija. V praksi pač redkokdaj dvomimo, ali je neko besedilo proza ali poezija. Avtorji sami se izogibajo dvomljivim oblikam ter se po navadi drže izrazitih stilističnih vrst. Seveda uporablja tudi prozaik v svojem jeziku zvočne elemente, ki tvorijo tako rekoč stilistični dodatek k pojmovanju ozadja teksta — vsak govornik ali igralec bo to potrdil. Na drugi strani pesnik noče in tudi ne more razdružiti zvočnih in pomenskih plati besede; tudi pesnik se poslužuje navadno povsem konkretnih jezikovnih tvorb, torej besed in stavkov, ki imajo svoj pomen in se ne vdaja nesmiselnemu igračkanju z

zvoki. Toda zvočni faktorji, t. j. ritem, melodija stavka, rima, v poeziji ne služijo podrejenim smotrom. Nasprotno: ti faktorji nosijo vsó pesem in pomaknejo stilistično vrsto «poezija» pred ozadje proze. Pesnik nikakor poče, da bi imeli njegovo delo za prozo. Zato vklepa svoj jezik v neštete vezi in edino na ta način doseže zaželeni kontrast.

Izredno kočljivim vprašanjem poezije se ne smemo približati s predsodki. Čitatelj ne sme označiti za prozo pesmi, ki njegovih osebnih kritičnih zahtev ne zadovoljuje. Pogosto slišiš obsodbo pesmi, češ, da je «zgolj» proza. Ta ocena korenini v napačnem nazoru, da je proza slabša od poezije. Toda kakor vsako vrednotenje, je tudi to samo subjektivno, ker kot že rečeno, nimamo objektivnih kriterijev za strogo ločitev proze od poezije. Vrednotenje umetnin, zlasti pa literarno vrednotenje, zavisi od literarne vzgoje, od osebnega okusa in nazadnje od dobe, v kateri ocenjevalec živi. Današnji čitatelj težko spozna in uživa kot pesem naslednje vrstice:

Jesus sladkušt mojga serza

Razveffeli nam nash persa

Naj ushivam tvojga studenza

Kir ga hlady tvoja senza. (M. Kastelec)

Pristaši Kastelčeve tradicije pa so mogli uživati to pesem, ker je v metričnem pogledu docela ustrezala takrat veljavnim zahtevam. Z druge strani smemo pač trditi, da bi bile za Prešernove sodobnike mnoge moderne pesmi, celo nekatere Župančičeve, samo izmaličena proza. Kakor vsi drugi zgodovinski pojavi, tudi literarne vrednote niso nadčasne abstrakcije. Vezane so na dobo, v kateri so nastale in s tem na literarno tradicijo, nji so pa podvrženi tudi bralci ali poslušalci. Ko danes še estetično uživamo umetnine davno preteklih dob, ne vemo, ali uživamo kot estetično isto, kar so uživali avtorjevi sodobniki. Pri zgoraj navedeni pesmi smo prenesli današnje predstave o metrični strukturi na pesem, ki je bila zgrajena na osnovi popolnoma drugih metričnih vidikov. Ta mehanizem je povsem nezaveden. Nastopa vselej, kadar primerjamo dve umetnini različnih tra-

dicijskih smeri. Evropejcu, ki je vajen slišati v svoji glasbi v bistvu same $\frac{4}{4}$ in $\frac{3}{4}$ takte, se zdi že komplicirani ritem $\frac{5}{4}$ takta (n. pr. pri Arničju in Čajkovskem) samovoljen, v $\frac{7}{11}$ taktu kavkaške glasbe pa nikakor ne more najti ritmičnega načela. A zdaj spet k metru. Tudi tu naletimo pri različnih narodih na različna načela, ki imajo le malo skupnega. Nočemo razpravljati o izvoru ritma sploh, v plesu, v pesmi, pri delu, to je stvar psihologov. Učinek jezikovnega ritma dosežejo različni jeziki vsekakor na različne načine.

Grkom je bila zaporednost dolgih in kratkih zlogov temelj jezikovnega ritma. Naglasa sploh niso upoštevali. Stih

díkē díkēn étikte kái blábē blábēn . . .

je veljal za «jambski trimeter», torej za zaporednost šibkih (kratkih) in krepkih (dolgih) zlogov:

o — o — | o — o — | o — o — |

Naglasa pa so postavljeni popolnoma nasprotno, namreč trohejično

óó óó óóó ó óó óó

Metrična shema grščine se ne meni za naglase, ampak upošteva samo dolge zloge. Za dolge zloge so veljali (1) zlogi z dolgimi vokali ali diftongi (diké, kai); (2) zlogi s kratkimi vokali pred dvema ali več konzonanti (et-ikt-e), ker je kratek vokal v zvezi s sledečimi konzonanti trajal približno toliko časa, kakor dolg vokal (pozicijska dolžina). Prav tako je bila zgrajena klasična latinska metrika. Ta metrični princip imenujemo *kvantitativen*, ker je v njem trajanje (kvantiteta) vokala bistvenega pomena.

Docela drugačen princip vlada v ruščini, kjer nosijo ritem *naglašeni vokali* in ne *dolgi zlogi*.

I ták oni staréli óba . . .

(Puškin, Evg. Onjegin)

Metrično obliko, ki se ravna po naglasu, imenujemo *naglasni tip*.

Tretjo vrsto najdemo n. pr. v srbohrvatskih epskih pesmih. Tu ritem sploh ni določen po zaporednosti naglašanih in nenaglašanih dolgih in kratkih zlogov, temveč edinole po stalnem številu zlogov v vsakem stihu. V srbohrvatskem epu ima vselej vsak stih deset zlogov, od tod ime «deseterac».

Kad pogledaš z grada iznad sebe,

Ništa nemaš lijepo videti,

Već bijelo brdo Durmitora

Okičeno ledom i snijegom . . . (Vuk Karadžić)

Ker bi bila perioda desetih zlogov brez neke metrične sheme predolga, se vsak verz deli na dva dela: prvi štirje zlogi tvorijo enoto zase, prav tako naslednjih šest zlogov. Ta tip, ki se ne ravna niti po naglasih, niti po dolgih in kratkih zlogih, ampak ki gleda samo na konstantno število zlogov v vsakem verzu, imenujemo *zlogovni* ali *silabični tip*. Temu tipu pripada tudi francoska metrika, n. pr. «*décasyllabe*» ali «*alexandrin*» s svojimi dvanajstimi zlogi in s cezuro za šestim zlogom:

Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,

Qui, derrière la vitre où se brisait la gerbe . . .

(Baudelaire)

Naglasni so razvrščeni popolnoma neenakomerno:

oooó, ooó oooó oooó

ó, oóo oó oooó oó

Običajna razdelitev metričnih sistemov na kvantitativnega (grški), naglasnega (ruski, bolgarski) in zlogovnega (francoski, srbohrvatski) je sprejemljiva samo z nekimi pridržki. Vsa evropska poezija 19. stol. pa je tudi *zlogovna*, ker je pod prevladujočim vplivom francoske metrike od zgodnjega srednjega veka sem prevzela francosko pravilo, da morajo biti enakozložni vsi stihi, ki se v eni in isti pesmi rimajo. To velja za ruski, nemški, angleški, italijanski, češki in tudi za slovenski stih.

Če hočemo spoznati subjektivnost pojmovanja metričnih vprašanj, nam zadostuje slišati deseterec, francoski aleksandrinec, ali poljubno češko pesem iz ust domačina.

Spoznali bomo, da moremo le težko estetično dojeti metrične principe teh pesnitev. Nehote torej prilagodimo tujo metriko našemu (naglasnemu) pojmovanju in čitamo n. pr. klasične pesmi na ta način, da jih «skandiramo», t. j. da postavimo naglas tja, kjer stoji v grščini ali latinščini dolg vokal; pravilni naglas pa pustimo v nemar. Rimljani so brali «*Quidquid ágis, prudenter ágas et réspice finem*», ne pa «*quidquid agis, prudenter agás et réspice finem*». Iz istega razloga nadomeščajo Slovenci (Cegnar, Gradnik in dr.) srbohrvatski deseterec s petrostopnim trohejem, torej redoma naglašajo 1., 3., 5., 7. in 9. zlog, česar srbsčina nikakor ne zahteva. Prevod zgoraj navedenega mesta se glasi:

*Ko pogledaš z mesta iznad sebe,
Nič ti lepega oko ne vidi,
Samo belo goro durmitorsko,
Okrašeno z ledom le in snegom . . .*

(A. Gradnik)

Da bi pravilno dojeli vprašanja slovenske metrike in jih osvetlili v luči drugih evropskih verzifikativnih sistemov, moramo podati najprej kratek pregled razvoja zapadne poezije. Francozi so imeli že v prvih začetkih starofrancoskega umetnega pesništva (*Chanson de Roland*) zlogovni princip. Druga bistvena poteza je bila končna rima. Germanski narodi pa so imeli takozvani aliteracijski verz (*Stabreimvers*), čigar metrični princip ni bil izrazit; o njem moremo povedati samo to, da se je zlagal iz dveh ritmičnih delov, ki sta bila povezana samo po aliteracijski rimi, t. j. po ponavljanju začetnega soglasnika važnih debelnih besed:

witi endi wunderquala . . . (Heliand)
(vice in čudežne muke)
ih wallota sumaro enti wintaro . . .
(blodil sem poleti in pozimi) (Hildebrandslied)

Germanski aliteracijski verz so že pred 10. stol. na Nemškem popolnoma izpodrinili «*Minnesängerji*», ki so posnemali francoske provansalske trubadurje. Francoski

princip — končna rima in enako število zlogov — se je uveljavil v nemški literaturi. Vsa nemška in tudi angleška ter skandinavski poezija je od tedaj vse do današnjega dne pod suverenim vplivom francoskega mero-slovja¹. V slovensko literaturo ta vpliv ni prišel neposredno, ampak posredno po nemški poeziji. Modernemu Nemcu Stabreim ne more več biti edini organizatorični princip verza. Wagnerjevi poskusi v njegovih opernih libretih aliteracijskega verza niso oživel. Toda nemška poezija ni ostala pri zgolj zlogovnem načelu. Še v 16. stoletju je bila v nemški verzifikaciji, kakor v francoski, razporeditev naglasov samovoljna; poglobitno je bilo, da so bili stih enakozložni in na koncu rimani. Preberimo naslednjo pesem, ne da bi jo skandirali. Videli bomo, da so naglasi postavljeni neenakomerno, kar pa ni bilo v nasprotju s takratnim estetičnim pojmovanjem.

Ich glaub an Gott den heyligen Geist,
 der vns die götlich warheyt weyst,
 der vom Vatter und Sun außsgeth
 vnd durch Proheten hat geredt . . .

(Seb. Heyden)

Po tem načelu se je ravnal tudi Trubar pri prevajanju protestantskih cerkvenih pesmi, kakor je dokazal Grafenauer. Pazil je samo na rimo in na stalno število zlogov, naglasi pa niso bili vezani na določena mesta v verzu. Prevod gornje pesmi se glasi pri Trubarju:

Jest verjo v svetiga Duha
 kir gre od Sina od oča
 Znima en Bug ene časti
 nas vse živi, trošta sveti . . .

Kmalu se je pri Nemcih metrični princip spremenil. Pojavila se potreba enakomerne in ritmične razčlenitve stiha. Nemščina je imela v ta namen dve možnosti: uvedla bi lahko klasični princip in štela samo dolžine.

¹ Oxfordski literarni zgodovinar John Earle trdi: «Francoski so bili učitelji poezije ne samo Angliji, ampak vsej Evropi. Vsa moderna evropska poezija ima svoj zgled v Franciji».

V tem primeru bi bilo seveda nujno vtihotapiti v nemščino umetni pojem pozicijske dolžine (kratki vokal pred dvema konzonantoma). Takih poskusov je bilo mnogo. Po kvantitativnem načelu zgrajene pesmi so učinkovale v nemščini nemara podobno kakor Prešernov zabavljivi epigram:

Rés je duhóvna in rés pésem ní váša duhóvna,
Dúh praznóte ki imá, bôžjiga prazna duhá.

DAJA Stoji, da se kvantitativni princip Grkov in Rimljanov ni mogel ukoreniniti ne pri Nemcih, ne pri Slovencih, medtem ko je n. pr. pri Čehih našel mnogo pristašev (tako-zvani časomirnici). Druga možnost ritmičnega razčlenjevanja verzov je bila v nemščini enakomerna porazdelitev naglasov. Dolge vokale klasičnih pesnikov so v nemščini nadomestili naglašeni vokali. Dolžina oz. kračina zlogov dozdevno pri tem ni igrala vloge. V nemškem verzu

Durch diese hohle Gasse muss er kommen . . .

(Schiller)

sta prva dva naglasa dolga, naslednji trije pa kratki. Slovenska narodna poezija je prevzela ta princip, ne da bi ga spremenila, a tudi umetna poezija se od Marka Pohlina dalje ravna po njem. Te splošne ugotovitve so znane in na prvi pogled niso potrebne razlage. In vendar so se morale pri prenosu nemškega verzifikativnega principa na slovenska tla izvršiti marsikatero spremembo, ker se gradivo obeh jezikov ni ujemalo. Da prav doumemo posebnosti slovenske metrike, storimo kratek jezikosloven ekskurz.

Znano je, da ima slovenščina dolge in kratke vokale. Večzložna beseda more imeti le *en* dolg zlog. Ta zlog je vselej tudi naglašen. Že Škrabec piše: «O naglasu velja, da mora imeti vsaka beseda svojega, pa vsaka le *enega*». Dolgi zlogi imajo v slovenščini (v knjižnem jeziku in v večini dialektov) dve vrste naglasa, muzikalično padajočega v nominativu ednine *lás*, in muzikalično rastočega v genitivu množine (*brez*) *lás*. Jezikoslovci pravijo temu muzikaličen naglas. Ako pa beseda nima dolgega zloga,

pade naglas avtomatično na zadnji besedni zlog, n. pr. *me^gl^a, obr^az, de^kl^e*. V besedah brez dolgega zloga je mogoč en sam naglas, ki ni muzikaličen. To je zelo važno, ker je kratki nemuzikalični naglas vselej vezan na zadnji zlog. Nadalje je važno, da sme imeti «polglasnik» samo kratek naglas (*ste^ber, pri^šel*); nikoli pa ga ni v dolgih zlogih. Najpogostejši pa je polglasnik v nenaglašanih zlogih (*p^esem, Slo^venec*). Zdi se torej, da je med kratko-naglašanimi in nenaglašanimi zlogi nekaj sorodnega. Ne bomo obširneje razpravljali o naravi muzikaličnega in nemuzikaličnega akcenta, ugotoviti hočemo le, da se v slovenščini *dolgi* naglašeni zlogi bistveno razlikujejo od *kratkih*, naglašanih in breznaglasnih. Te razlike ni v drugih jezikih z naglasnim verzom, v ruščini, nemščini, bolgarščini. Ali se to svojstvo slovenskega jezika zrcali tudi v stihu? Oglejmo si najprej starejše nazore o tem vprašanju.

Dočim je pesništvo vseh evropskih dežel v 18. stoletju zapadlo končno veljavno francoskemu vplivu, je bila tedaj znanost o pesništvu, poetika in z njo metrika, še popolnoma v oblasti klasične, predvsem grške šole. Pesnikovati v 18. stol. ni bilo malenkost. Pesnik je moral dodobra poznati literarno teorijo antike, Aristotela in Pindarja, Vergila in Horaca, in se strogo držati metričnih zahtev antičnih klasikov. Grško-latinsko meroslovje je postalo dogma in pesniki skoraj vseh evropskih narodov so z največjo težavo prilagojevali svoj jezik in njegove posebnosti zahtevam grške teorije in obenem francoske tradicije. Aristotelu je bil n. pr. jamb zveza kratkega in dolgega zloga. Toda recimo v ruščini ni bilo za nobeno ceno dobiti dolgega zloga. Razvile so se povsod brezplodne sholastične polemike o metričnih problemih, ki so trajale vse do 19. stoletja. V Nemčiji sta se napadala Klopstock in J. H. Voss,² v Rusiji so pisali Lomonosov,

² Klopstock's metrische Abhandlungen, gesammelt bei Back und Spindler, III., Leipzig, 1850. — J. H. Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache, Königsberg, 1802, druga izdaja 1851, Briefwechsel zwischen Voss und Klopstock.

Tredjakovskij in knez Kantemir³ traktate o ruski verzifikaciji, pri Čehih pa so se cepili pesniki, filologi in čitatelji na dva tabora: eni so trdili, da je treba v češčini po grškem vzoru šteti trajanje zloga (tkzv. časomirnici), drugi so se zavzemali za nemški naglasni način, po katerem se ne štejejo dolgi, temveč naglašeni vokali (tkzv. prizvučnici). Spor je trajal več desetletij, dokler niso končno zmagali «prizvučnici».

Pri Slovencih je prvi začel teoretično razmotrivati vprašanja slovenske metrike o. Marko Pohlin v svoji «Kraynski Gramatiki» (1768). Tudi on se ni mogel osvoboditi klasičnega postulata, da morejo biti namreč samo dolgi vokali nosilci ritma. Zdi se pa, da je že čutil neko zvezo med dolžino in naglasom v slovenščini, ker je njen živi ritem moral slišati predvsem v narodni pesmi. Njegov poskus pravilne formulacije slovenskega mero-slovja se je izjalovil, ker se je preveč suženjsko držal klasične (kvantitetne) formule.⁴ Po klasičnih pravilih je skonstruiral «pozicijsko dolžino», ki v slovenščini ni znana in je neuporabna; pri tem je mehanično presadil pravila grščine 4. predkrščanskega v slovenščino 18. pokrščanskega stoletja. S stavkom «Die einsylbichten Worte, welche sich in einem doppelten Mitlauter enden, sind langsyllbicht, wie *jesth, prezh, pezh* (peč).» mehanično prenaša Aristotelovo pravilo v slovenščino. Pri tem pa ni jasno, ali ima za «doppelten Mitlauter» pisani *zh* ali izgovorjeni *č* (= *t-š*). Dandanes so Pohlinove misli o slovenski metriki samo historičnega pomena.

Resnično in globoko sta umela vprašanja metrike Čop in njegov drug Prešeren, pesnik, ki mu njegov poklic ni bil golo kratkocasje, marveč se je posvetil poeziji iz najgloblje notranje potrebe. Prešeren se je moral v praksi lotiti neštetih metričnih problemov. Poskusil se je skoraj v vseh metričnih oblikah zapadne literature in je po-

³ Pisma k prijatelju o složenii stihov ruskih, 1755.

⁴ Prim. tudi odlične študije I. Grafenauerja «Iz zgodovine slovenske metrike», Čas X, str. 299 sl.

kazal svojemu narodu, da je njegov jezik gibek in pripraven za najrazličnejša merila. Zanimal se je za metrična vprašanja mnogo bolj, kot običajno mislimo. Kot umetnik, ki si je bil v svesti resnosti svojega poklica in umetniškega poslanstva, je vedel, da metrum in ritem ne pomenita zgolj «zunanje» forme, v katero se «vsebina» kar vlije, temveč da sta bistven del poezije. V dopisovanju s svojimi prijatelji in svetovalci se vedno znova dotika teh vprašanj. Iz Celovca piše Čopu 20. febr. 1832, naj izvrši spremembo v pesmi «Romanca od lepe Radolčanke», ki je bila prav tedaj v tisku, «weil die Skansion Radolčan, Radolški viel härter, als Turjačan, Turjaški ist». Tu je jasno «smisel» žrtvovan v korist blagozvočnosti, kajti Radovljica in Turjak nista eno in isto in ker se dogodki, opisani v pesmi, zdaj nanašajo na Turjak, ne pa na Radovljico. V drugem pismu Čopu, istega leta, piše: «Schreibe mir, welches metrum einer krainischen romantischen Tragödie am meisten konvenieren würde. Ob 4füssige Trochäen oder 5 vel 6füssige Jamben, und sollte man diese erste Versgattung reimen, oder assonieren, oder ungereimt lassen, dann ob die 5 und 6füssigen Jamben zu reimen wären und ob sie eine fixe Zäsur haben müssten».⁵ Preden se je lotil dela, je Prešeren vestno iskal organizatorični princip umetnine. Tu vidimo, da v umetnosti «zunanja» oblika ni slučajna in ni postranskega pomena. Tudi mnogi drugi veliki pesniki so enako ravnali. V Puškinovih rokopisih najdemo naslednjo opombo: «Evgenij Onjegin, roman v verzih, abab cc dd effe gg». Ta opomba v dnevniku je prva sled razporeditve rim v onjeginski kitici kasnejšega Puškinovega mojstrskega dela, ki ga je začel šele leto dni pozneje.⁶

⁵ Citirano po prof. Fr. Kidriču «Prešeren, I., Pesnitve, Pisma», str. 281,282.

⁶ Zanimivo je, da je ime *Evgenij Onjegin*, ki je postalo ime najslavnejšega romantičnega junaka, Puškin bral na čevljarjevem izvesku v mestecu Toržoku in ga uporabil zgolj radi njegovega blagoglasja.

Tako je tudi Prešeren z vso vnemo obdeloval svojo formo in, kakor bomo videli, tudi svoj verzni ritem. Neprestano je pilil blagoglasnost jezika, pogosto tudi v škodo «vsebin», toda samo s takim trudapolnim delom je mogel obogatiti slovensko poezijo z neštetimi oblikami in vzorci, ob katerih so se učile cele generacije pesnikov. Ako se nam danes zdijo Prešernove pesmi «tekoče», «naravne», «v eni sapi zložene», je ta končni vtis edino le posledica vestnega tehtanja vsake besede, o čemer nazorno pričajo nešteti popravki v njegovih rokopisih. Nazadnje pa imamo neposredne dokaze, da se je Prešeren često bolj zanimal za formalno plat svojih pesmi, zlasti za ritem in metrum, kot za vsebino. V njegovem pismu Čelakovskemu z dne 22. avg. 1836 beremo znani stavek: «Mein neues Produkt: Kerst pri Savici ... bitte ich als eine metrische Aufgabe zu beurteilen, mit deren Lösung der Zweck in Verbindung stand, die Gunst der Geistlichkeit zu erwerben.»⁷ Tu govori Prešeren sam in popolnoma jasno o svojem gledanju na tako zvano «zunanjo» obliko. In v dejstvu, da posveča pesnik formalnim vprašanjem toliko pozornosti, ni prav nič poniževalnega. Nasprotno: inspiracija sama še ne naredi pesnika. Globina misli in čustva ne zadostuje za umetniško ustvarjanje. Premnogi doživljajo srečo in bridkost ljubezni, premnogi primejo za pero: tako nastanejo pač verzi, a ne vedno umetnine. Za rešitev nalog, kakršna je n. pr. sonetni venec, in povrh še sonetni venec z akrostihom, ne zadošča «inspiracija». To zmore le pesnik, a biti pesnik, pomeni uspešno reševati formalne naloge. Za Prešerna je značilna različnost in formalno bogastvo njegovih pesmi. Prešeren pa je naravnost *moral* iskati raznolikosti, kajti 18. stol., ki je v drugih zapadnih slovstvih že izoblikovalo klasične norme verza in prav tako opredelilo za bodoče generacije pesnikov vso lestvico metričnih variacij, v slovenski literaturi ni dalo klasičnih vzorov. Prešernova vloga v slovenski poeziji je

⁷ Gl. Fr. Kidrič, o. c. str. 309.

mnogovrstna in prevladujoča. Med drugim pa je Prešeren v slovenskem pesništvu nadomestil 18. stoletje.

Prešeren je zase v praksi pač rešil metrične naloge, toda v teoriji je bilo treba razjasniti še mnogo problemov. Žal, da imamo le malo del, posvečenih slovenski metriki. Jezikoslovci in literarni zgodovinarji so obdelavali vprašanja meroslovja le mimogrede. Značilno za vse starejše gledanje na teorijo metrike je v splošnem dejstvo, da učenjaki niso vprašali, kako je pesnik rešil ritmična vprašanja v umetnini sami, temveč da so oni postavljali zahteve, kako naj se ta vprašanja rešijo. Namesto da bi raziskovali pesniški ritem, nudijo učenjaki recepte, namesto edine znanstveno upravičene empirične metode, uveljavljajo normativno metodo, ki je rezultat naivnega oboževanja klasičnega meroslovja. V svojih zahtevah se učenjaki sklicujejo bodisi na «splošne zakone ritma», bodisi, kakor n. pr. Čeh Král, ki je živahno zagovarjal «časomiro», na svoje lastne dolgoletne verzifikacije, ki naj bi bile vzor prave metrike, ki jih pa, kakor je moral sam priznati, nihče ni bral. Toda prvič: ni «splošnih» zakonov ritma, ki bi veljali za vse jezike, o tem priča raznoterost metričnih principov v raznih jezikih, četudi so tako sorodni, kakor poljščina in češčina. Drugič pa ne morejo biti aprioristične konstrukcije posameznikov nadomestilo za znanost o metriki.

Temperamentni, a vselej jasni lingvist o, Škrabec je bil prvi, ki je posvetil svojo pozornost vprašanjem slovenske metrike. Toda niti on se ni mogel znebiti apriorističnega postopanja, ker je mislil, da ima reševati metrična vprašanja teoretik, pesnik pa da se mora ravnati po učenjakovih zaključkih. Odtod izvira n. pr. sledeča Škrabčeva misel: «Tista mera je najprimerniša naši slovenščini, katera dopuščava več nenaglašenih, kaker naglašenih zlogov, to je daktilska, anapestska in amfibrahiška» (Jezikoslovni spisi, str. 128). V učenjakovi delavnici pade kontumacijska rzsodba o vprašanjih, ki jih je pesnik v praksi že zdavnaj rešil. Ko bi bil Škrabec samo pogledal, kako redko uporablja n. pr. Prešeren

trozložna merila, daktil, anapest in amfibrah⁸ in kako redka so tudi v narodni pesmi.⁹ Pesniki in kolektivna kritika pojočega naroda so jasno odločili, katera mera je slovenščini «najprimerniša». Škrabčevi nazori o metriki pa prav nič ne zmanjšujejo njegovih jezikoslovnih zaslug. Njegova doba je gledala na metriko z očmi sholastike. Zanimivo je, da zagovarja Rus N. M. Černiševskij nekako ob istem času podobno misel: «Trozložna merila, daktil, anapest in amfibrah, so mnogo blagozvočnejša in dopuščajo več razgibanosti. Naposled so ruščini mnogo primernejša nego trohej in jamb» (Kritičeskija statji, 1895).

A. Pavlica, ki se je tudi ukvarjal z vprašanji slovenske metrike, je iskal resnico celo v meri hebrejskih psalmov. Kar je bilo dovolj dobro za psalm, je sklepal Pavlica, mora biti primerno tudi za slovenski verz (Naša metrika v luči hebrejske, Čas XI., str. 90 sl.). Kritiziral je Prešernovo metriko ter mu očital napake. Tudi njemu pa je treba oponesti aprioristični nazor, kakor Škrabcu, ki Prešernovih verzov ni samo kritiziral, ampak celo popravljal. V svojem že omenjenem članku piše Škrabec: «Kolik je razloček mej verzom s pravilno razstavljenimi povdarki in takim, ki nima te lastnosti, mislim, da bo častiti bravec dobro čutil, ako primeri sledeči verstici iz «Slovo od mladosti»:

Sem zvedel, de vest čisto, dobro djanje . . .

Svet zaničvati se je zagovoril . . .

Pervo smemo lepšim verzom Prešernovim prištevati, . . . druga gre po moji sodbi mej najslabotniše. Popraviti bi se dala n. pr. tako:

Zaničevati svet se je zgovoril . . .

⁸ Na 5855 verzov «Poezij» iz leta 1847. odpade le 555 verzov z omenjenim merilom, torej komaj 14%. (Distihi v epigramih in zabavljkah niso vračunani).

⁹ Samo v tako zvanem alpskem «Schnadehüpferlu» najdemo dvostopni amfibrah ali daktil.

Ako sploh obstoji v literarni vedi stvarno utemeljen in objektivno veljaven sistem vrednotenja, temelji to vrednotenje na kolektivni kritiki; pesnik, ki je postal klasik, pač more obveljati kot absolutno merilo za kasnejše pesništvo, ne gre mu očitati napak, najmanj pa v razmerju do sholastičnih zahtev Aristotelove metrike. Ritem umetnine ni nikakšna abstrakcija, temveč bistven del umetnosti in očitek ritmične napake bi pomenil očitok pregrehe zoper okus. Prešeren pa se je natanko zavedal, kaj pomenita metrum in ritem za umetnino, ker ni zaman pisal:

*Ak kdo v Heksametru namest spondeja,
Al daktila posluži se troheja,
Ne ve, kam se cezure dejo,
On vprega Pegaza v galejo,*

Vsem teoretikom starejše šole pa je bila metrika, in sicer antična, Prokrustova postelja, v katero naj bi legli tudi pesniki, kakršen je bil Prešeren.

Da se je napravil konec neplodnim debatam o Prešernovi metriki, je moral nastopiti pesnik, čigar živi smisel za pesništvo lastnega jezika predstavlja nepri- merno večjo avtoriteto kot Aristotel, hebrejska metrika in vse klasične sheme: Oton Župančič. Odločno je vsakomur odrekal upravičenost, iskati napake v Prešernovih verzih, ter je v slovensko pesniško teorijo uvedel razliko- vanje med metrično shemo in živim ritmom,¹⁰ ki se je tudi drugod v literaturi z uspehom obneslo.

¹⁰ Dela Otona Župančiča, IV. zvezek, Ljubljana 1958.

METRUM KOT OSNOVA RITMA

Kako spoznamo metrum pesmi? Najpreprostejši in najzanesljivejši način je «skandiranje», t. j. glasno čitanje z jasnim, celo pretiranim naglaševanjem metrično krepkih zlogov.

1) Sanjá-lo sé mi jé, de v své-tim rá-ji (Prešeren)

2) Hči Bó-gomí-la lé-pa kó deví-ca (Prešeren)

3) Mar smé-te glé-dati hišó razdé-to (Župančič)

Pri skandiranju se večkrat naglasijo sicer nenaglašeni zlogi (Bógomila, gledati), na drugi strani pa ostanejo sicer naglašeni zlogi izven skandiranja (Hči, hišó namesto hišo). Skandiranje torej ne prikazuje prave ritmike verza, pač pa metrum pesmi. Toda skandiranje ni samovoljno maličenje verza, vsaka pesem se lahko skandira samo na en način, o čemer se more vsakdo prepričati sam, ako podvrže tej operaciji poljubno klasično pesem. V naših primerih imamo vselej opravka z metrom petih naglašanih zlogov (iktov).

Drugi način spoznati metrum, ki ga je zagovarjalo dogmatično meroslovje, je bila razdelitev stiha v «stopice». Po tem nauku so stopice najmanjše metrične enote, ki se dajo primerjati s takti v glasbi. Razlikujemo dvo- in trozložne stopice. [Dvozložni stopici sta: jamb (oó: *nebó*) in trohej (óó: *véra*); — trozložni so daktil (óóó: *déklica*), amfibrah (oóó: *ljubézen*) in anapest oóó: *govori*]. Treba je bilo le razdeliti konkretni verz na posamezne oddelke in pokazala se je metrična shema. Sledeči verz se potemtakem da razčleniti na pet jambskih stopic:

Temnó je danes, ah takó temnó... (Kette)

o ó | o ó | o ó | o ó | o ó

Štetje stopic se začne s prvim zlogom. Če je prva stopica jambaska, je tudi ves verz jambski, ako pa je prva stopica trohejska, imamo opraviti s trohejskim stihom. V praksi

pa vidimo, da niso vselej v eni in isti pesmi verzi enako dolgi:

Bila sem kakor čist in trd kristal	10 zlogov	<i>akatal</i>
in v dihu tvojem sem se raztopila,	11 "	<i>hiperka</i>
bila sem gruda, ki še ni rodila	11 "	
in v dihu tvojem sem poznala kal	10 "	

(A. Gradnik)

Srednja verza sta tu za en zlog daljša kot oba zunanja stiha. Mera pa je vsem štirim verzom enaka. Zato se zlogi, ki stojijo za zadnjim naglasom, niso več šteli k shemi stiha.¹² Ako je zadnja stopica v verzu enaka drugim stopicam istega verza (v 1. in 4. vrstici našega primera je to jamb) se imenuje stih akatalektičen, ako je za zlog daljša (v 2. in 3. vrstici), je verz hiperkatalektičen. Zato sme veljati brez ozira na nadštevilnost zlogov tale verz za peterostopni jamb:

in v dí | hu tvo | jem sem | se raz | topi || la

Ako se stih začne z naglašnim zlogom, imamo pri dvo-zložnem merilu opravka s trohejem:

Ni izšlo še zimsko solnce
koma j zarja vrh gorá ...

Prva vrstica ima štiri trohejske stopice, druga je za zlog krajša in se imenuje v klasični metriki «katalektična» (nepopolna).

Obveljalo je, da prvi zlog stiha prav za prav ne spada k stopičnemu štetju, ako je nenaglašen. Primerjali so tak prvi zlog s «predtakom» v glasbi, ki tudi ne spada k normalnemu štetju taktov. Če pa prvega nenaglašnega zloga, ki so ga Grki imenovali «anakruzo», ne štejemo, se spremeni zgradba celega verza. Stih

in || v dihu | tvojem | sem se | razto | pila

ki smo ga pravkar označili za hiperkatalektični peterostopni jamb, postane akatalektični peterostopni trohej, ako štejemo prvi zlog za anakruzo. Ker torej očitno

¹² Zato se francoski stih, ki ustreza italijanskemu «endecasillabo», imenuje «décasyllabe», čeprav ima tudi enajst zlogov.

prvi in zadnji zlog ne spadata k bistvu mere, so imeli za pravi verz samo del med prvim in zadnjim naglasom, s čimer dobimo shemo

o || — o — o — o — o — || o

s katero sploh ne vemo ničesar več početi. Ker pa ni mogoče podati objektivnih pravil, kdaj naj štejemo prvi zlog verza k verzu samemu in kdaj naj ga imamo za anakruzo, mora pač odločati osebni okus, ali je verz jambski ali trohejski. Iz tega sledi, da označbi «jamb», «trohej», ne povesta ničesar o metričnem bistvu verza. Sta samo dva različna aspekta ene in iste, namreč dvoizložne mere. Ako vzamemo prvi zlog za «predtakt» — anakruzo, nastane iz jamba trohej (oó|oó|oó|da o||óo|óo|ó), ako imamo zadnji zlog za katalekso, se trohej spremeni v jamb (óo|óo|óo|da ó|oó|oó|oó||o). Ta mala operacija je dala stihu drugo lice. Naslednja kitica je v četverostopnem troheju:

Kāk blédí mī mōje lice,	- o - o - o - o -
Kāk umíra lúč očí,	- o - o - o - o - kat
Kak tekó iz njih solzíce,	- o - o - o - o -
Ki ljubézen jih rodí;	- o - o - o -

Vso kitico lahko prestavimo v jambsko mero, ne da bi pri tem trpel smisel:

blédí mī mōje lice,	o - o - o - o -
umíra lúč očí,	o - o - o -
tekó iz njih solzíce,	o - o - o - o -
ljubézen jih rodí . . .	o - o - o -

Naj mi bo oproščen ta barbarizem; vendar na tem primeru jasno spoznamo, da ni verz jambski ali trohejski po svojem notranjem bistvu, temveč da ga samo tako imenujemo. Istovetenje stopice s taktom v muziki je šepavo in v marsikaterem pogledu problematično; končno «comparaison n'est pas raison». Sicer pa sta bila grškim muzikalnim teoretikom jambski in trohejski ritem ena in ista mera, ki je dobivala dvojno lice samo z opuščanjem, ozir. dodajanjem enega šibkega (kratkega) zloga. Toda celo klasični metriki so imeli jamb in trohej za

isto stopico (epiploké), ki je nosila ime jamb, ker je bil slednji pogostejši.

Kratko in malo: ti poskusi klasificiranja verzov so samo brezplodno terminološko igračkanje, v katerem se je staro meroslovje izčrpavalo. Označbe «jambski», «daktilski» itd. moremo res imeti samo za označbe, ne da bi iskali za njimi kakršnokoli realnost. Francoski meroslovni teoretik Verrier poudarja v svoji veliki monografiji *Le vers français*, II., str. 25: «Ne prenons jamais les noms des mètres ou des vers pour autre chose que des noms.»

Nekateri teoretiki stare šole so šli dalje in so trdili, da se stih ne sklada vselej iz enakih stopic in da se da brez nadaljnega ena stopica nadomestiti z drugo. Ta trditev temelji na znanem pravilu kvantitativne grške metrike, kjer se lahko dolžina nadomešča z dvema kračinama, kar v naglasnem jeziku seveda ni mogoče. Iz zaklada grške metrike so izbrali kopico učenih besed, izmed katerih naj navedemo samo «pirihej», ki ima dva nenaglašena zloga (oo). V verzju «in v dihu tvojem sem se raztopila», se nam pokažejo, ako vzamemo, da je ta verz jambski, samo trije jambi in dva piriheja:

o — | o — | o o | o o | o — | o

Ako se sme ena sama stopica nadomestiti z drugo, potem so samovoljnosti odprte vse poti. V verzih

Zemlja, tvoja rodna prsa
bodo voli razorali . . .

smemo vzeti drugi stih (óo óo ooóo) za zvezo troheja, daktila in ~~špésta~~:

— o | — o o | o — o

S stališča klasičnega meroslovja zoper tak absurden postopek ni najti nobenega logičnega ugovora. Saj so izrazi, kakor «daktilo-trohejski verz» in pod. v splošni rabi. (Glej pripombo na koncu knjige.)

Temeljna napaka teorije o razčlenjevanju verza na stopice je zamenjava metrične sheme z živim ritmom. Verz se namreč ne da deliti na več manjših enot, po-

dobnih taktom v glasbi. Muzikalni ritem operira z relativnim trajanjem not in z absolutno enakostjo taktov. Ritem pesmi pa temelji edinole na stalnem ponavljanju cele kadence — verz. Verz sam je torej najmanjša metrična enota, in to ne izolirani verz, marveč verz v pesmi. Šele moment ponavljanja vzbuja v nas zavest ritma, ki vlada v pesmi. Verz, ki smo ga vzeli iz konteksta pesmi, preneha biti verz in postane proza. Postavimo:

Ti vaši obiski, plesi in zabave
hudičeve so izduhe in nastave ...

(Župančič, Tartuffe)

Če prenesemo prvi verz nespremenjen v prozaični kontekst, izgubi svojo ritmično zgradbo: «Ti vaši obiski, plesi in zabave so hudičeve izduhe.» Ne izgubi se pa samo ritem, temveč z njim tudi možnost, da bi se brali besedi «vaši obiski» štirizložno kot *vašjobiski*. Če pa zastopamo mnenje, da ima tudi izolirani verz svoj ritem, potem lahko velja kot verz poljuben stavek, vzet iz proze. V «Jutru» z dne 29. XI. 1938 beremo v oddelku «Domáce vesti» sledéči stavek:

Orožniki z Vač so razkrili naslednje: ...

V tem stavku imamo prav isto mero, kot v Prešernovi pesmi «Povodni mož» (Od nekdanj lepé so Ljubljanke slovele ...). Pri branju časopisa ritmične mere samo zato ne občutimo, ker stoji stavek v prozaičnem kontekstu.

Kako pa, bo marsikdo po pravici vprašal, da spoznamo brez težav vsak verz, ki stoji kot citat v prozi? Verze, citirane iz pesmi ali drame spoznamo po zunanjih znakih, ker imajo n. pr. besedni red, ki je za prozo nenavaden (*nebo večerno, žalost bridka*), ali pa ker vsebujejo besede, ki jih proza ne pozna (*trozložna zarija, opas*). Razen tega stoji tak citat navadno v narekovajih, po čemer ga takoj spoznamo. Posebne važnosti pa je dejstvo, da se v nas stih, ki ga beremo ali slišimo, podzavestno prilagodi metrični shemi, ki nam je znana iz tisoč drugih verzov. Stavek «Življenje kruta cesta je h gomili»

sredi prozaičnega teksta bi vsakdo brez premisleka imel za citat iz pesmi, ker se njegova ritmična zgradba sklada s shemo, po kateri je Prešeren pisal svoje sonete in najboljši slovenski pesniki svoje najboljše pesmi. V resnici pa je navedeni stavek ad hoc izmišljen. Če pa manjka metrično ozadje, če verza ne vsporejamo z nobeno znano ritmično shemo, potem ga istovetimo \bar{x} proze, kot n. pr. stavek «Ob 8. uri je predavanje o človečanskih idealih» iz Kosovelove pesmi «Pesem Št. X.». Posebno jasno se da prikazati odvisnost ritmike stiha od njegove okolice na sledečem primeru. Vrstici

Iskal sem vas, znanilke sreče,
Ve rožice mokrócveteče . . .

sta v brezhibnem četverostopnem troheju. Ako pa presadimo drugi verz v drugačno metrično okolico, se hkrati spremeni njegova struktura:

Iskal sem znanilke vas sreče,
Ve rožice mókrocvetéče . . .

V tej okolici ni drugi verz več trohejski, temveč amfibraški.¹³ Vse pojave stihovnega ritma moremo proučevati le v kontekstu celotne pesmi. Ritem izvira iz ponavljanja posameznih verzov, iz njihove zapovrstnosti, in že ime verz — versus — «povračajoči se», zahteva študija za pojav ponavljanja in povračanja.

Vsaka pesem temelji na neki shemi. Te sheme se drži pesnik pri zlaganju pesmi. Toda pesnik ne ustvarja shem, temveč žive pesmi, v katerih metrična shema ni dosledno izvedena. Vzemimo n. pr. dve vrstici iz zadnjega soneta v «Vencu». Metrično shemo, ki je podlaga Prešernovih sonetov, bomo konvencionalno imenovali ženski peterostopni jamb, t. j. mero, ki ima pet «stopic» in zato pet metrično predvidenih naglasov (iktov):¹⁴

¹³ Namenoma sem tu izbral besedo «mokrocvetéče», katere naglas je menljiv. V litografirani izdaji Prešernovih «Poezij» se pojavi beseda s tremi različnimi naglasi: *Mókro cvetéče* (5. sonet «Venca»), *Mokrocvetéče* (4. sonet), *Mokró-cvetéče* (Magistrale).

¹⁴ Neumestno bi bilo tu debatirati o terminologiji. Petrarca je uporabljal v svojih sonetih mero, ki so jo Italijani imenovali

2 6 10

Od straha, de nadležne poezije

4 8 10

Bi ne bile ti, mi serce trepeče . . .

V obeh verzih metrična shema s petimi naglasi ni izpolnjena. V prvem verzu imamo samo tri naglase (in sicer na 2., 6. in 10. zlogu), v drugem prav tako tri, toda to pot na 4., 8. in 10. zlogu. Šele oba verza skupaj predstavljata uresničenje zgoraj omenjene metrične sheme, ki ima pet naglasov, in sicer na 2., 4., 6., 8. in 10. zlogu. (Tip: «*Ljubézen zvésto nájti, krátke sánje*»). Vidimo torej, da metrična shema in konkretna pesem ne sovpadata. Nekateri kritiki so to označevali za «svobodo», nekateri celo za «nedostatek» in «napako». Mi pa se ne bomo drznili soditi ex cathedra umetnikovo delo, temveč bomo dejali z Otonom Župančičem, da je odmikanje verza od stroge metrične sheme živi ritem. Razen tega tudi vemo, da se noben resničen pesnik ne drži s pedantično strogostjo sheme, ki si jo je izbral. Če bi shema ne bila tu in tam porušena, bi pesem ne bila nič drugega nego monotona «lajna». Metrična shema je torej abstrakcija, ki predstavlja pri ustvarjanju umetnine neko ozadje za aktualiziranje živega ritma. In vendar je moč sheme tolikšna, da se pri deklamaciji pokaže v tendenci k enakomernemu naglaševanju, ki je podobno skandiranju. Tudi v poslušalcu zbuja pričakovanje, da bo vsak verz uresničil metrično shemo. To pričakovanje se utegne izpolniti, včasih se pa tudi ne izpolni. Prav v tem dejstvu temelji, po subtilnih opazovanjih J. Mukašovskega,

«endecasillabo». V italijanski, kakor tudi v francoski in španski metriki vlada izključno zlogovno merilo. Zato je v italijanski pesmi mera že točno določena po številu zlogov. To pa ne velja za slovenščino. Enakozložni verzi morejo imeti različna merila, ker je v slovenščini poleg števila zlogov, merodajen predvsem naglas. Verza tipa «*Cerne te zemlje pokriva odeja*» ne smemo prištevati k enajstercem tipa Prešernovih sonetov, čeprav ima enajst zlogov. Lahko bi ga imenovali katalektični četverostopni daktil. O razmerju Prešernovega ženskega peterostopnega jamba in «endecasillabo» glej nižje.

bistvo umetniškega jezikovnega ritma, ki nima nič skupnega z mehaničnim ritmom šivalnega stroja ali vlaka.

Shema ženskega peterostopnega jamba bi imela torej tole lice:

$$o - | o - | o - | o - | o - | o$$

Toda to je shema. Konkretni verz nikakor nima vselej vseh pet naglasov. Po terminologiji dogmatične metrike «se sme vsaka jambaska stopica (oó) nadomestiti s pirihejem (oo)». Ako sme torej v vsakem verzu ostati nenaglašen vsak naglašeni zlog sheme, bi morali to dejstvo izraziti v sledeči shemi:

$$o \overset{v}{-} o \overset{v}{-} o \overset{v}{-} o \overset{v}{-} o \overset{v}{-} o - o$$

Ta podoba pa je tako neprecizna in različno umljiva, da o dejanskem ustroju verza ničesar ne pove. Opustiti moramo končno veljavno študij posameznih stopic in proučevati verz kot celoto. Ako hočemo spoznati neke značilnosti verza, ki se v pesmi vedno povračajo, ne zadoštuje samo pozorno čitanje. Fenomen ponavljanja se da izraziti samo — s številkami. Na mesto metaforičnih trditev (verz je «tekoč», «stih ima uglajen ritem») stopijo številke, namesto shem pa pridejo diagrami.

Začnimo s kratkim verzom. V trostopnem jambu predvideva shema tri naglase (oó oó oó *Nebéška lič oči*), ki stoje na 2., 4. in 6. zlogu. Te zloge, ki stoje namestu metričnega naglasa, imenujemo «ikte». Ako hočemo najprej spoznati, kako posamezen pesnik v svojih pesmih uresničuje ali zanemarja metrično shemo, moramo ugotoviti razmerje med *teoretično* možnim številom naglasov in številom *dejanskih* naglasov neke pesmi. Ako označimo število teoretično možnih naglasov s 100% in potem štejemo efektivne naglase cele pesmi, moremo izraziti v odstotkih dejansko število naglasov, ki odpade na posamezen ikt.

Vzemimo n. pr. pesmi «Prošnja» in «Mornar». Naj nam bo dovoljeno zaradi preglednosti analizirati obe pesmi skupaj, čeprav nista nastali ob istem času, vendar

pa v isti Prešernovi življenjski dobi (1841—44).¹⁵ Tu imamo opraviti s trostopnim jambom, v katerem se menjavajo ženske in moške vrstice (*Po drugih se ozéraj — žensko, Ne mórem ti branít' — moško*), skupaj 78 verzov. V resnici kajpada niso v vseh verzih realizirani vsi trije metrični naglasi. Najpogosteje manjka srednji naglas (2. ikt), v verzih tipa «*Ne létajo čebéle*», «*Clo ribice veséle*»; manjkajo pa tudi naglasi na prvem iktu: «*Al repetnic razpéti*» in na tretjem iktu «*Kjer lépe déklice*.» Nimamo torej metrično predvidenih $78 \times 3 = 234$ naglasov, temveč dejansko samo 195 naglasov; na verz ne odpadejo potemtakem 3 naglasi, temveč samo $195 : 78 = 2,5$ naglasa. Poglejmo sedaj, ali je kaka razlika med ženskimi in moškimi verzi. Primerjajmo odstotno število naglasov v ženskih in moških verzih.

	1. ikt	2. ikt	3. ikt
ženski trostopni jamb	95	60	100%
moški trostopni jamb	99	62	84%

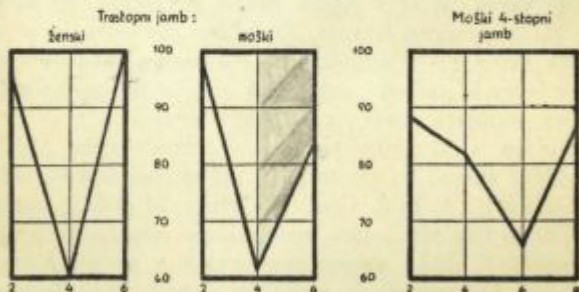


Diagram št. 1

Ta števila smo prenesli na diagram. Na vodoravni črti so pokazani iktični zlogi, na navpični pa odstotek verzov z uresničenimi naglasi.

¹⁵ Vsi biografski podatki so vzeti iz monumentalnega dela prof. Franceta Kidriča «Prešeren, I., Pesnitve, Pisma», Ljubljana, 1936.

Na prvi pogled bode v oči, da je glavna razlika v tem, da imajo ženski verzi v 3. iktu realizirane vse metrične naglase (100%), medtem ko je pri moških uresničenih samo 84%. Torej nikakor ni moški verz enak za zlog skrčenemu ženskemu stihu. Notranja ritmična organizacija obeh vrst je različna, dasi se verza menjujeta v eni in isti pesmi. [Ker je v ženskem verzu vseh 100% metričnih naglasov realiziranih, in ker se to ponavlja v vseh pesmih te mere, smemo trditi, da je naglas na zadnjem iktu ženskega verza konstanta slovenske metrike, vsaj do Županciča.] Ista konstanta se kaže tudi v francoskem, italijanskem, ruskem, in bolgarskem stihu. V moškem verzu je 16% vseh verzov brez naglasa na zadnjem iktu. To velja za primere «zleteti v pesmicah», «zmotila nista me». To dejstvo je za karakteristiko slovenskega moškega verza zelo važno. V ruski, francoski in italijanski poeziji namreč mora biti zadnji ikt tudi v moškem verzu vselej naglašen, Da povemo še jasneje: v ruski pesmi, v kateri stoji verz tipa «Krčmar nas z vinom pogosti», ne sme stati verz tipa «Krčmarju manjka strógosti», kar bi bilo v slovenski pesmi dovoljeno.¹⁶ Odkod tedaj ta svoboda v slovenskem verzu?

Zopet moramo storiti kratek ekskurz v področje slovenskega naglasa. Zatrjevalo se je namreč, da ima verz tipa «zleteti v pesmicah» ali «Po drugih se ozeraj» prav za prav vse tri naglase, ker beremo v verzu *pésmicah*, *po drugih se ozéraj* itd. Pavlica vzklikne v svojem že omenjenem članku o slovenski in hebrejski metriki: «Naša umetna pesem gre svojo pot, poudarja celo enklitike!» To bi pa pomenilo, da velja za pesem drugačen izgovor kot za normalno prozo. To bi pomenilo dalje, da slovenski pesniki ne uvažujejo običajnega jezikovnega materiala, temveč da se jezik v verzu spremeni, kajti de-

¹⁶ Tomaševskij navaja pri Puškinu en sam primer take metrične svobode, ki ga je našel v rokopisih: «I skóro li oná iz lóna voln podýmetsja i výdet ná bereg». Puškin sam je pozneje zavrgel ta verz, ker se mu je zdel očividno pomanjkljiv. Glej «Pjatistopnyj jamb Puškina», Berlin, 1923, str. 151.

jali smo, da ima slovenska beseda en sam naglas. Enklitike pa, se pravi «prislonice», nimajo nikoli naglasa, ker se naslanjajo na naglašeno besedo. Seveda se more tu ugovarjati, češ, da pogosto slišimo izgovarjati «*milostiva, klánjam sè*», dà celo «. . . *njam sè*». V občevalnem jeziku se torej le naglašajo sicer nenaglašeni zlogi in celo enklitike. Zakaj bi torej ne bila možna oblika «*pésmicah*»? Toda razlikovati moramo tako rekoč različne socialne jezikovne plasti. V zadnjih dveh primerih gre za obrabljene besede, ki spadajo v docela drugačno sfero kot jezik v pesmi ali v umetniški prozi. Taki obrabljeni klišeji vsakdanjega jezika se lahko izmaličijo; noben pesnik ne bo uporabil oblike «*njamsè*» recimo kot jamb. Toda če se tudi ne oziramo na podobne primere v občevalnem jeziku in glasno izgovarjamo besede: *pesmicah*, *deklica*, bomo jasno slišali, da je zadnji zlog sicer šibkejši nego prvi, da pa je vendar močnejše naglašen kot srednji. Ako označimo stopnje jakosti z 1, 2, 3, potem imajo besede tega tipa tole lice:

pesmicah	deklica
1 3 2	1 3 2

Ali so te besede samo enkrat naglašene (na prvem zlogu), ali imajo morda dva naglasa: na prvem in tretjem zlogu? Fonetika nas uči, da imamo opravka s samostojnim akcentom le takrat, kadar je za njegov nastanek potreben samostojen ekspiratorni sunek. O dveh naglasih v besedah *pésmicah*, *déklica* itd. bi smeli govoriti torej samo tedaj, ako bi imeli dva ekspiratorna sunka. Lahko pa je dokazati, da temu ni tako. V stavku «v *pésmicah* svojih» izgine «stranski» naglas s končnice —*ah* prav tako, kakor v stavku «ne ozéraj se náme», kjer enklitični *se* ni naglašen. Pavlica se je torej motil, ko je trdil, da se enklitike v pesmi naglašajo in je torej Škrabčeva teza «vsaka beseda mora imeti svoj naglas, pa vsaka le enega» neizpodbitna. Samo v šolarski deklamaciji je mogoče brati stih «Tróje iz dežéle láske» s štirimi naglasi. Pri smiselnem recitiranju, n. pr. v gledališču, bi se dekla-

miral ta verz takole: «Tróje izdežéle láske». Če torej v slovenščini ni stranskih naglasov, odkod rušitev konstante, ki je ni niti v francoščini, niti v italijansčini? Odgovor ni težak. Primerjajmo sledeče verze iz Bürgerjeve «Lenore» s Prešernovim prevodom:

«Sag' an, wo ist dein *Kämmerlein*?

Wo? wie dein Hochzeitsbettchen?» —

«Weit, weit von hier! . . . Still, kühl und klein . . .

«Kje je tvoj dom, kje *postljica*?

Kakovo je oboje?»

«O delec sta in *majhina* . . .

V nemščini je beseda *Kämmerlein* naglašena na prvem zlogu. Zadnji zlog — *lein* sicer ni naglašen, pač pa je dolg (diftong). Dolg, čeprav nenaglašen zlog, more v nemščini nadomestiti stranski poudarek. V slovenščini pa dolгих nenaglašenih zlogov ni (prim. *postljica, majhina*). V nemščini sme na zadnjem zlogu moškega verza stati celo popolnoma nenaglašen zlog. Primerjaj

Der König und die Kaiserin,

Des langen Haders müde,

Erweichten ihren harten Sinn . . .

Prešernov prevod:

Se kralj in cesarica *sta*

Že vunder omečila,

Prepira trudna *dolziga* . . .

V besedi «Kaiserin» pade naglas na prvi zlog, zadnji zlog — *in* pa je popolnoma nenaglašen, kar postane posebno evidentno, ako primerjamo naglase v obeh rimajočih se besedah «Kaiserin» in «Sinn». V slovenščini prav tako zadnja zloga besed «cesarica *sta*» in «*dolziga*» nista naglašena. Še en primer:

So wütete Verzweifelung

Ihr in Gehirn und Adern.

Sie fuhr mit Gottes Vorsehung

Vermessen fort zu hadern . . .

Primerjaj Prešernove verze z drugega mesta balade:

Pogledaj na visélnice!
Plesat' okrog kolesa,
Temno per luni vidi se . . .

Podpaši, verzi róčnama
Na vranca zad se, ljúbica! . . .

Jasno je, da se samo ob popolnem izmaličenju besed more čitati *Verzweífelúng. Vórsehúng* na eni strani, ter *visélnicè, vidi se* na drugi. Zato ni nujno potrebno, da mora biti v moškem verzu zadnji zlog naglašen. To značilnost, ki je sicer ne srečamo v nobeni evropski verzifikaciji, je Prešeren prevzel iz nemščine in jo je uzakonil v slovenski poeziji. V tem je bistvena razlika med nemško in slovensko tehniko z ene, ter francosko, italijansko, rusko in bolgarsko tehniko z druge strani. Nemščina je tu ovrgla važno konstanto francoskega stiha in slovenščina je to svobodo prevzela. Nemška metrična svoboda pa je dovoljevala celo, da se v ženskem verzu zadnji naglas nadomesti s stranskim naglasom. Stranski naglasi so v nemščini zelo pogosti: Izvirajo iz sestavljenk, pri katerih vsak del sestavljenke obdrži svoj poudarek, le da določujoča beseda potegne glavni naglas nase: *Lämpenschirme, Liebesbriefe*. Različna jakost stranskih naglasov utegne celo spremeniti pomen sicer enakih besed: *stéinrèich* z glavnim poudarkom na prvem zlogu pomeni «bogat na kamenih», *stéinrèich* z dvema glavnima poudarkoma po pomeni «zelo bogat», slično tudi *Hauptmannschaft* «urad» — *Hauptmánnschaft* «glavno moštvo». Ker obdrži v sestavljenkah vsak del svoj naglas, so besede tipa «Hólzklötzpflöck» ritmično kot daktil neuporabne, in to ne zaradi kopičenja soglasnikov, kot je mislil Minor in za njim Pavlica, temveč prav zaradi trojnega naglasa. Tak stranski naglas sme stati v nemščini na zadnjem iktu ženskega verza, prim.:

Es blinkten Leichensteine
Rundum im Mondenscheine . . .

Slovenska verza se glasita:

Čez kámne peketájo,
Od lúne ti migljájo . . .

V ženskem verzú te svobode ni bilo mogoče prenesti v slovenščino, ker je prav malo slovenskih sestavljenk. Ako se kdaj v pisavi pokaže sestavljenka, sta to v resnici dve besedi, ki sta le rahlo med seboj povezani; Prešeren piše skoraj dosledno oba dela sestavljenke ločeno in vsakega opremi z naglasom: *cvetéčo-lléne, krátko-časne, kólikokrátov, mokró-cvetéče*, da celo *nénevárna*. V slovenščini torej ni onega stranskega naglasa, ki je možen v nemških sestavljenkah in zato velja pravilo, da mora biti v ženskih stihih zadnji ikt vselej naglašen. Kolikor je meni znano, ni izjem tega pravila, vsaj do Župančiča.

Zdaj pogledjmo, kako je z metričnimi naglasi v moškem četverostopnem jambu. Preiskali smo pesmi «Kam», «Zgubljena vera» in «Judovsko dekle», skupaj 76 verzov. Tudi tu ni vselej vsak ikt naglašen. Manjkati smejo naglasi

- na 1. iktu: In *de* ni mesta vrh zemljé . . .
- na 2. iktu: Kam nese *me* obup, ne znam . . .
- na 3. iktu: Kadar mogočni *gospodar* . . .
- na 4. iktu: Od seje meni slabo *je* . . .

Vsak izmed štirih iktov sme biti torej tudi nenaglašen. Statistika nudi naslednje številke:

2.	4.	6.	8. zlog
89	83	67	88%

Prenesli smo te številke na diagram (glej stran 30). Prvi in zadnji ikt sta, kakor kaže diagram, najjačja. Predzanji ikt (na 6. zlogu) je v tretjini verzov brez naglasa in potemtakem najšibkejši. Melodija verza je padajoča rastoča (od prvega k zadnjemu jakemu iktu), o čemer se ni težko prepričati: glavni naglas je na prvem in zadnjem iktu:

Ko brez miru okrog divjam,
Perjatli prášajo me, kám?
Prášajte raj' oblak neba,
Prášajte raji val morja . . .

Tudi v teh pesmih se zruši konstantni naglas na zadnjem iktu, kakor n. pr. v verzih:

Le sveta, čista glôria . . .
 Kristjani v cerkev hódijo,
 Po tergi se sprehájajo,
 Po ljubih se ozérajô.

Ali je Prešeren uvedel to značilno lastnost v slovenski verz, in sicer pod nemškim vplivom, ali je obstojala že pred njim in se je je Prešeren samo poslužil? Navadno velja v vseh vprašanih pesništva za vrhovno avtoriteto narodna pesem. Tudi Skravec se poslužuje tega argumenta in piše: «Dokaži, kar imaš dokazati za našo poezijo iz naših narodnih pesmi, potlej ti bomo verjeli. Prav! Glejmo torej kako je v tej zadevi v (boljših) naših slovenskih ljudskih pesmih.» Analizirali smo dve pesmi, in sicer «Kralj Matjaž reši svojo nevesto» ter «Lambergar in Pegam», (Štrekelj, Narodne pesmi, št. 1 in 15). Te pesmi so zložene v istem moškem četverostopnem jambu, kakor Prešernove «Kam», «Zgubljena vera» in «Judovsko dekle». Tako narodne kakor tudi Prešernove pesmi so rimane. Primerjajmo razvrstitev naglasov pri Prešernu in v narodni pesmi:

	1.	2.	3.	4. ikt
Prešeren	89	83	67	88%
Kralj Matjaž	93	81	77	40%
Lambergar	94	79	76	66%



Diagram št. 2

Diagrami nazorno predočujejo to primerjanje. V narodni pesmi vlada izredno velika svoboda. V «Kralju Matjažu» je več kot polovica vseh verzov (40%) v zadnjem iktu nenaglašeni, kopičijo se torej verz tipa

Matjaž Kral se je oženil,
Alenčico si záročil,
Prelepo mlado *déklico*,
Kralico lubo *vógersko* . . .

Svoboda v narodni pesmi izhaja odtod, ker se te pesmi po-
jejo in ne deklamirajo. Pri petju pa pristopi element, ki
ga pri recitaciji ni, t. j. muzikalni ritem. Sicer ne po-
známo melodije teh pesmi, jasno pa je, da pade na zad-
nji metrični ikt tudi *muzikalno* jaki čas. Zato je bilo
brezpomembno, ali je bil ta zlog tudi v konkretnem go-
voru naglašen. Pri petju je bil v vsakem primeru nagla-
šen. Peti ritem pa ni istoveten z govornim, primerjanje
jezika z glasbo je pač vselej le metaforično. Naše vpra-
šanje, ali ni morda Prešeren prevzel zrahljanja konstant-
nega naglasa v zadnjem iktu iz narodne pesmi, moremo
že apriori zanikati. Oglejmo si pa to zadevo поблиže.
Vemo, da je Prešeren zelo cenil ljudsko pesništvo. Iz
dopisovanja z Vrazom, Čelakovskim i. dr. sledi, da se je
zelo zanimal za njihovo zbiranje narodnega blaga. Ob-
delal je tudi sam nekaj narodnih pesmi, med njimi «Lepo
Vido». Ali je Prešeren kdaj poskusil *posnemati* narodno
pesem? Kar se tiče tematike, se mnogokrat naslanja na
narodno poezijo. Toda le v tematiki. Formalno obdeluje
narodne motive v tipičnih umetniških oblikah. «Povod-
nji mož» je zložen v četverostopnih amfibrahih, meri,
ki je narodna pesem ne pozna, «Turjaška Rozamunda»
ima špansko asonanco a — e (oblake, žlahtne, snubače
itd.), formalni prijem, ki že po svojem imenu ni ljudsko-
slovenski, in drugega več. Razen manjših priložnostnih
pesmi najdemo pri Prešernu samo eno pesem, ki je te-
matično in formalno, vsaj po shemi, podobna narodni
pesmi. To je «Romanca od Strmega grada», ki pa, kar
je značilno, ni bila sprejeta v «Poezije» leta 1847. Tu

najdemo mero «Kralja Matjaža» in «Lambergarja» ter isto razvrstitev rim *aa bb*. Pač pa ima Prešernova pesem kitice, ki so epski narodni pesmi tuje. Primerjajmo diagram naglasov te pesmi z ostalimi Prešernovimi pesmimi te mere («Kam» itd.) na eni, in z diagrami narodnih pesmi na drugi strani. O kakem posnemanju narodne

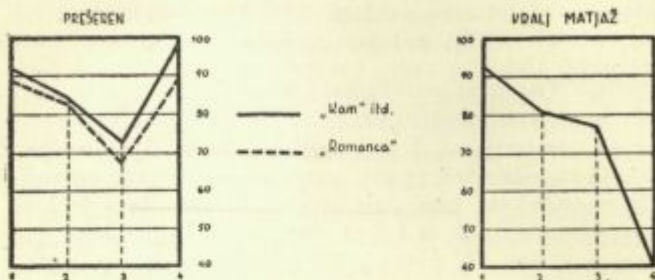


Diagram št. 3

pesmi in njene samovoljnosti glede zadnjega naglasa ne more biti govora. Nasprotno: umetniške pesmi «Kam» itd. ter «Romanca od Strmega grada», ki jo je Prešeren očitvidno hotel zložiti v slogu narodne pesmi, nudijo skoraj isto sliko. Torej smemo trditi, da nimamo pravice govoriti pri Prešernu o posnemanju narodne pesmi ali o njenem vplivu, vsaj v ritmičnem oziru ne. Do tega spoznanja bi bili lahko prišli mnogo prej. Saj se je Prešeren posvetil v glavnem prav uvajanju čim večjega števila umetnih oblik v slovensko poezijo. Najpogosteje rabi tipične umetniške oblike, ki jih slovenska narodna pesem sploh ne pozna, oblike kakor sonet, ottava rima, triolet, pa tudi gazele in španske asonance. Moramo pa tudi v načelu odkloniti metodo, po kateri se pravila umetniške poezije izvajajo iz narodnega pesništva, vsaj kar se tiče metrike: moderna srbohrvatska lirika se ne ozira več na deseterec, temveč se drži francoskih in ruskih vzgledov, ruska poezija se od Petra Velikega ne meni več za «bilinski» stih, nemška, skandinavska in angleška metrika

nima ničesar več skupnega z germanskim aliteracijskim stihom (Stabreimvers). Herderjeva doba, ko so imeli narodno pesem za ogledalo narodne duše, ko je bilo občudovanje neskaljenega narodovega okusa «znak dobrega tona», je minula. Umetna poezija skoraj vseh evropskih narodov metrično ne temelji v ljudski poeziji, temveč je pod tujim, predvsem francoskim vplivom. Tako je tudi v muziki. Kljub temu, da se tudi v simfonijah sporadično javljajo motivi narodnih skladb (tako pri Haydnu, Beethovenu, Musorgskem, Tomcu itd.) je vendar med simfonijo in poskočnico nepremostljiv prepad.

Mera, ki jo Prešeren najpogosteje uporablja, je ženski peterostopni jamb, ali endecasillabo, to je ista mera, v kateri so pisani Ariostov «Orlando Furioso», Tassova «Gerusalemme liberata», Alfierijevi in Petrarkovi «Sonetti», Shakespeareove in Schillerjeve drame, Puškinov «Boris Godunov» in «Rusalka», ter mnoga druga mojstrska dela svetovne literature. Je to mera, katere se poslužujejo lirika (sonetje), epika (Krst pri Savici) in tudi drama (Veronika Deseniška). Med 4403 Prešernovimi verzji je 1540 ženskih peterostopnih jambov, torej okroglo tretjina verzov. Nobena druga mera ni pri Prešernu niti približno v tako velikem številu zastopana.¹⁷ Pri analizi te mere se bomo zamudili dalje časa, ne samo zato, ker so v njej pisane najbolj znane Prešernove pesmi, marveč tudi zato, ker je ta mera v drugih literaturah najbolj raziskana in nudi mnogo možnosti za primerjavo. Pesmi, ki jih je Prešeren pisal v tej meri, se kronološko vrste takole: «Slovo od mladosti» (1828—29), sonetje «Očevov naših», «Vrh solca», «Tak kakor», «Dve sestri»,

¹⁷ Kako subjektivna so običajno vsa opazovanja, ki ne temelje na eksaktnem štetju, čeprav jih izrekajo dobro šolani strokovnjaki, kaže naslednji primer: Fr. Omerza piše v svojem članku «Nezakonska mati», DS, 1916: «Sploh se mi čudno zdi, odkod to pride, da ljubi Prešeren tako zelo verze s 4 naglasi, bodisi jambične ali trohejične». Sicer ne vemo, katero mero je Prešeren posebno ljubil, dejstvo pa je, da je najčešče uporabljal mero s petimi metričnimi naglasi.

«Kupido ti», «Apel podobo» (1830), «Prva ljubezen», «Ne bod' mo šalobarde», «Al prav se piše», «Memento mori» (1831), «Pov'do let starih», «Sonetje nesreče» (1832), «Sonetni venec» (1833—34), «Ni znal», «Sanjalo se mi je», «Mihi Kastelcu», «Velika, Togenburg», «Marskteri romar», «Vi, ki vam je ljubezni» (1834), «Bilo je Mojzes», «Oči bile», «Kadar sprevidi» (1835), «Krst pri Savici» (1835—36), «Je od vesel'ga časa», «Zgodi se včasih», «Na jasnem nebi», «Odrplo bo», (1837), «S Pompeja premagavcem», «Vam izročim» (1846); končno pesem «J. N. Hradeckemu», ki v «Poezije» ni bila sprejeta. Naj nam bo dovoljeno opredeliti posamezne Prešernove stvariteljske periode na ta način, da bosta veliki deli te mere, «Sonetni venec» in «Krst», mejnika posameznih dob. Tako nam bo dovoljeno, da Prešernove stihovne tehnike ne bomo študirali ob posameznih pesmih, marveč bomo strnili v enoto vse pesmi, ki spadajo v to ali ono dobo. Po podatkih profesorja Fr. Kidriča je «Sonetni venec» nastal v letih 1833—34. Natančneje tega ni mogoče datirati. Vse pesmi omenjene mere, ki so bile zložene do leta 1833, bomo torej raziskovali kot celoto. Je to doba od 1828—33, ki tudi biografsko predstavlja življenjsko razdobje pesnika in ki jo prešernoslovec Kidrič označuje kot «Ljubljanski časi iskanja» (1828— spomlad 1833). Iz te periode raziskujemo le pesmi, ki pripadajo istemu slogu, torej puščamo ob strani satirične in parodistične sonete ter «Novo pisarijo», ker je Prešeren tem pesnim namenoma pridal komičen značaj, da najdemo v njih celó številne barbarizme (*nemškvavcev*, *Čeh nemškvasi musi* itd.). V preiskanih 164 verzih pridejo na posamezne ikte, ki sovpadajo s sodimi zlogi, sledeči odstotki naglasov:

	2.	4.	6.	8.	10. zlog
pesmi 1828—33 . .	90	82	81	75	100%

Primerjajmo s tem naglase v obsežnih delih iste mere:

	2.	4.	6.	8.	10. zlog
Sonetni venec . . .	85	80	72	62	100%
Krst	83	77	75	68	100%

Diagrami prikazujejo v bistvu eno in isto podobo. Največ naglasov pade na prvi in zadnji ikt, linija naglašanja pada polagoma od 1. do 4. ikta ter nato v 5. iktu doseže konstanto verza (vseh 100%). Ta dejstva so v marsikaterem oziru poučna. Prvič kažejo, da Prešeren vselej uresničuje isti ritmični princip. Analiza 1000 verzov da namreč prav isto podobo (prim. A. Isačenko «Der

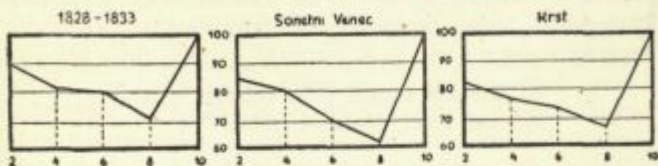


Diagram števil. 4

slovenische fünffüssige Jambus», Slavia, Praga, XIV., str. 45 sl.). Trditi smemo, da so ti diagrami karakteristični za Prešernov peterostopni jamb. Poleg tega pa predoči primerjava te mere z drugimi jambскими merami sledečo skupnost: ženski verzi imajo vselej konstantni naglas na predzadnjem zlogu in vrhova stiha sovpadata z začetkom in koncem verza. Tu posega ritem naravnost v «smiselno» plat verza, ker stoji navadno najvažnejša beseda v stavku na enem izmed obeh najkrepkejših iktov (t. j. na prvem ali zadnjem). Glavni stavčni naglas meri na to, da doseže prvi ali zadnji ikt:

O *Verba!* srečna draga vas domača ...
 Le malo vam jedila, bratje, hranim ...
 Velika, Togenburg, bila je mera ...

To so primeri, ko stoji stavčni naglas na prvem iktu. Primeri za stavčni naglas na zadnjem iktu:

Ki stali bodo tam na strani *levi* ...
 Ne branim se je vere *Bogomile* ...¹⁸
 Ti se življenja mojga *magistrale* ...¹⁸

¹⁸ Razprti tisk že v Prešernovih «Poezijah» leta 1847.

Številni so tudi primeri, ko se porabita oba naglasna vrhova verza za podčrtanje smisla:

Dolgost življenja našiga je kratka . . .
Vse misli zvirajo z ljubezni ene . . .

Ponavljamo: to je samo tendenca, ali zelo izrazita. Dogaja se celo, da se ta dva vrhova izkoristita v dveh zapovrstnih verzih; mislimo, da smemo tako tolmačiti Prešernovo lastno korekturo v manuskriptu «Krsta». Prvotna verza:

Se bliskajo snega, ledu kristali
Pozimi rose, demanti poleti . . .

ki tvorita kajpada pomensko enoto, sta v manuskriptu nadomeščena z verzoma

^a ^b ^c
Pozimi se snega, ledu kristali
^c ^b ^a
Demanti rose bliskajo poleti . . .

Očividno se je rodila ta korektura iz avtorjeve želje, da bi dosegel simetrijo obeh verzov po inverziji stavčnih členov (abc — cba). Ritmično oklepata krepko naglašeni besedi (*pozimi* — *poleti*, torej nasprotje) smiselno enoto obeh verzov.

V našem raziskovanju smo doslej docela zanemarili vprašanje, ali so Prešeren in drugi pesniki pri zlaganju pesmi mislili na pravilnost razporejanja naglasov v pesmi in se zavestno ravnali po izbrani shemi. Na to vprašanje moramo odgovoriti z odločnim «ne»! Dejstvo, da najdemo v Prešernovih delih vselej dosledno isto ritmiko pač kaže, da tu ne gre za golo naključje, temveč za konstante, ki so lastne vsaki izraziti umetniški osebnosti. Dognana števila in krivulje so delne karakteristike pesnikovega sloga, ki so točne prav zaradi tega, ker ne temeljijo na subjektivni sodbi, temveč na objektivnih dejstvih samih. Zamotani psihološki procesi, ki sodelujejo pri ustvarjanju umetnine, nas tu ne zanimajo. Za

nas je važna zgolj dovršena umetnina kot taka in za njeno karakteristiko je važna pač tudi njena ritmična struktura. Pri vsakem resničnem umetniku so individualne konstante ritma tako izrazite, da je mogoče s pomočjo formalne analize točno dokazati, ali je ta ali ona pesem, ki jo pripisujejo nekemu pesniku, res plod tega pesnika, ali poznejši falzifikat.¹⁹ S pomočjo metrične analize pa moremo osvetliti še mnogo drugih problemov, zlasti razna vprašanja literarnih «vplivov», ki jih tako pogosto srečujemo v literarni vedi, ki pa prav za prav ničesar ne dokazujejo. Jasno je, da pripada vsak pesnik svoji dobi, da vpliva torej nanj tradicija njegove lastne literature in vrh tega tudi starejši in sodobni tuji avtorji. Tako je poznal vsak izobraženec v začetku 19. stol. klasične Ajshila, Evripida, Sofokla, Homerja, Pindarja, Sapfo, Anakreonta, Ovidija, Horacija, Vergila itd. Vsak Evropejec, ki se je zanimal za pesništvo, je temeljito poznal Danteja, Alfierija, Petrarko, Tassa, Shakespearea, Byrona, francoske ter nemške klasike in romantike. To čtivo je nujno «vplivalo» na vsakega pesnika te dobe. To in ono je ostalo v pesnikovem spominu, to in ono je bilo vredno posnemanja, vendar pa take slučajne reminiscence ne morejo odločilno vplivati na pesnikovo ustvarjanje. Mnogokrat slišimo o italijanskem vplivu na Prešerna; trdijo, da je Prešeren tudi v metričnem pogledu posnemal Italijane, zlasti Petrarko. Stoji, da je Prešeren čital italijanske pesnike v originalu in da so se pri zlaganju lastnih sonetov pojavljale v njem razne reminiscence. Toda dejstvo, da je pisal sonete, vendar še ne dokazuje, da je prevzel metrična pravila Italijanov. Res je Petrarka izumil sonet, toda tudi Shakespeare je razen dram pisal sonete in za njim nešteti pesniki v vseh jezikih. Reči smemo, da v nobeni literaturi sonet ni dosegel takšne popularnosti, kakor prav v slovenski. To pa nikakor ni neposredni vpliv Petrarke, temveč za-

¹⁹ Tako je dokazal Tomaševskij, da je zadnji del Puškinove «Rusalke» poznejša potvorba, gl. o. c. str. 117 sl.

vedno ali nezavedno posnemanje Prešerna. Izogibajmo se pre naglim sodbam in oglejmo si, kaj pravi metrična analiza na to vprašanje. Za primerjavo smo postavili dva diagrama. V prvem sta združeni naglasni krivulji, ki ju dobimo iz Petrarkovih «Sonetov» in Alfierijevih «Sonetti a rime».²⁰ Na drugem diagramu je začrtana Prešernova tipična naglasna krivulja in sicer iz «Sonetnega venca». Črtkana linija na drugem diagramu kaže naglase Schillerjeve «Device Orleanske».²¹ Vsakdo more ob primerjavi obeh diagramov sam presoditi, ali smemo govoriti o resničnem globokem vplivu Italijanov na Prešerna, o vplivu namreč, ki bi pomenil več kakor slučajne

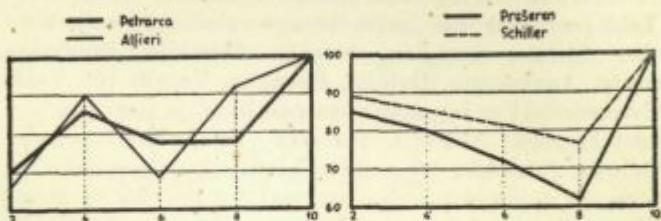


Diagram št. 5

reminiscence in ki bi posegel tudi v ritmični sistem kot tak. Kako pa je sedaj z nemškim vplivom, ki tako nazorno sledi iz drugega diagrama? Odgovor leži na dlani. Prešernova metrika je bila docela pod nemškim vplivom. V enem izmed svojih nemških sonetov pravi Prešeren sam:

... der eig'nen Mutter lang entzogen,

Die Bildung nicht an ihrer Brust gesogen,

Die man, wie mich, vertraut der deutschen Amme.

Prešeren je neredko zlagal tudi nemške pesmi, prevajal je nemške pesmi v slovenščino in svoje lastne v nem-

²⁰ Po Tomaševskem l. c. dodatek z diagrami, str. 15.

²¹ Ibidem str. 17.

ščino. V gledališču na Dunaju in v Celovcu je slišal peterostopni jamb nemške drame, ustvaril si je literarni okus predvsem po nemških vzorih, prav tako, kakor je Puškin izoblikoval svoje literarne nazore po francoskih vzorih, brez dvoma je znal nešteto nemških pesmi na izust in ni čudno, da mu je ritem nemškega peterostopnega jamba postal kar prototip te mere. Prenesel je seveda ritmični ustroj nemškega verza v slovenščino. Podobno je tudi pri Puškinu, ki je suženjsko posnemal ritmiko svojega najljubšega francoskega pesnika Parny-a in tako rekoč presadil francoske metrične navade v svoj stih. Če pa je Puškin kljub posnemanju tujih vzorov postal ruski pesnik in Prešeren kljub prevladujočemu vplivu nemške metrike slovenski pesnik, izhaja to predvsem iz dejstva, da ta dva slovanska genija nista pisala francoski ali nemški, temveč ruski in slovenski in sta bila izrazito nacionalno usmerjena.

Splošno veljavno in enoumno moremo rešiti vprašanja tako zvanih «literarnih vplivov» šele tedaj, če moremo nadomestiti običajne subjektivne trditve z ugotovitvijo, ki temelji na objektivnih podatkih. Do katere mere je segal stilistični vpliv Petrarke na Prešerna, bo morda pokazala nekoč točna stilistična analiza. V okviru ritma in metra tega vpliva ni, dasi mnogi zatrjujejo nasprotno.

Poskusimo prikazati s pomočjo metrike razvoj Prešernove verzne tehnike. Dejali smo že, da Prešernov peterostopni jamb nikakor ne uresničuje vselej vseh pet metričnih naglasov.

V njegovih pesmih prve periode (1828—35) najdemo mesto teoretičnih 100% samo 85% vseh naglasov. Povprečno pride na verz s petimi metričnimi naglasi 4,2 uresničenih naglasov, to se pravi, da ima skoraj vsak verz po en naglas manj kot jih zahteva shema. Zanimivo je zasledovati, kako izrablja pesnik to svobodo in v koliki meri se je poslužuje. Oglejmo si posamezne tipe verzov pri Prešernu. V pesmi «Perva ljubezen» (1831) smo ugotovili sledeče tipe razdelitve metričnih naglasov (2, 4, 6, 8, 10 pomenijo iktične zloge stiha):

2 4 6 8 10:	
Dežel sim ptujih videl hčere zale . . .	30 % verzov
2 4 6 — 10:	
Cvetečih deklic naj ne ogleduje	30 % „
2 4 — 8 10:	
Že miru serčn ^{imu} nevarna leta	12 % „
2 — 6 8 10:	
Petrarkovo bilo srce užgano	18 % „
— 4 6 8 10:	
Ki je od nje na zadnji petik v post ⁱ . .	2,5% „

V zadnjih 4 tipih manjka samo en metričen naglas. V isti pesmi pa je še en tip z dvema neizpolnjenima naglasoma:

— 4 6 — 10:	
Že so prevzetne misli mi vstajale . . .	7,5% verzov

Samo tretjina vseh verzov nekako realizira vse metrične naglase (2 4 6 8 10 . . . 30%). Ako primerjamo s tem «Krst pri Saviei» (1833—34), v katerem smo analizirali prvih 400 verzov, se nam pokaže izreden razvoj Prešernove verzne tehnike. Medtem ko ima «Perva ljubezen» samo eno kombinacijo s tremi naglasi, najdemo v «Krstu» vse možne kombinacije s štirimi in tremi naglasi.

2 4 6 8 10:	
Za vero staršev, lepo Bog'njo Živo . .	26 % verzov
2 4 6 — 10:	
Leži kristjanov več od polovice	15,5% „
2 4 — 8 10:	
Bila je lepa, Bogomila! tvoja	18 % „
2 — 6 8 10:	
Permagan per Bohinskim sam jez ^{er} i .	11,5% „
— 4 6 8 10:	
Ko so pod svetlim soncam sužni dnovi	6 % „
2 — 6 — 10:	
Je deklica od tvojiga pogleda	7,5% „
— 4 6 — 10:	
Ki si sprejel od matere jo svoje	7 % „

— 4 — 8 10:

Al *premagavec mu* je vzel nevesto . . . 4 % „

2 4 — — 10:

Jih mogle, *lakota nepremagljiva* . . . 1,5% „

2 — — 8 10:

In skazal *se* je *korenine prave* 1,2% „

Edini tip s tremi naglasi, ki ga Prešeren v «Krstu» ni porabil, je tip

— — 6 8 10: (Ki *se* mi *pogasiti* v serci noče . . .)

Prešeren se izogiba peterostopnih jambov z manj kot tremi metričnimi naglasi. Edina taka primera sta

— 4 — — 10: Svet zaničvati se je zagovoril . . .

2 — — — 10: Ne čakajte ga od abecedarja!

«Krst» nam torej kaže pisano ritmično raznolikost; svobodo, ki stilistično bistveno loči to «povest v verzih» od drugih Prešernovih pesmi.

Imenovali smo to kratko študijo «Slovenski verz», a doslej smo prav za prav govorili samo o eni, čeprav zelo eminentni osebnosti slovenske poezije, o Prešernu. To smo storili namenoma, ker se vprašanja verzne tehnike najbolj nazorno osvetljujejo ob znanem materialu klasika, pa tudi zato, ker se dandanes klasikovo delo že ex definitione nikakor ne sme kritizirati. Pri kakem drugem pesniku bi mogli imeti vsak odklon od norme za «napako» ali «pomoto», in naš študij bi postal zgolj brezplodno iskanje napak. Pri Prešernu pa je podtikanje takih napak izključeno prav zato, ker je Prešeren kot klasik sam norma. Zaradi tega bomo tudi nadalje raziskovali pojave verzne tehnike na Prešernu, preden pridemo k drugim pesnikom.

RITEM KOT KRŠENJE METRA

Dejali smo že, da ritem pesmi ne more nastati iz suženjskega izpolnjevanja vseh metrično-predpisanih naglasov, temveč da je prav kršitev sheme temelj in bistvo ritma. Opazovanje konkretne pesmi nam pokaže, da ne padajo naglasi izključno na metrično predpisane, to je iktične zloge. V jamskem verzu niso torej samo naglašeni iktični zlogi, temveč včasih tudi neiktični (lihi) zlogi. Ni pesmi brez teh nemetričnih naglasov, čeprav se to mnogim kritikom zdi samovoljno in celo napačno. Pavlica je kritiziral verz «Okrog vrat straža na pomoč zavpije», ker je tu naglašena beseda *vrat*, čeprav ne stoji na iktičnem mestu. V tej zvezi naj ponovno opozorimo na Župančičev modri odgovor. Tudi drugim kritikom niso bili pogodu nemetrični naglasi.²² To početje priča, kako napak je ravnalo meroslovje, dokler je pesnikom postavljalo predpise. Ugotavljamo, da se javljajo nemetrični naglasi pri vseh pesnikih in zato vidimo v tem kršenju norme bistveno sredstvo za tvorbo ritma. Oglejmo si Prešernov verz s tega vidika.

V jamskem stihu je prvi zlog metrično nenaglašen (anakruza). Pokaže se pa, da ima prvi zlog pogosto ma nemetričen naglas. Primerjava različnih jamskih meril kaže, da odstotek teh naglasov narašča sorazmerno z dolžino verza. Primerjajmo sledeče podatke pri Prešernu:

	1.	3.	5.	7.	9. zlog
3-stopni jamb	6,4	2,6	0%		
4-stopni jamb	13,0	5	1	4%	
5-stopni jamb	18,0	4	4	5	2%

²² Tako je n. pr. kritiziral Fr. Lekše, DS, III., 157 nekatere naglase v prvi izdaji Aškerčevih «Balad in romanc». Kako malo so umetnika prepričali ti ugovori, izvirajoči iz mrtve sheme, kaže dejstvo, da Aškerc v drugi izdaji leta 1903 teh «napak» sploh ni popravil.

Ustrezajoči primeri:

3-stopni jamb: *Sneg* beli njih života ...

4-stopni jamb: *Pet* čevljev merim, palcov pet ...

5-stopni jamb: *Pel* Estijanke imenitne hvale ...

Dejstvo, da Prešeren v 5-stopnem jambu v 18% vseh verzov vendarle naglaša prvi, metrično nenaglašeni zlog, izključuje domnevo, da bi to bila «napaka».

Pri Prešernu zasledimo očitno tendenco, postavljati v jambski meri v anakruzo same enozložne besede. V ogromni večini slučajev so te besede res enozložne. Kjer pa so dvožložne besede neizogibne, stavi Prešeren rajši naglas na slednji zlog, čeprav je ta naglas nenavaden:

... ko bi bila telesa

En'gà, spustiti žnabel žnabla noče

... trupla kervave

Mertvih al izdihjočih duše drage ...

Čeprav je ta način naglašanja dialektično možen, je vendarle za Prešerna nenavaden, ker sicer vselej beremo *en'ga*, *mèrtvi*. Očividno je Prešerna motil neobičajni naglas *en'gà*, *mertvih* manj nego trohej v anakruzi jambskega verza ((*énga*, *mèrtvih*). V nasprotju s Prešernom pa stavijo Župančič in drugi sodbni pesniki brez pomisleka dvožložne trohejske besede v anakruzo:

mojim očem. Na eni polovici ...

Eden se v snu je zasmel in eden

zavpil ... (Župančič, Macbeth)

Celo daktilske besede niso redke v anakruzi

sodnega dne podoba! — Malcolm, Banquo!

(Župančič, Macbeth I)

Kršenje metrične sheme v *notranjosti* verza sicer res ni pri Prešernu pogosto. Zgoraj navedene številke (na 3., 5., 7., in 9. zlogu) ne presegajo niti 5% vseh verzov. Razvoj Prešernove tehnike se da najbolje spoznati prav v rastoči svobodi obdelave nemetričnih naglasov. Oglejmo si nemetrične naglase, ki jih Prešeren dopušča v svoji

• *U - U - U - U - U - U - U*
U - U - U - U - U - U - U

prvi znani pesmi te mere «Slovo od mladosti» (1828 do 1829). Številke naj označijo naglašene zloge v verzu:

1	2	4	—	8	10	1 krat	
1	2	4	6	—	10	1 krat	
1	—	4	—	—	10	1 krat	
—	2	—	5	6	8	10	2 krat

Na 40 verzov samo 5 z nemetričnimi naglasi, t. j. 12,5% vseh verzov. Najdemo 4 tipe nemetričnih verzov, 3 od teh z naglasom v anakruzi.

«Perva ljubezen», ki je zložena 5 leta pozneje (1831), ima že mnogo več variacij.

1	2	4	6	8	10	1 krat	
1	2	4	6	—	10	1 krat	
—	2	3	4	6	8	10	1 krat
—	2	3	4	6	—	10	1 krat
—	2	4	5	6	8	10	1 krat
—	2	4	5	6	—	10	1 krat

Na 40 verzov 7 z nemetričnimi naglasi, to je že 17,5% vseh verzov. Že 6 nemetričnih tipov, nemetričen naglas v 1., 3. in 5. zlogu.

Zgledov radi pomanjkanja prostora ne moremo navesti. V «Sonetnem vencu» dobimo že na 182 verzov (ponavljajoče se verze smo šteli samo enkrat) 51 verzov z nemetričnimi naglasi, torej ne več 12,5%, ali 17,5%, temveč že 22% vseh verzov. Število tipov nemetričnega poudarjanja je naraslo od 5 v «Slovo od mladosti», 6 v «Pervi ljubezni» na 25. Toda šele v «Krstu» doseže razgibanost in suverenost Prešernove verzne tehnike svoj višek. Tu smo našli med 400 verzov 108 verzov z nemetričnim naglasom, t. j. 27%! Vsak četrty verz ima torej naglas, ki ga shema ne predvideva. Navedli bomo po en zgled za posamezna mesta naglasov:

1. zlog: *Mōž* božji mu bolno serce ozdravi . . . 9 tipov
3. zlog: Valjhun, *sin* Kajtimara, boj kervavi . . . 5 tipov
5. zlog: Ne stavi v bran *delj* božji se dobroti . . . 5 tipov
7. zlog: Le majhen prostor je *tje* do gošave . . . 7 tipov
9. zlog: Kak sim želela v noči ti *svit* dneva . . . 4 tipi

V «Krstu» najdemo tudi številne primere z *dvema* nemetričnima naglasoma v enem in istem verzu. V teh primerih pa je eden izmed nemetričnih naglasov vselej²³ na 1. zlogu (anakruza).

1. in 5. zlog: *Kak* gleda v tla, *kak* trese se beseda . 2 tipa
1. in 3. zlog: *Tje*, kjer *zdaj* draga deklica prebiva . 2 tipa
1. in 9. zlog: *Te* vere, ki ji deklica *ta* služi . . . 1 tip

Mesto 25 tipov z nemetričnim naglasom v «Sonetnem vencu», štejemo tu 33 tipov. Ta dalekosežna oddaljitev od stroge sheme je različnost «Krsta», te «povesti v verzih». V tem dejstvu leži «rešitev metrične naloge», o kateri govori Prešeren v svojem pismu Čelakovskemu.

Na vrsti je vprašanje, ali je slovenska metrika «zgolj naglasna», ali pa morda le upošteva tudi dolžino in kračino vokalov. Mnenja o tem vprašanju niso bila nikoli enotna. Škrabec piše v svojem že večkrat omenjenem članku: «Kakor v nemščini, ruščini in drugih jezikih, dela ritem tudi v našem enakomerno razrejevanje naglašanih in nenaglašanih zlogov, *brez obzira na njihovo kolikost*». Podobno je formulirana slovenska metrika tudi v šolskih slovnica. Edino Pavlica je bil drugačnega mnenja, ker je dejal: «Ni res, . . . da je slovensko merilo *zgolj naglasno*» in dalje «v pošteev se mora jemati ne le naglas, ampak tudi kračina, ozir. dolžina zlogov.» (Čas XI, 90 sl.) Oba nazora sta v tej formulaciji za nas brezpomembna, ker nista plod natančne preiskave verza, temveč nekontrolirane in prenagle trditve oziroma zahteve. Poskusimo osvetliti to vprašanje najprej s pomočjo nemetričnih naglasov. Preiskali smo 400 verzov «Krsta» z ozirom na neiktične naglase. Navajamo število primerov, ko stoje dolgi in kratki naglasi na neiktičnem mestu.

²³ Edina izjema je, v kolikor sem mogel dognati, verz «In zavólj čerke ne terpi nič škode» tip — 3 4 — 8 9 10. Značilno je, da stoji verz v enem izmed zabavljivih sonetov, ki tudi drugače kažejo mnogo nepravilnosti. Zgled pa je tudi sicer dvomljiv.

	1.	3.	5.	7.	9. zlog
dolgi vokali	31	6	2	9	5 slučajev
kratki vokali	40	5	8	8	3 slučajev

Razmerje med dolgimi in kratkimi zlogi v nemetrični legi je 53 : 64, prevladujejo torej kratki naglasi. Nemetrični naglasi stoje namreč na neiktičnih, torej šibkih mestih verza, ki jih metrični impulz ne poudarja in preko katerih tok govora tako rekoč nehote polzi. Ni težko ugotoviti, da presekajo kratki vokali na nemetričnih mestih govorni tek v mnogo manjši meri nego dolgi vokali. Na primer: ako glasno preberemo verza

Kjer suče meč, na čeli smertne srage
 Leže sovražnikov *trúpla* kervave . . .

kjer stoji dolg vokal (v *trúpla*) na neiktičnem mestu (7. zlog), in primerjamo s tem drug verz, kjer je metrum prekršen s kratkim vokalom

O, zlati vek *zdej* Muzam kranjskim pride! . . .

Beseda *zdej* ima kratek vokal, ki skoraj nič ne zavira metričnega impulza. Tendenca neiktične naglase nadomeščati s kratko-naglašeni besedami, je očitna, zlasti če primerjamo odstotek kratko-naglašeni vokalov na *iktičnih* mestih. V «Krstu» najdemo na iktičnih mestih naslednje razmerje naglasov:

	2.	4.	6.	8.	10. zlog
odstotek <i>vseh</i> naglasov	83	77	75	68	100
od teh kratki	5,3	8	6,3	8	0%

to se pravi, da je odstotek kratkih naglasov na metrično markiranih mestih zelo majhen. Na teh zlogih naj bo namreč naglas polnovreden, kar se najbolje doseže z naglašeni *dolgimi* zlogi. Tendenca je torej popolnoma jasna: na iktična mesta pretežno dolge vokale, na neiktična — kratke. Za Prešernovo verzno tehniko torej kvantiteta vokalov ni bila povsem brezpomembna. In to velja še danes. Medtem ko smejo stati v nemškem verzu tudi sami kratki iktični vokali:

So bringt der West den Schwarm, der erst erquickt
(Goethe, Faust)

bi bil v slovenščini podoben verz metričen nestvor, o čemer se lahko prepričamo, če glasno preberemo verz:

in vendar vès njegov zelèn obráz . . .

Docela drugače zveni ritem, ako na mesto kratkih vokalov postavimo dolge:

in vém, da rés ne bó imèl oglás . . .

Za neiklična mesta velja prav nasprotno: naglasno «polnovredne» besede z dolgim naglasom so na nemetričnem mestu redke: *svít, lét, mír, zvést, vrát, spét*. Pač pa se kopičijo na teh mestih kratko-naglašene besedice kot *bòj, dnù, kòj, kár, nòv, bòlj, vèn, sàj, mèč, čàs, vsì, vsé, kjèr, nàm, vàm, nàs, vàs, jih, njih, tàk*, i. dr. Metrična analiza torej enoumno rešuje to sporno vprašanje.

BESEDA IN RITEM

Kakor smo videli, se pesniški ritem doseže s stalnim menjavanjem različno zgrajenih verzov iste mere, pri čemer se vrste metrični in nemetrični naglasi. Toda konkretni verzi niso zaporedje abstraktnih akcentov, temveč stavki, ki kot taki sestojijo iz besed. V normalnem govoru se beseda drži besede tako, da ima poslušalec, ki jezika ne razume, vtis nepretrganega toka. Kdor pa jezik razume, mu govorni tok razčlenjuje v posamezne glasovne skupine — besede; ako spoznamo posamezne besede kot avtonomne enote, mora biti tudi nekaka meja med besedami, ki pa v govornem toku ni nujno označena s premolkom. Ta medbesedna meja je kot ritmotvorno sredstvo za slovenski verz zelo važna. Ako se namreč pojavi v pesmi taka medbesedna meja vselej na istem mestu stih, se vtisne to mesto verza poslušalcu ali bralcu v zavest. To mesto občutimo kot zarezo v zgradbi verza, kot «cezuro». Posamezen verz torej nikakor ne more imeti cezure, ker postane «zareza» šele ob ponavljanju opazna za našo zavest. Stara metrika je razlikovala dve vrsti zarez: cezuro v ožjem smislu, ki reže «stopico», in dierezo (ali odmor), ki sovpada v stopično mejo. (To razlikovanje je seveda za slovenski verz prav tako brezpomembno, kakor je brez pomena pojem «stopice» kot take. V šolskih gramatikah beremo, da se cezura realizira s premolkom. Tako piše na primer A. Breznik (Slovenska slovnica, stran 254): «Deseterec ima za drugo stopico odmor, kjer z glasom premolknemo». Kontrolirajmo to trditev ob konkretnem primeru:

Brzo hodi Vladika Nedeljko
 Brzo hodi na Kosovo ravno
 Da odločiš komu tiče carstvo.
 Ti si carja svetlega obhajal
 Ga obhajal in ga izpovedal . . .

(A. Gradnik)

Očitno je, da obstoji v vsakem verzu medbesedna meja za 4. zlogom. Pri smiselnem recitiranju pa seveda ne premolknemo na tem mestu, ker bi to bilo v mnogih verzih naravnost nesmiselno, na primer ni smiselnega odmora v verzu «Ti si *carja svetlega* obhajal», in zato tudi ni nobenega premolka med *carja* in *svetlega*. Čeprav torej v takih verzih o «premolku» ni govora, vendar določno čutimo tu zarezo, ki temelji izključno na stalnem ponavljanju medbesedne meje na istem mestu stiha. To je bistvo cezure, ne pa premolk. Zato tudi pri posameznem verzu ne moremo govoriti o cezuri, ker se le-ta pokaže kot bistvena značilnost cele pesmi. V srbohrvatskem desetercu ima brez izjeme vsak verz medbesedno mejo po 4. zlogu, v slovenskem desetercu (Lepa Vida) in v prevodih iz srbohrvaščine medbesedna meja po 4. zlogu ni konstanta, temveč le zelo izrazita tendenca. (Prim. srbski original «Ništa nemaš / lijepo vidjeti» in Gradnikov prevod «nič ti *lepega* oko ne vidi».)

Medbesedne meje, ki se sicer ne javljajo v vseh verzih, pač pa v pretežni večini vselej na istem mestu, ne povzročajo tako izrazitih, vendar pa jasno zaznavne zaseke. V Prešernovi pesmi «Od železne ceste» so te meje razdeljene tako-le: (številke 2, 3, 4, ... itd. pomenijo zloge v verzu, *pred* katere pridejo besedne meje):

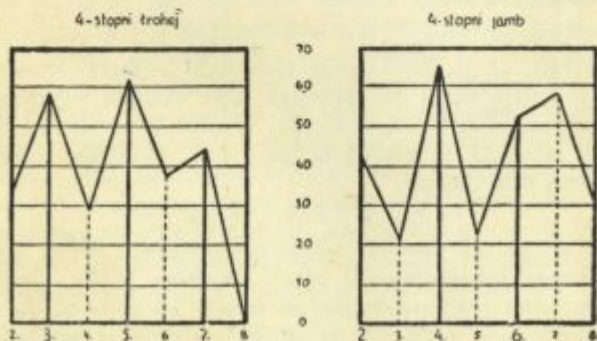


Diagram št. 6

pred 2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. zlogom
33	58	30	62	38	44	00%

Ta števila smo prenesli na levi diagram. Na vodoravni črti so označeni zlogi verza, pred katerimi stojе medbesedne meje; navpična črta predstavlja odstotek verzov, v katerih najdemo medbesedne meje. Vidimo, da se nahajajo vrhovi krivulje pred lihimi zlogi, to je pred iktičnimi mesti. Z drugimi besedami: verzi tipa «Drugo | ljubco | v vsakim | mesti», kjer padejo besedne meje *pred* vsak metrično naglašeni zlog, so v tej pesmi najpogostejši. Mero te pesmi smemo imenovati četverostopni trohej. Večina verzov se tudi dejansko členi na trohejske enote. Pričakovali bi tedaj, da ima verz, ki ga običajno imenujemo jambski, v sebi pretežno jambске enote. Vzemimo zopet pesmi «Kam», «Zgubljena vera» in «Judovsko dekle». V 76 verzih dobimo za medbesedne meje sledeče odstotke:

pred 2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. zlogom
42	21	66	22	53	59	30%

Tudi tu stojе največja števila pred iktičnimi zlogi, ki so v diagramih označeni z debelimi črtami. V jambškem verzu stojі prav tako kakor v trohejskem največ medbesednih mej pred iktičnimi zlogi. Predočimo si to še enkrat v shemi (navpične črte pomenijo visoke odstotke medbesednih mej):

4-stopni trohej ó o || ó o || ó o || ó o

V verzu, ki ga imenujemo trohejski, je torej ritmična organizacija verza res trohejska, tipa «Drugo - ljubco - v vsakim - mesti». Ker so tudi v jambškem verzu največji odstotki medbesednih mej pred iktičnimi zlogi, dobimo tole shemo:

o || ó o || ó o || ó o ó

Tri zarezе, ki smo jih videli v trohejskem verzu pred iktičnimi (poudarjenimi) zlogi, najdemo tudi v jambškem stihu pred poudarjenimi mesti. To pomeni, da se jambski verz v rešnici ne gradi pretežno iz jambskih besed, temveč prav tako kakor trohejski stih iz pretežno

trohejskih besed.] To je tudi razumljivo, ker ima vsak verz, trohejski in jambski, na razpolago samo ritmično besedilo slovenščine, ki ga pa karakterizira dejstvo, da so trohejske besede (tipa véra) več nego dvakrat pogostejše od jambskih (tipa slovó). Jezikovni material torej popolnoma nasprotuje metrični shemi v jambskem verzu. Stih, kakor «Al vervat' v tebe moč mi ni», o katerem bi rekli, da je jambski (oó, oó, oó, oó), je v resnici sestavljen iz sledečih besednih tipov: oóo, óo, óo, ó. Ritem je torej aktualiziran z razporedbo besed v verzu, ne pa z metrično shemo.

Tudi v peterostopnem jambu ne sovpadajo medbesedne meje s tako zvanimi «stopicami»; primerjajmo dva verza, ki sta metrično enako zgrajena, a imata različne medbesedne meje:

Premágan | per Bohínskim | sám | jezéri ...

Al nékaj mu | predèržno | róko | vstávi ...

Pri glasnem čitanju občutiš tenko ritmično razliko samo po sebi. Posebno rezki so oni primeri, kjer imamo vseh pet metričnih naglasov, toda tu trohejski, tam pa jambski ritem.

Zročéni váši sméhi, váši jóki ...

Vundèr ne meč, ne móč gradú terdnjáve ...

Oba verza sta iz «Krsta», torej enake mere, in vendar sta ritmično tako različna. Število možnih kombinacij medbesednih mej in naglasov v peterostopnem jambu je zelo veliko. Vsi skupaj povzročijo ritem pesmi in oživijo suhoparno formulo «dvig — padec». Zanimivo je, kako je gledala stara metrika na pojav medbesednih mej. A. Breznik piše v svoji «Slovenski slovnici» str. 255: «Enajsterec sestoji iz dveh členov; *odmor* se nahaja za četrtrim ali šestim zlogom. Stalni poudarek je v prvem členu; če je *odmor* za četrtrim zlogom, na četrtem zlogu; če je *odmor* za šestim zlogom, na šestem zlogu; v drugem členu je naglašen vedno le predzadnji zlog. Obrazec je

— — — ' || — — — — — ' — ali
— — — — — ' || — — — — — ' —

Beri Prešernove sonete ter *Uvod* h Krstu pri Savici (tercine) in Krst pri Savici (osmerfice).» Preberimo sedaj res sonete in «Krst» z ozirom na tako zvani odmor. Dejali smo, da je cezura stalno ponavljanje medbesedne meje na istem mestu v vseh verzih. Odstotek medbesednih mej za vsakim zlogom v verzju nudi sledečo sliko:

	za 1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10. zlog.
Sonetje . . .	38	24	66	25	67	30	55	43	42	0%
Krst . . .	46	26	60	34	50	34	54	40	45	0%

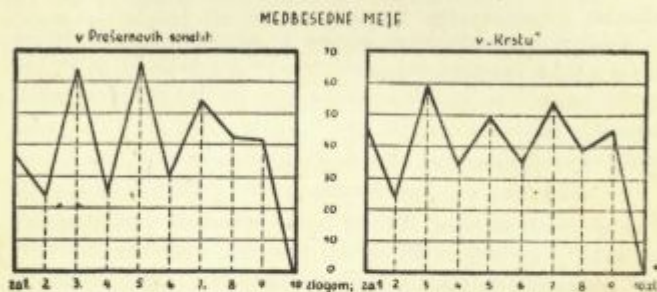


Diagram šte. 7

Močne zarezje stoje torej za lihimi zlogi. Shema, ki jo navaja Breznik (t. j. «odmor» za četrtrim, oziroma za šestim zlogom) očitno nasprotuje dejstvu, ker prav na teh dveh mestih imamo najmanjše število zarez (Sonetje 25 in 30%, Krst 34 ter 34%). O konstantnem «odmoru», ki bi ustrezal Breznikovemu obrazcu v Prešernovih enajstercih torej ne more biti govora. Pač pa ima francoski «décasyllabe» cezuro za četrtrim ali šestim zlogom.²⁴ Vse-

²⁴ V klasičnem francoskem décasyllabu XVII. in XVIII. stol. leži medbesedna meja brezizjemno za 4. zlogom:

J'ai vingt écus, // dit-il, dans ma valise . . .

Temps fortuné, // marqué par la licence . . .

Tu imamo res opravka s cezuro, ki je stalna značilnost vseh verzov. Iz posnemanja te-le oblike je nastal v ruski literaturi n. pr. Puškinov cezurni peterostopni jamb v «Borisu Godinovu» i. dr.

kakor je prevzel Breznik navedeno shemo iz francoske metrike in je hotel prilagoditi popolnoma drugače zgrajene Prešernove verze tej francoski shemi. Pripomniti je treba, da medbesedna meja ni nujno tam, kjer je v tisku presledek med besedami. Mnoge besedice se skoro nikoli ne izgovarjajo ločeno, temveč vselej v zvezi z drugimi besedami. Te besedice nimajo lastnega akcenta, temveč se v govoru stopē s prejšno ali sledečo besedo v celoto, ki jo jezikoslovje imenuje «ekspiratorna enota». Take besedice so n. pr. predlogi *po, do, od, na, iz*, enklitike *je, se, ga, te, mu*, vezniki *in, pa, le, ko*. Skupina «*ki speljala ga je*» velja potemtakem za ekspiratorno enoto. Verz tipa «*Ne čakajte ga od abecedarja*» sestoji torej iz dveh ekspiratornih enot. Pri vestnem upoštevanju normalnega in neprisiljenega govora, je pomota komaj možna.

V italijanskem endecasillabo, ki ga navaja Breznik kot vzorec za slovenski enajsterec, kakor tudi v slovenskem peterostopnem jambu, ni govora o stalni cezuri za 4. ali 6. zlogom:

che l' imagine mia porta con lei . . . (Serafino)

Tudi ne leži poudarek samo na 4. ali 6. zlogu, kakor trdi Breznik. V našem primeru *che l' imagine* je naglašen 5. zlog verza. V francoščini, ki vedno naglaša zadnji besedni zlog, leži naglas nujno pred medbesedno mejo. Breznikovo pravilo velja torej samó za francoščino. V znanstveni literaturi izrecno se razlikujeta cezurni peterostopni jamb (francoski klasični *décasyllabe*, Puškinov verz v «*Boris Godunovu*») in brezcezurni, kateremu pripada angleški in nemški dramatični verz, italijanski endecasillabo in tudi slovenski peterostopni jamb. Preden se postavi kakršnakoli trditev, je treba pregledati dotični material. Zakaj bi to ne veljalo za metriko?

RITMIČNA ANALIZA PESNIŠKEGA JEZIKA

Poskusimo zdaj natančneje odgovoriti na že prej postavljeno vprašanje, ali in do katere mere je pesniški jezik «vezan». Videli smo že, da se pesnik v verzu ne sme posluževati poljubnih besed, temveč da se morajo besede podrežati zahtevam metrične sheme. Ali se morejo razlike med pesniškim in prozaičnim besednim zakladom izraziti v številkah? Zelo težko je sestaviti statistiko besed, ker vsebuje leksikon mnogo tisoč besedi, ki se morajo pojaviti v poeziji in v prozi. Nas pa tu ne zanima toliko pomen in stilistična vrednost besed, temveč njihova ritmična uporabljivost. Imamo enozložne, jamske, trohejske, daktilske, štiri- in večzložne besede. Primerjajmo na ta način opredeljeni pesniški in prozaični besedni zaklad enega in istega pesnika. Preiskali smo 1000 ekspiratornih enot v Jenkovih trostopnih trohejih.²⁵ Vsak verz te mere mora vsebovati svojo misel, podobo in svojo zvočnost; na razpolago pa ima samo šest zlogov. Metrična shema trostopnega troheja predpisuje tri naglase, ki se seveda ne realizirajo vselej. Na drugi strani smo preiskali prvih tisoč besedi iz Jenkove prozaične povesti «Tilka». Primerjava pokaže naslednjo podobo:

	Poezija	Proza
1-zložne besede (tipa <i>dan</i>)	8	14,7
2-zložne trohejske besede (<i>žéna</i>).	52,6	25,5
2-zložne jamske besede (<i>slovó</i>)	2,8	10,7
3-zložne daktilske besede (<i>déklica</i>)	6,2	7,9
3-zložne amfibraške besede (<i>ljubézen</i>)	17,0	20,5
3-zložne anapestske besede (<i>govorí</i>)	2,0	3,9
4-zložne z naglasom na 1 zlogu	1,4	0,7

²⁵ In sicer pesmi: «Obrazi», «Grlice», «Zelje», «Poezija i Proza» (II, III.), «Tujki» (II. sl.), «Na tujem» (II, III.).

4-zložne z naglasom na 2 zlogu	—	4,2
4-zložne z naglasom na 3 zlogu	9,6	6,0
4-zložne z naglasom na 4 zlogu	—	0,9
5-zložne besede	—	4,5
6-zložne besede	—	0,4
7-zložne besede	—	0,1

Jenkova poezija omenjene mere ne pozna besed, ki imajo več kot štiri zloge, dočim uporablja Jenko v prozi brez nadaljnega take besede. V primeri s prozo manjka poeziji 10% besednega zaklada; to pomeni, da je vsaka deseta beseda, ki bi jo pesnik lahko napisal v prozi, za poezijo neporabna. Že to dejstvo predstavlja za poezijo važno omejitev, ker so iz nje a priori izključene daljše besede s *svojim smislom*. Petzložne besede, kot n. pr. *Jugoslavija*, *nepremagljiva* so v taki pesmi nemogoče. To pomeni, da pesnik ne more pisati domoljubnih pesmi s temi besedami v trohejski meri. Na eni strani torej včasih tema določuje mero, na drugi strani pa nasprotno tudi mera stavlja meje vsebini. V našem primeru je omejitev še večja. Tudi štirizložne besede z naglasom na 2. ali 4. zlogu so iz pesmi izključene, n. pr.: *Slovenija*, *sovražnikov*, *izmučena*, *pozabljena*, *zahrepeni*, *zarumeni*, *zatrepeta*, besede, ki spadajo v priljubljeni reportoar pesniškega izražanja. Če hoče pesnik kljub temu izraziti misel, ki bi jo adekvatno povedale te besede, se mora posluževati opisovanja z drugimi besedami. V prozi pa ni nikakršnih omejitev za adekvatno izražanje misli z ustrežajočimi besedami. Zato pa najdemo v trostopnem troheju dvakrat več trohejskih besed kot v prozi (52,6% proti 25,5% vseh besed).²⁶ Pesniku se torej vsiljujejo v tem merilu besede, ki v prozi niso niti zdaleka tako pogoste. Pesnik mora v mnogih primerih seči po tkzv. «poetični svobodi» in si prilagoditi besedni material proze. Jenko je potreboval za to mero več trohejskih besed nego jih nudi običajna proza. Zato je spremenil naglase ter delal iz jambских besed trohejske: poleg običajno naglašanih besed *srcé*,

²⁶ Primerjaj tabelo na str. 60.

povéj, vrtnár, imé, teló, stóji, leží je uporabljaj tudi oblike z akcentom, ki je v prozi docela nenavaden: *síce, póvej, vřtnar, íme, tĕlo, stóji, léži* in podobno.²⁷

Oglejmo si sredstva, katerih so se slovenski pesniki posluževali, da bi prilagodili besedni zaklad proze metričnim zahtevam pesmi, ne da bi smisel pri tem trpel škodo. Najnavadnejše sredstvo je bil pri starejših pesnikih apostrof po nemškem vzorcu. V romanskih jezikih stoji apostrof tudi v prozi, da ne bi nastal hiat (trčenje dveh vokalov), torej na mesto *je aime* vselej *j'aime, le élève — l'élève*. V italijanščini *l'altezza* mesto *la altezza* itd., kar je tudi preneseno v poezijo:

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso . . .

(Petrarca, Sonetto XXXVII)

mesto *se io, vi era*. V nemščini stoji apostrof navadno samo v verzu (ne v prozi), na mestu šibkih nenaglašanih zlogov, brez ozira na morebiten hiat: torej *ist's* za *ist es*, *muss heut'* noch hundert Meilen . . .; *ich wollt'*; *er dacht'*; *Rapp'*, *Rapp'*, *ich wittre Morgenluft* (Bürger). Nemški apostrof presadi v poezijo jezikovno obliko, ki je v vsakdanjem govoru običajna. V slovenščini so se prav tako iz metričnih razlogov smeli v pesmi izpuščati šibki vokali, ki se v običajnem govoru niso govorili, pač pa pisali po pravilih slovenskega historičnega pravopisa. Sem spadajo primeri kakor Prešernovi zgledi: *lepš'ga, Bog'nja, en'ga, perjat'lji, b'lo* itd. Poleg tega pa tudi neapostrofirane besede *zlatmu, dnarje, mojga*, kjer krajsanje besede grafično ni izraženo.²⁸ Ali je tukaj pesnik ravnal «samovoljno»? Prešeren ni sam stvaril besede tipa *lepš'ga*, našel jih je vse v občevalnem govoru, kjer

²⁷ Ne gre jemati teh oblik zgolj za dialektične pojave. So to dublete, katerih književno naglašena oblika vselej stoji v prozi in večinoma tudi v poeziji. Oblike z neknjiževnim naglasom so torej posledice metra.

²⁸ Celotni seznam teh primerov najdemo pri Fr. Kidriču, o. c. str. 385 sl.

so se govorile samo v skrajšani obliki. Moramo torej razlikovati tri jezikovne plasti:

1. Občevalni jezik,
2. Umetniška proza,
3. Poezija.

So besede, ki pripadajo samo tretji plasti (trozložna *zarija, opas*), niti v umetni prozi, niti v občevalnem jeziku ne bi jih našli. Pri novejših pesnikih so tipične «poetske» oblike *kedor, kedaj*. Večina besed je kajpada skupna vsem trem plastem, dočim je mnogo besed, ki žive samo v občevalnem govoru in se zaradi svoje «vulgarnosti» ne morejo sprejeti v umetno prozo ali poezijo (*je mislna* mesto *mislna, pr en glih, pr miz*). Nadalje pa so besede, ki jih sicer ni v umetniški prozi, pač pa so v občevalnem jeziku in poeziji. To so primeri kot *lepš'ga, moj'ga*. Moderni pesniki se izogibajo tem oblikam, ker se jim zde «vulgarne». Ali smemo prenesti današnji estetski čut tudi na Prešernove pesnitve? To se je dogajalo pogosto v poznejših izdajah Prešerna, kjer so uredniki ravnali z apostrofi zelo strogo in bili prisiljeni na novo zložiti marsikateri verz. Mislim, da je odgovor na naše vprašanje popolnoma enoumen. Za Prešerna in njegove sodobnike apostrofirane besede gotovo niso bili vulgarizmi. Vraz se v dopisovanju s Prešernom večkrat vrača k temu vprašanju in piše dne 1. avgusta 1837: «Ihr braucht eurer Aussprache gar nichts zu vergeben, wenn ihr statt *lepiga, lepimu, lepim* (loc.), *kupic, pevic, kratik, metuljčik, sim* etc. *lepega, lepemu, lepem, kupec, pevec, kratek, metuljček, sem* etc. schreibt, da man doch mit Ausnahme einiger Affektanten auf der Kanzel nirgends so, sondern, wenn nicht *lepega* etc. durchaus *lepga, lepmu, lepm, kupc, peuc, metulčk, kratk, sm* etc. spricht...» Zanimivo je tudi, kako je 17. stol. mislilo o tej «malomarni» izgovarjavi. Schönleben piše v predgovoru «Evangelijev in listov» (1672): «Mnogo besed, ki jih Hrvati in Dalmatinci izgovarjajo čisto (integre), pravi Kranjci krajšajo in izgovarjajo z izpadom vokala (contracte et per

vocalium elisionem). Za zgled naj služi beseda *prišál*, ki jo Dalmatinec tako piše in tudi tako izgovarja, dočim jo Kranjec izgovarja z izpadom vokala (elidendo vocales) in govori *pršl*, kar velja pri tem narodu za *elegantno* (quod elegantiae apud hanc gentem tribuitur).» Tudi za Prešerna najbrž kontrakcija besed še ni nosila v sebi kali vulgarnosti v izobraženih krogih. Norveški fonetik O. Broch, ki je pred vojno raziskoval slovenščino, trdi torej po pravici: «Jezik 'izobraženih' predstavlja mnogokrat samo umetno približanje pravopisu, 'vulgarni' jezik pa često kar naravno izgovarjavo.»²⁹ V starejših pesmih je bilo izpuščanje vokalov zelo pogosto, ker estetski ni motilo, primerjaj verza

Dobro vse, ki b' ti zapustil
B' blo lohka gospodarit' . . .³⁰

Za formalno karakteristiko pesnika in njegovega jezika pa je zelo važna ugotovitev, ali dopušča v svoji poeziji tudi elemente iz občevalnega jezika. To vprašanje, ki prav za prav v svojem bistvu spada v stilistiko, nas tu zanima samo \checkmark toliko, \checkmark kolikor so besede ne samo stjlitičen, temveč tudi ritmičen material.

Apostrof se modernim pesnikom protivi.³¹ Zato segajo po drugem sredstvu, da bi mogli prilagoditi uporni jezikovni material zunanjim oblikovnim in notranjim vsebinskim zahtevam verza. To sredstvo je spajanje vokalov, hiat ali zev, po grški terminologiji synekphonesis.³² Škrabec je zagovarjal naziranje, da hiat pesnikom ne bi smel biti samo dovoljen, temveč celo zapovedan.³³ Hiat v verzu je gotovo italijanskega izvora. Tako se n. pr. «la

²⁹ Očerk fiziologii slavjanskoj reči, str. 90.

³⁰ «Dve pesmi iz leta 1818» Dom in svet XX., str. 141.

³¹ Že Stritar je pisal: «Med napake in grehe zoper lepoto spada še neka čudna spaka . . . apostrof!» Poučni spisi, str. 165.

³² Levstik je še grajal to pesniško pomoč, «ki je navadna nekterim slovenskim poetom» ter dodal, da «tudi Prešernu je bila ta napaka ptuja», kar pa ne ustreza dejstvu. Zbrani spisi, IV. zvezek, Proza II., str. 18.

³³ Jezikoslovni spisi, str. 25.

donn(a) è mobile» bere v verzu brez *a*, pri petju pa se *a* ne izpušča (donnaè mobile). V nemščini najdemo samo sporadične spojke, ki so pa tudi nastale pod italijanskim vplivom. («Ach wenn man so in sein Museum gebannt ist . . .» Goethe, Faust; ali «wie soallein in Sturm und Regen? . . .» (Gotthold). Pri starejših slov. pesnikih niti v sredini besed ni hiata. Pri Trubarju beremo: *Tu je shall Ca-i-nu billu* ali *Pod Ponc-i-o pilatushom*, kjer imata besedi *Cainu*, *Poncio* že zaradi silabične mere po tri zloge. Prešeren pozna hiat, dasi ga le sporadično uporablja. Tako beremo n. pr. «Bog teobvari» (4-zložno), «Med sabo seumirila». Vidimo torej, da Prešernu ta «napaka» ni bila «ptuja». Samo dva nenaglašena vokala je mogoče združiti; edina izjema je zadnji verz «Zgubljene vere», kjer trčita drug ob drugega naglašen in nenaglašen samoglasnik: «Sercé je móje biló oltár». Ta izjema pa gre na račun naknadne korekture, ker se je verz glasil prvotno: «Sercé je moje b'ló oltár». Toda Prešeren uporablja drugo sredstvo, da bi za en zlog krajšal besede. Mnogokrat piše *všesa* poleg *ušesa*, *vjide* poleg *ujde*, *vbogi* poleg *ubogi* in učinek je isti. Zelo pogost pa je hiat n. pr. pri Otonu Župančiču, tako v sredini besed (nauke beri nauke), kakor tudi med dvema besedama (če oče se ljubi bezni nori-upre, Tartuffe; car Saltan se loči-od žene). Tako apostrof kakor hiat sta sredstvi za krajšanje besed, ki pesniku pomagata bogatiti pesniški besedni zaklad z ritmičnimi enotami, kakršnih v prozi ni. Vendar prihaja «apostrof», izpuščanje nenaglašanih vokalov, iz občevalnega jezika, medtem ko je hiat upravičen samo v pesniškem jeziku. Pri Župančiču n. pr. apostrofiranih besed tako rekoč ni, pač pa izredno mnogo hiatov; s temi sredstvi se pesnik otresa prevelike «vezanosti». V zvezi z ostalimi slovanskimi verzi je na ta način slovenski verz karakteriziran s pesniškimi svobodami, kakršnih n. pr. ruski in češki verz sploh ne poznata. Ruščina se zato poslužuje poetskih dublet s krajšanjem enega zloga *ilj* poleg *ili*, ali pa s podaljšanjem za en zlog, kakor *milostiju* poleg *milostju*, *rádujusja* poleg *radújusj*.

A zdaj spet k preiskovanju metričnega besednega zaklada! Opazili smo nemalo odmaknitev od proze, ki jih kaže n. pr. Jenkov jezik v pesmih trostopnega troheja. Trditi smemo: čim krajši je verz, tem bolj je jezik «vezan». V Prešernovem peterostopnem jambu (ki je za 5 zlogov daljši od omenjenega Jenkovega merila) se glede na ritmični besedni zaklad poezija in proza skoraj ne razlikujeta. Žal nam Prešeren ni zapustil slovenske proze, zato moramo njegov verz primerjati z Jenkovo prozo (gl. diagram in tabelo). Ob primerjavi besednega zaklada

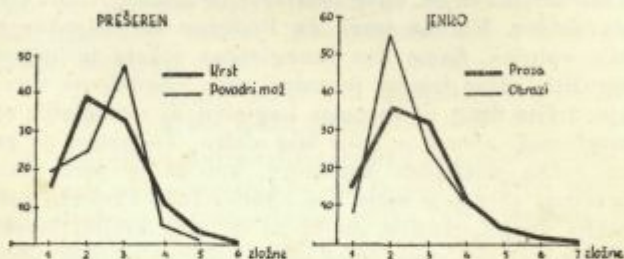


Diagram št. 8

v Prešernovem peterostopnem jambu z Jenkovo prozo (debeli krivulji), vidimo dalekosenžno soglašanje obeh besedil. Kaj pomeni to soglasje? Predočuje nam dejstvo, da je pesnik v peterostopnem jambu najmanj vezan in da mu je ta verz za adekvatno izražanje misli najprikladnejši. Zato je izbral Prešeren to mero za «povest v verzih» in zato se te mere pri Slovencih in tudi drugod poslužuje tudi ona umetniška oblika, ki se hoče tesno približati naravnemu govoru, t. j. drama. Res se je v jezikovnem razvoju besedni zaklad spreminjal, a tudi posamezne stilistične vrste imajo vsaka svoj besedni zaklad. Za primero navajamo odstotne številke Prešernovega «Krst» in Jenkove proze na eni strani, dve moderni ekstremni stilistični vrsti na drugi, in sicer Župančičev prevod «Machetha» (1500 enot) in «Slovenčev» uvodnik z dne 9. XII. 1938 (1000 besed):

	Prešeren	Jenko	Župančič	časopis
	proza		verz	
1-zložne (<i>dan</i>)	14,2	14,7	16,5	7,8
2-zložne (<i>žéna</i>)	29,0	25,5	21,2	22,5
2-zložne (<i>slovó</i>)	9,6	10,7	11,6	5,7
3-zložne (<i>déklica</i>)	3,7	7,9	6,8	10,1
3-zložne (<i>ljubézen</i>)	26,8	20,5	24,1	21,1
3-zložne (<i>govórti</i>)	2,2	3,9	2,7	2,7
4-zložne (naglas na 1.)	0,2	0,7	0,5	1,0
4-zložne (naglas na 2.)	3,5	4,2	4,3	6,7
4-zložne (naglas na 3.)	6,6	6,0	4,8	8,0
4-zložne (naglas na 4.)	0,8	0,9	1,1	0,5
5-zložne (naglas na 1.)	0,2	0,3	0,06	1,5
5-zložne (naglas na 2.)	0,5	0,2	1,3	0,8
5-zložne (naglas na 3.)	0,3	1,3	0,9	4,6
5-zložne (naglas na 4.)	2,3	2,2	2,0	3,0
5-zložne (naglas na 5.)	—	0,5	0,06	—
večzložne	0,4	0,5	84,1	4,2

Splošni vtis, ki nam ga nudi ta tabela je, da se števila v glavnem skladajo, saj smo tudi primerjali oblike, ki so si razmeroma zelo blizu (Prešernov epični in Župančičev dramatični verz imata ono mero, ki je od vseh prozi najbližja). V oči bode veliko število enozložnic v verz (okoli 15%) v primeri s časopisnim jezikom, ki izhaja s polovico (7,8%). Vsekakor so v slovenščini najpogostejše besede tipa *žéna* (trohejske) t. j. 21—29%, *in ljubézen* (amfibraške) t. j. 20—26,8%. Značilno in važno je veliko število besed z več kot tremi zlogi v modernem časopisnem jeziku; razmerje je tole: Prešeren — 14,8%, Jenko — 16,8%, Župančič — 15,66%, časopis dvakrat toliko, torej 30,4%! Znanstvena deskriptivna stilistika, ki bi hotela biti več kot praktično navodilo za bodoče pesnike, se bo mogla z uspehom posluževati statistične metode; v številkah se da izraziti vsaj *ena* lastnost značilne izbire besed, besedna dolžina. Za slog posameznih avtorjev ta števila niso brez pomena.

TROZLOŽNA MERILA

Doslej smo govorili samo o dvozdložnih merah; o jambu in troheju. Zdaj pa hočemo razpravljati o daktilu, anapestu in amfibrahju v slovenščini. Heksametra ne bomo vključili v naše razmotrivanje, ker se je vnela ob njem v slovenski literaturi dolga in malo produktivna polemika, o kateri pa ne bomo podrobno govorili, saj je prav tu eden izmed vzrokov, da je postala slovenskim pesnikom ta mera neprijazna. Prešeren je sprejel v «Poezije» eno samo daljšo pesem v heksametru. Zelo razširjeni pa so v slovenski literaturi krajši stihi v trozložnem merilu, med njimi predvsem narodna kitica tipa

So gosli zapele,
Zabrenčal je bas, (pavza)
So fantje prijeli
Dekleta čez pas.

(Jenko, Plesavka)

To je «plesna pesem» v tričetrtinskem taktu; melodija zahteva predtakt in četrtinsko pavzo po 2. verzu. Poskusimo kontrolirati ritem te pesmi z ritmičnim štetjem (tri, éna — dva — tri). Metrično bi $\frac{3}{4}$ taktu glasbe (támtamtam) ustrezal daktil (déklica). Prvi zlog (predtakt v glasbi) bi bil anakruza.³⁴ To bi bilo stališče metra, ki ga tudi sicer tako pogosto izvajajo iz glasbe. Prava ritmična struktura takih verzov pa postane razvidna šele pri preiskavi besednega materiala. Odstotki medbesednih mej so sledeči:³⁵

pred	2.	3.	4.	5.	6. zlogom
v	4	1	79	19	0% vseh verzov;

³⁴ Tip: o / óoo / óo

o / óoo / ó p, pri čemer p označuje pavzo.

³⁵ Števila se nanašajo na 100 verzov Jenkovih pesmi «Pastirček», «Varvarec», «Sveti Prometej», «Na ledi», «Plesavka».

najmočnejša zarezaja je pred 4. zlogom, torej v verzih tipa

Pod bélo // odéjo $\checkmark - \checkmark \checkmark - \checkmark$
Že zémlja // leží $\checkmark - \checkmark \checkmark -$

ki daleč presega vse druge zarezaje. Verz je jasno razčlenjen na dva dela, ki nikakor ne ustrezata daktilskim stopicam. Prvi del je vselej amfibrah (*Pod bélo*), drugi je v ženskih verzih tudi amfibrah (*odéjo*), v moških pa jamb (*leží*). Torej ni sledu o daktilu, ki bi ustrezal glasbenemu tričetrtinskemu taktu. To je lep primer odmikanja živega ritma od mrtve sheme. Konkretne in stalno ponavljajoče se medbesedne meje zatrejo abstrakcijo «stopic». *Muzikalna* mera ne sovпада nujno s stihovnim ritmom. Celo pri plesni pesmi melodija in takt ne določujeta ritma besedila.

Posebna značilnost trodelnih meril je ta, da se naglasi mnogo pogosteje realizirajo kot v jambskem ali trohejskem merilu. Tako ima v zgornjem primeru prvi ikt (2. zlog) 98% vseh naglasov, drugi ikt (5. zlog) pa vseh 100%. (Prim. črtkasto linijo na diagramu na strani 74.) Tudi v daljših vrsticah trozložnega merila se realizirajo naglasi skoraj stoodstotno; na primer v Prešernovih pesmih s 4 iktičnimi zlogi v verzu:

	2.	5.	8.	11. zlog	
Povodnji mož	93	98	98	100%	vseh verzov
V spomin A. Smoleta	87	97	97	100%	vseh verzov

Kar se tiče neiktičnih naglasov, vidimo, da jih trozložno merilo dopušča mnogo redkeje, kakor pa dvozložni merili. «Povodnji mož» nudi na primer te-le številke:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. zlog
6 — 0 0 — 0 4 — 1 1 — 0

To pomeni, da je v pesmih s trozložnim merilom (daktilskih, anapestskih ali amfibraških) praviloma shema metra skoraj dosledno realizirana, medtem ko dopuščata jamb in trohej značilne odklone od metrične sheme. Zato imajo trozložna merila drugo važno značilnost. Medtem ko je v jambskih in trohejskih pesmih število zlogov vselej enako (vsaj število zlogov v dveh rimajočih se verzih), v tro-

zložnih merilih zložene pesmi nimajo vselej te lastnosti. To pravilo velja ne samo za slovenščino, ampak sploh za vse jezike z naglašnim principom verzifikacije (kakor ruščino, bolgarščino, nemščino). To dejstvo se seveda protivi francoskemu pravilu istozložnosti (izosilabizmu) rimajočih se verzov. Vzemimo za primer tri verze iz Prešernovega «Ribiča» v naslednjem vrstnem redu:

Ak káko mu bréžno nasproti reží . . . 11 zlogov
 Visóko na nébi zvézda migljá 10 zlogov
 Več lét mu žárki zvézde lepé 9 zlogov

Verzi nimajo enakega števila zlogov, so pa vendarle vsi moški. Zlogi manjkajo torej v sredini, ne na koncu stiha. Kako naj tolmačimo ta pojav? Dogmatična metrika ga je skušala razložiti tako-le: metrična shema je podana v verzu z največjim številom zlogov, torej v našem primeru v prvem verzu (11 zlogov).

o ′ o | o ′ o | o ′ o | o ′ . . . 11 zlogov

Zlogi, ki v drugih verzih manjkajo, se nadomeščajo po naukih te teorije s pavzami. Dobimo torej to-le shemo za 2. in 3. verz našega primera:

o ′ o | o ′ o | p ′ o | o ′
 Visoko na nebi zvezda miglja 10 zlogov

o ′ o | p ′ o | p ′ o | o ′
 Več lét mu žarki zvezde lepé 9 zlogov

To mehanično razkladanje operira s pojmom pavze, premolka. Dogmatična metrika se namreč ne more odreči «stopicam» in skuša povsod doseči enakost stopic v verzu. Kjer pa te enakosti ni, kakor na primer v kontrahiranih verzih, operira s fikcijo premolka,³⁶ ki ga v resnici ni. Kdor brez pretiravanja prebere verz

³⁶ Breznik piše o tem pojavu tako-le: »Sibki del (trozložne stopice) more odpasti in nastane «premolka». Slovenska slovnica str. 253. Tipičen zgled za vnašanje apriorističnih zahtev v nauk o verzu.

Več let mu žarki zvezde lepé . . .

gotovo ne bo nikjer našel pavze. Pri živem recitiranju se manjkajoči zlog nadomesti na ta način, da se naglašeni vokali verza zavlačujejo, ter trajata 9-zložni in 10-zložni verz približno toliko časa, kakor verz z 11 zlogi. Rekli smo «približno» — ker bi kronometrična analiza morda pokazala neke razlike v trajanju posameznih verzov; poslušalec pa ima subjektivni vtis «izokronije» vseh verzov, in v vprašanih pesniškega ritma je ta subjektivni vtis edinole odločilen.

Preberimo na glas verza

Je ljubimu ljub'ca lepote cvet,

Umerla stara le osemnajst let . . .

(Zdravilo ljubezni)

Besedi *lepote* in *umerla* izgovarjamo nekoliko zategnjeno.

Ta pojav bi mogli imenovati s terminom ruskih teoretikov «kontrakcija». Klasična metrika ga sploh ni mogla logično razložiti. Nekateri raziskovalci so na primer hoteli dokazati, da izvira iz grških vzorov. Fr. Omerza je celo menil, da je Prešeren v «Nezakonski materi» posnemal zelo komplicirani ritem Ibikovega «glikoneja».³⁷ Ni treba segati po glikoneju. Kontrakcija je bila ob prelomu 18. in 19. stoletja zelo razširjena v nemški poeziji ter je odtod prišla v rusko in slovensko pesništvo. Pri Heineju je kontrakcija skoraj pravilo:

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,

Und singt ein Lied dabei;

Das hat eine wundersame,

Gewaltige Melodei.

(Lorelei)

Če v analizo teh verzov uvedemo «pavzo», pomožni pojem stare metrike, dobimo sledečo shemo: prvi verz sestoji iz treh amfibrahov:

Sie kämmt es mit goldenem Kamme . . .

o ′ o | o ′ o | o ′ o

³⁷ Dom in svet, 1916.

drugi verz ima v sredini dva zloga manj; če jih nadomestimo s poštranskimi zlogi, dosežemo izosilabizem:

Und sing(e)t ein Lied(chen) dabei . . .

u ˘ p | u ˘ p | u ˘ p

V zadnjem verzu pa bi morala »pavza« pasti v sredino besede

Gewaltige Me—lodei . . .

u ˘ u | u ˘ p | u ˘ p

Beseda *Me—lodei* bi bila pretrgana s pavzo, kar je seveda nesmisel. Kontrakcijo najdemo pogosto tudi pri Goetheju, na primer v »Erlkönigu«:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Das ist der Vater mit seinem Kind . . .

V slovensko, kakor tudi v rusko poezijo, je prišla kontrakcija iz nemške. Lahko je vezana na določeno mesto v verzu, to se pravi, da se v vseh verzih ponavlja na istem mestu; na primer:

Sadila sem lilijo, beli cvet,
sadila sem rožmarin mladih let — . . .

(Cv. Golar)

Kontrakcija je v besedah *beli* in *mladih*. Kontrakcija pa more nastopiti na poljubnem mestu verza; tedaj govorimo o svobodni kontrakciji. »Nezakonsko mater«, »Ribiča« in »Zdravilo ljubezni« smemo označiti kot pesmi s svobodno kontrakcijo:

Kaj pa je tebe treba bilo 9 zlogov
Dete ljubó, dete lepó 8 zlogov

Da se besedi *tebe* in *ljubó* res izgovarjata zategnjeno, moremo pokazati nazorno tako, da vrinemo na kontrahiranih mestih besedice, ne da bi se spremenila mera, ki po shemi predvideva 10 zlogov:

Kaj pa je tebe (mi) treba bilo 10 zlogov
Dete ljubo, (moje) dete lepo 10 zlogov

Deset zlogov najdemo tudi dejansko v naslednjem verzu, ki nima kontrakcije:

Kar sim prestala, pozabljeno je . . . 10 zlogov

Stara metrika je imela mnogo težav s takimi in podobnimi merami. Metričarji so uvajali razne grške termine, na primer «korjamb» (óóóó, *Déte ljubó*), žonglirali s «stopicami», našli pavze tam, kjer jih ni bilo, vse to pa samo zato, ker se niso mogli oprostiti zgolj metaforičnega primerjanja poezije z muziko, iz katerega je nujno sledila enačba: takt = stopica. Šele ko gledamo verz kot *celoto*, nam postanejo te v resnici zelo preproste stvari jasne.

Naj bo še omenjeno, da se najde posebna vrsta zategnitve v heksametru in pentametru. Na določenih mestih v verzu sme imeti interval med dvema naglašenima zlogoma namesto običajnih dveh, samo en naglašen zlog. Solska slovnica trdi, da se v takih primerih nadomešča daktil z drugo stopico (spondej ali trohej). Ob vsakem konkretnem primeru bomo pri glasnem čitanju spoznali, da je trajanje takega «troheja» enako daktilu, to se pravi, da imamo tudi tu opraviti z zategnitvijo:

Nósil učéno glavó z částjó sim vsih premagávec;
Smért in ošábnost stè zmagale mene samé.

Mnogo je bilo preprirov, ali so pesmi, kakršna je na primer «Povodnji mož», zložene v amfibrahah, ali imajo daktilsko mero z anakruzo. Verz

Od nékdaj lepé so Ljubljánke slovéle . . .

moremo namreč po naukih stare metrike razčleniti na dvojen način: amfibraško oóo / oóo / oóo / oóo, ali pa tudi daktilsko o / óoo / óoo / óoo / óo. Po pravilih klasične metrike je oboje možno in je zato tudi povsem irelativno, kakšna je metrična struktura verzov. Ritmično se razčleni verz popolnoma jasno tako-le: medbesedne meje stoje pred

| | | | | | | | | | | | |
|------|----|----|----|----|----|----|----|-----|-----|----|--------|
| 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | 9. | 10. | 11. | 12 | zlogom |
| v 30 | 1 | 81 | 29 | 3 | 87 | 34 | 12 | 81 | 19 | 0% | verzov |

Princip razčlenitve verza je izraziti: trozložne enote, medbesedne meje stoje v več kot 80% vseh verzov pred 4., 7. in 10. zlogom, torej se beseda začne večinoma z nenaglašnim zlogom, kateremu takoj sledi naglašeni (iktični) zlog, in končno še en nenaglašen zlog. Na diagramu označujejo vrhovi krivulje najmočnejše odstotke

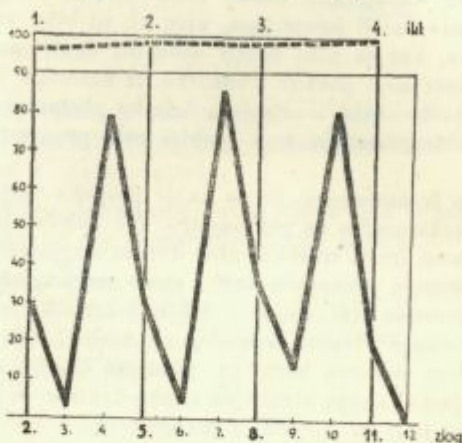


Diagram številni 9

medbesednih mej. Iktični zlogi (debele črte) stoje vselej med dvema vrhovoma. V več kot 80% vseh verzov je razvrstitev besed taka:

Mnogotére / devíce / mnogotére / ženice ...

Prevladujejo torej amfibraške besede, kar se izraža tudi v besednem zakladu, ako ga primerjamo z besednim zakladom drugega merila, na primer «Krst».

| | Povodnji mož Krst | |
|--|-------------------|------|
| 1-zložne (<i>nī</i>) | 8,0 | 14,2 |
| 2-zložne (<i>mōških</i>) | 15,4 | 29,0 |
| 2-zložne (<i>sercé</i>) | 8,2 | 9,6 |
| 3-zložne (<i>děklica</i>) | 3,4 | 3,7 |
| 3-zložne (<i>Ljubljánke</i>) | 47,0 | 26,8 |

| | | |
|--|------|-----|
| 3-zložne (<i>zapusti</i>) | 0,5 | 2,2 |
| 4-zložne (<i>vézanega</i>) | — | 0,2 |
| 4-zložne (<i>ne vidi se</i>) | 12,0 | 3,5 |
| 4-zložne (<i>zaceptale</i>) | 3,7 | 6,6 |
| 4-zložne (<i>zagolosti</i>) | — | 0,8 |
| 5-zložne (<i>perderville se</i>) | 1,7 | 3,5 |

Prim. tudi diagram 8.

Ritmično členjenje je torej amfibraško. Važno je nazadovanje skoraj vseh števil v «Povodnjem možu» v korist amfibraških besednih tipov, ki znesejo skoraj polovico (47,0%) vsega besednega zaklada te pesmi. Povprečna dolžina besed je narasla od 2,4 v «Krstu», 2,51 v «Kam», «Judovsko dekle» na 2,7 zloga v «Povodnjem možu», kar je razumljivo v trozložni meri, kjer prevladujejo trozložne besede.

Pokazali smo, kako se opredeli ritmika konkretne pesmi s pomočjo konkretnega ritmičnega besednega materiala, ne pa s shemo. Pri opisovanju stihov se je bavila stara metrika navadno samo s tem, kar smo imenovali verzne konstante. V poštev pa moramo jemati ne samo konstante, ampak tudi tendence, ki so za pesem prav tako značilne, čeprav se ne realizirajo v *vsakem* posameznem verzu. Šele raziskovanje metričnih in ritmičnih tendenc nam dovoljuje izčrpno in nazorno opredelitev dejanske zgradbe pesmi. Tendence pa se dajo dognati edino le s pomočjo statistike.

Važno je še, da se skoraj vsi slovenski pesniki izogibajo mešanju dvo- in trozložnih meril v eni in isti pesmi. Tudi to je razumljivo, ker se pri takem mešanju različno zgrajenih verzov v vsakem verzu ruši metrični impulz. To dejstvo ima za posledico zanimiv efekt: melodija in tempo vsakega verza postaneta različna. Aškerc je izkoristil to lastnost v svoji «Stari pravdi», kjer nehote bremo vsak drugi in četrti verz počasneje in v nižji glasovni legi, kakor prvi in tretji verz kitice:

«Bog srdí se zarad grehov naših!»
 čuje pobožen se glas,

«Šiboj mahnil bo nas težkoj svojoj —
Svetci, prosite za nas!»

Dosežen je učinek grozečega mnogoglasnega zbora, ker se vsaka vrstica čita z drugačno intonacijo.

Več kot trozložnih meril slovenska poezija ne pozna, ker bi morebitna četverozložna mera razpadla na dva dvozložna «takta», petzložna mera pa bi bila predolga za zgrajenje ritma.

KRATEK PREGLED NOVEJŠEGA RAZVOJA SLOVENSKEGA VERZA

Poskus orisa zgodovine slovenskega verza od Prešerna dalje bi presegal okvir te razprave. Dovoljeno pa nam bodi poudariti nekaj značilnosti tega razvoja, ki se nam zde važne. Ostanemo zato pri onem merilu, katerega se pesniki tako pogosto poslužujejo: pri peterostopnem jambu. Zanimivo je, da je Prešeren poznal samo ženski peterostopni jamb. Mnogi so mu to celo zamerili, na primer Aškerc, ki je zapisal: «Prešeren posnema v svojih sonetih in drugih tercinah (?) natanko to staro romansko obliko, ki postane lahko včasih monotonska, enolična in dolgočasna. Koliko lepši bi bil na primer «Krst pri Savici», ko bi bil Prešeren rabil tako v tercinah v Uvodu, kakor v «Krstu» samem tudi *moške* rime!» (Uvod h Kettejevem «Poezijam», 1907.) To je seveda stvar okusa. Napačen je izraz «romanski», ker je v francoščini, ki pripada romanskim jezikom, menjavanje moških in ženskih verzov naravnost pravilo, ki ne trpi izjeme. Ustrezajoči italijanski verz (endecasillabo) je vselej ženski in Prešeren se je strogo držal števila zlogov, ki so bili predpisani v italijanskem sonetu. Sodba o tem, ali so ženski verzi, ceteris paribus, res dolgočasnejši od mešanih, pripada okusu in o tem ni moči debatirati. Prešernu smemo brez skrbi prisoditi toliko okusa, da je kot oblikovni umetnik skrbel za to, da njegove pesmi ne bi zvenele premonotono. Pesem je pač zgrajena na ponavljanju verzov, in če pesnik izbere strožjo obliko ponavljanja (na primer samo ženske verze), se to gotovo ne zgodi iz malomarnosti, marveč zato, ker zasleduje s tem določen estetski učinek.

Že Jenko ima sporadično moške peterostopne jambe, prav tako Stritar in pozneje tudi Kette, ki jim je celo dajal prednost ter zložil celo vrsto sonetov v samih

moških verzih (po Aškercu spet nevarnost monotonije!). Aškerc sam uporablja to mero v svojih epskih in dramskih delih, dosledno v menjavanju moških in ženskih verzov, in sicer odpade na moške verze okoli tretjina vseh stihov. Pri O. Župančiču so moški verzi nekoliko pogostejši in to v rimani (Tartuffe) in nerimani obliki (prevodi Shakespearea).³⁸ Na videz so moški verzi enaki ženskim, le da so za zlog krajši. Metrična analiza pa nas uči, da je notranja organizacija moških in ženskih verzov bistveno različna. Primerjava naglasnih odstotkov je sledeča:

| | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. ikt |
|--------------------------------|----|----|----|----|------------|
| Prešeren «Krst» (ženski) . . | 85 | 77 | 75 | 68 | 100% nagl. |
| Aškerc «Zlatorog» (ženski) . . | 89 | 72 | 77 | 44 | 100% nagl. |
| Aškerc «Zlatorog» (moški) . . | 86 | 79 | 72 | 49 | 98% nagl. |

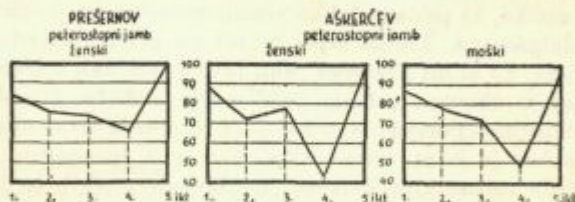


Diagram števil 10

Zaradi nazornosti smo prenesli te podatke na diagram. Aškercjev verz ima tri vrhove in zelo izrazit padeč pred zadnjim iktom. Tretji ikt (6. zlog) je v Aškercjevih verzih močan, medtem ko je pri Prešernu šibek. To izkorišča Aškerc tudi v ritmiki svojega verza. V verzu

ti Vida žensk si vseh najlepši cvet. . .

je 6. zlog (*vseh*) naglašen, ne samo po smislu, ampak tudi po ritmični zgradbi verza, ker lahko obrnemo besedni red in ostane vendar krepki naglas na istem iktu:

ti Vida si vseh žensk najlepši cvet. . .

³⁸ V angleškem originalu Shakespearea je razmerje nasprotno: okrog $\frac{3}{4}$ moških, in $\frac{1}{4}$ ženskih verzov.

Bralcu se upira naglasiti v tem verzu smiselni *vseh*. Aškerc ravna z metričnimi naglasi mnogo svobodneje kot Prešeren. V Prešernovih pesmih je vselej uresničenih povprečno 83% vseh metrično možnih naglasov. Pri njem bi mogli govoriti skoraj o konstanti, ki velja za vsako njegovo pesem. Pri Aškercu je realiziranih samo 63% možnih naglasov. Moški verz dovoljuje v strukturi verza mnogo svoboščin; verz more imeti samo dva naglasa, česar pri Prešernu nikoli ne najdemo:

med zlatovézanými róžami . . . (Napoleonova ljubica),
 obrábljena je in ogóljena . . . (Atila v Emoni),
 Tehárcane poplemenítujem . . . (Celjska romanca).

Že na teh zgledih opazimo veliko razliko med Aškerčevim in Prešernovim verzom. Pri Prešernu bi bil verz iz dveh besedi in deset zlogov nemogoč.

Vzemimo za tretji zgled Otona Župančiča. Primerjanje obeh mejnikov slovenskega pesništva je zelo poučno. Študirali bomo zopet peterostopni jamb, ki ga uporablja Župančič rimanega pri prevajanju francoskega aleksandrinca («Tartuffe») in nerimanega kot predstavnika angleškega «blank verse» (Macbeth). Podatki so navedeni ločeno za moške in ženske verze (vsakokrat po 400 verzov). Naglasi so razvrščeni takole:

| | | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | 9. | 10. |
|----------|----------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| Tartuffe | ženski . | 33 | 75 | 3 | 77 | 4 | 73 | 10 | 56 | 1 | 100 |
| | moški . | 25 | 79 | 5 | 67 | 3 | 74 | 4 | 70 | 1 | 88 |
| Macbeth | ženski . | 34 | 70 | 5 | 73 | 5 | 71 | 6 | 64 | 4 | 97 |
| | moški . | 26 | 73 | 3 | 78 | 7 | 73 | 10 | 66 | 2 | 70 |



Diagram itev. 11

Ob primerjavi diagrama s Prešernovimi diagrami (str. 36) vidimo, da se Župančičev in Prešernov verz v bistvu skladata. Iz števil pa spoznamo takoj tudi razlike med rimanim (Tartuffe) in nerimanim verzom (Macbeth); tako je n. pr. v Župančičevem nerimanem peterostopnem jambu porušen konstantni naglas na zadnjem iktičnem (10.) zlogu. Namesto 100%, ki jih vseskozi najdemo pri Prešernu in Aškercu, jih je v nerimanem Župančičevem verzju samo 97%. Manjkajoči 3% imajo svoj izvor v verzih tipa

kot preprijazno mu gostitejico. (Macbeth II.)
 ... nas pogubi. Čuj! Njih bodala *sem* mu ... (ibid.)

V rimanih verzih ni takih svobodnih kadenc. Torej ima ena svoboščina (opustitev rime) za posledico še drugo: prelom konstantnega naglasa na zadnjem iktu.

Župančič uporablja zelo pogosto nemetrične naglase. Primerjajmo ob njem podatke iz Aškerca (Zlatorog) in Prešerna (Sonetni venec):

| | 1. | 3. | 5. | 7. | 9. | 11. zlog |
|----------------|----|----|----|----|----|-----------|
| Aškerc | 14 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0% verzov |
| Prešeren . . . | 18 | 3 | 3 | 4 | 2 | 0% verzov |
| Župančič . . . | 34 | 5 | 5 | 6 | 4 | 0% verzov |

Medtem ko se Aškerc naravnost boji nemetričnih naglasov (razen v anakruzi), ravna Župančič z njim zelo svobodno. Zaradi tega nastane večja mnogovrstnost moških verznihi tipov. Za primerjavo sledi nekaj števil:

| Na 400 verzov | Prešeren | Župančič |
|---|-----------|-----------|
| število verznihi tipov . . . | 49 | 61 |
| verzni tipi z nemetričnimi naglasi | 39 | 50 |
| število verzov z nemetričnimi naglasi | 108 (27%) | 172 (43%) |

Pri Prešernu najdemo sicer verze z dvema nemetričnima naglasoma, a nobenega s tremi. Župančič pa ima pogosto tudi take verze:

Sam vrag spregovoriti ne bi mogel
ušesu mojemu bolj mrzkega.
Niti bolj strašnega.

Lažeš, tiran . . .

(Macbeth III)

Pri skandiranju bi se glasil verz tako-le: Niti bolj stráshnegá lažeš tirán . . . Nemetričnost Župančičevega naglaševanja postane na ta način popolnoma razvidna. Medtem ko naglaša Prešeren na nemetričnem mestu skoraj samo enozložne besede (glej stran 53), dvozložne pa le sporadično, n. pr.

Ležé sovrážnikov trúpla kerváve . . .

se Župančič te omejitve ne drži tako strogo; niso redki verzi tipa

Mar smete gledati hišo razodeto . . .

Pojdi, reci gospe, naj pozvoni . . . (Tartuffe)

Pogosto je ritmični paralelizem dveh rimajočih se verzov podčrtan na ta način, da imata oba verza na istem mestu nemetrična naglasa:

Je občevanje z njim zame sramotno

*Bog ve, kaj vstalo bi natolcevanj,**

Češ da politiko vganjam nizkotno . . .

(Tartuffe)

Nemetrično naglašeni dvozložni besedi *zame* in *vganjam* začenjata obe na 7. zlogu, kar zbuja občutek ritmičnega paralelizma. Taki verzi so pri Prešernu zelo redki. Dalekosežno oddaljitev Župančičevega verza od sheme moramo razložiti tudi z drugimi podatki: pri Prešernu je 26% vseh verzov naglašanih na vseh petih iktičnih zlogih (Dežela krájska nima léps'ga krája . . .), pri Župančiču le 7%. Vse to velja samo za ženski peterostopni jamb. Župančič pa meša ženske in moške verze, s čimer doseže neko pisanost ritmične strukture. Pri moških verzih najdemo, kar se tiče *metričnih* naglasov, 15 tipov različne ritmične zgradbe, v ženskih pa samo 11. Moški verzi z nemetričnimi naglasi nudijo 34 tipov. Če seštejemo pri

Župančiču moške in ženske verze in jih primerjamo z Prešernovimi, bomo videli razliko še jasneje:

| | Prešeren (Krst) | Župančič |
|----------------------------------|-----------------|----------|
| Število verznihi tipov | | |
| z metričnimi naglasi | 11 | 26 |
| Število verznihi tipov | | |
| z nemetričnimi naglasi | 39 | 84 |

Pri Župančiču niso nenavadni verzi, ki imajo samo dva naglasa:

Bojim se pa, da si umazano . . .
(Macbeth III)

Tudi verzi z naglasi na 6., 8. in 10. zlogu, kakršnih ima Prešeren samo dva, pri Župančiču niso sporadični:

in, da me ne bi v zóbe kdó dobíl . . .

Opozarjamo na kopičenje enklitik v začetku stiha. Župančič ima stihe s 5 in več zaporednimi naglasi, ki jih Prešeren sploh ne pozna:

Pozdravljen kralj! Zakáj tó si. Tú gléj . . .
(Macbeth V)

Tako kopičenje naglasov je obenem takorekoč režijsko navodilo. Emfatično izgovorjenemu stavku «Zakaj to si» nujno sledi pavza. Obe nenaglašeni besedi «Tu — glej» se nehote ločita s primerno igralčevo kretnjo.

Vse navedene svoboščine niso nič drugega kot kršenje stroge sheme, da se dramatični verz približa govornemu jeziku. Ne smemo pa vzeti vseh omenjenih razlik med Prešernovo in Župančičevo verzno tehniko edinole kot izraz individualne osebnosti obeh pesnikov. Ne smemo pozabiti, da smo primerjali epično pesem (Krst) in dramo. Pred vsem pa se moramo dobro zavedati, da leži med obema pesnikoma skoraj celo stoletje literarnega razvoja. Mnoge navedene posebnosti so manj značilne za pesnika kot za njegovo dobo. Modernemu pesniku Aškercu se je zdel razmeroma strogo po pravilih zgrajeni Prešernov verz «monoton» in «dolgočasen». Župančičev verz, ki je

v marsičem svobodnejši ož Prešernovega, bi se bil zdel Prešernovim sodobnikom «napačen». V tem se jasno kaže časovna vezanost okusa na umetniško tradicijo in dobo pri umetniku in publiki. Neznanstveno bi bilo, ako bi hoteli izvajati iz te ugotovitve kakršnokoli vrednotenje. Poznejša obsežnejša formalna analiza slovenske lirike bo v tem pogledu odkrila še mnogo zanimivega.

INTONACIJA IN MELODIJA VERZA

Načnimo zdaj važno poglavje verzne teorije. Gre za intonacijo ali melodijo verza. Nápak bi bilo, ako bi jemali pojav verzne intonacije zgolj kot recitacijsko posebnost. Verzna melodija je imanentna lastnost verza in v veliki meri ni vezana na samovoljnost interpretacije. Navezati moramo na predpostavke, ki jih najdemo pri analizi stavčne melodije v prozi. Jezikoslovec S. Karcevskij je pokazal, da se vsak stavek, ki ima več kot eno besedo, po intonaciji deli na dva dela, katerih prvi je rastoče, drugi padajoče intoniran. Prečitajmo preprosti stavek: «Moje srce bije». Natanko slišimo rastoči del «Moje srce», in padajoče «bije». Karcevskij je pojasnil, da je naloga stavčne intonacije smiselno vezanje posameznih besed stavka. Preizkus te trditve ni težaven.³⁹ Če preberemo te tri besede ločeno: Moje. — Srce. — Bije.: ne dobimo smiselne enote, temveč mehanično zapovrstnost treh leksikalnih edinic. Verzno intonacijo je prodorno raziskal češki literarni zgodovinar in estetik Jan Mukařovský. Poskusili bomo pregledati slovensko gradivo s pomočjo njegove metode. Ker so pojavi verzne melodije izredno občutljivi in jim ne smemo delati sile, naj prebira čitatelj vse zglede glasno in smiselno.

Ugotovili smo, da ima intonacija v prozaičnem stavku nalogo smiselnega vezanja. Prav isto nalogo ima intonacija tudi v pesmi, le da po intonaciji nastala enota ni stavek, temveč verz, kar ni vselej eno in isto. Definirali smo verz kot najmanjšo ritmično enoto pesmi. Zraven pa pride dejstvo, da je verz tudi intonacijska enota. Intonacija je za podčrtavanje samobitnosti verza prav tako važna, kakor omejeno število zlogov in enakomerna po-

³⁹ C'est précisément l'intonation qui fait la phrase, piše Karcevskij v 4. zvezku «Travaux du Cercle linguistique de Prague», str. 190.

razdelitev naglasov. Intonacija pa je zlasti eden najvažnejših pojavov «povračanja» (*versus* = «povračajoči se»). Impulz, ki nastane pri recitiranju, je bistvena posebnost vsakega verza. Če se pa ne intonira vsak verz enako, je temu kriva individualna smiselna stavčna intonacija, ki se križa s karakteristično verzno intonacijo. To pomeni, da melodika posameznega verza ni identična s smiselno intonacijo stavka, ki ga verz vsebuje. Če beremo na glas stavek: «Dva človeka sta vse žive dni na dvoje», dobimo tipično prozaično melodijo. Stavek razpade na dva dela po besedi *sta*. Če pa beremo isti stavek v pesmi, se intonacija spremeni:

Bil večer za dva, kot bi že vse bilo,
in isti hip sta vedela oba: bilo je.
Človek je vendar zmerom sam s seboj,
a dva človeka sta vse žive dni na dvoje.

(M. Klopčič, Srečanje)

Melodika zadnjega verza je drugačna kot prozaična intonacija in zaseka leži v verzju po besedi *človeka*. Individualnost intonacije vsakega verza se podčrtava pri recitaciji lirike tudi na ta način, da nastopi za vsakim verzom pāvza:

Ti, ki si ustvaril
Nas ko listja, trave ... (S. Jenko)

Ti vrstici moremo čitati tudi kot prozo; v tem primeru izgine pāvza po *ustvaril* in tudi intonacija se docela spremeni: «Ti, ki si ustvaril nas ko listja, trave ...»
2 Druga značilnost verzne melodije je tipična končna kadenca. V pravilno zgrajenih pesmih se ista končna kadenca javlja v vsakem verzju. Mnogi pesniki podčrtavajo samostojnost verza tudi grafično tako, da pišejo začetno besedo vsakega verza z veliko začetno črko, tudi kadar sega smisel stavka preko verzne meje:

Lepota, ljubeznivost vsa
Je, kakoršna je pred bila ... (Prešeren)

Posebno vlogo igra verzna intonacija v dramskem govornem stihu. Današnja dramatična dikcija zahteva čim popolnejše približanje govornega verza prozi. Dramski pesniki ustrezajo tej zahtevi s takozvanim «enjambementom», to je s križanjem logične in sintaktične enote z verzom, ki se javlja na ta način, da zahteva logični smisel zvezo dveh ali več verzov v intonacijsko enoto.

Kdo bi se ubranil misli kak *nestvorna*
sta Donalbain in Malcolm, da *ubila*
sta dobrega očeta? Čin zavržen!
Kako je vžalil Macbetha! Ni *krivcev*
obeh takoj raztrgal v sveti jezi . . .

(Macbeth III)

V moderni poeziji so pesmi, katerih edini organizatorični princip je ta povračajoča se intonacija; take pesmi nimajo ritmične členitve, niti stalnega števila zlogov, niti rime. Vez, ki nosi individualnost verza in ki brani, da bi pesem postala proza, je edinole povračajoča se intonacija, zlasti končna kadenca vsakega verza:

Solnce je spet nad zemljo, *petelini*
pojo v temne sadovnjake, *brezmejna*
jasnost je brezgibno omamna. *Cerkev*
je bela od jutranje luči, v njene *črvice*
klopi . . . (E. Kocbek, Zemlja)

Nič nas ne ovira, da bi čitali ta tekst kot prozo, a vendar ga je avtor očitno deklariral kot pesem. Posamezni verzi niso ločeni po logičnih pavzah, temveč so celo vselej ozko med seboj povezani. Vsak verz je razčlenjen v dva smiselna odstavka (pred in po vejici oziroma piki). Skupna lastnost vseh teh verzov je samo intonacija, ki pada v vsakem verzu do pavze, nakar se rezko dviga. Zanimivo je, da take, zgolj na intonaciji zgrajene pesmi, nikakor niso iznajdba moderne. V slovenščini imamo namreč številne, deloma zelo stare tekste, ki nimajo običajnih značilnosti pesmi (ustaljenega ritma, števila zlogov), ki jih pa vendar ne smemo označiti kot prozo. Mislimo na molitve in zarotitve:

Danes je petek:
Jezus je vlovljen bil
Jezus je delč peljan
V to mesto Jeruzalem . . .

(Štrekelj, Narodne Pesmi, 6577)

Enolična intonacija «lajne» in stalna končna kadenca je edino, kar nam brani pojmovati ta tekst prozaično. Podobno tudi v naslednji molitvi:

Jezus je zgódej vstal,
stopil na svoje svete nóžice,
umil je svoje svete róčice,
tam je šel na vrt Gecémane,
je izmolil (j)eno majhno molitvico . . .

(ibid. III., 6587)

Konstanti te pesmi sta: 1.) padajoče-rastoča intonacija vsakega verza, 2.) dejstvo, da vsak verz konča na sosledico naglašene in dveh nenaglašeni zlogov (tipa *molitvico*).

Pogosto ima stalna intonacija tudi pomensko vrednost. V naslednji Jenkovi pesmi je glavni naglas stavka vselej na prvi besedi verza:

| | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| <i>Trije</i> me ljubijo, | <i>Drugi</i> je priden bolj. |
| <i>trije</i> me snubijo. | <i>materi</i> bolj po volj. |
| <i>Prvi</i> je bogat kmet, | <i>Tretji</i> je mlad soldat, |
| <i>oču</i> bi bil ljub zet. | <i>jaz</i> bi ga tla jemal. |

Intonacijski paralelizem vseh verzov je očiten. Intonacija tako močno poudarja prve besede verza, da te besede že *same* povedo «vsebino» pesmi.

Za karakteristiko verzne tehnike različnih pesnikov in različnih dob je važno, do katere mere pesnik podčrtava individualnost verza. Pri Prešernu navadno sovpadata logično-sintaktična enota misli in verz. Grafično se to izraža tako, da stoji skoraj za vsakim, tudi najkrajšim verzom, vejica ali pika:

Up mi vzdigni,
 Z roko migni,
 Ak bojiš se govorit'! —
 Ura bije,
 K oknu ni je,
 Kaj sirota čem storit'!

Zanimivo je tudi, kako izkoriščajo moderni pesniki sovpadanje logično-sintaktične periode z verzom. V Klopčičevih pesmih, ki hočejo podati otroški jezik, predstavlja vsak verz kratko trditev, za katero stoji «pika»:

Vsaka krava je domača žival.
 V naši hiši jo imamo v hlevu.
 In zato jo bom lahko opisal.
 Videl sem jo že po-noči in po dnevu.

Primerjaj tudi pesem «Otrok se poslavlja od igrač». Ne katere pesniške oblike so celo *dosledno* uvedle sovpadanje logično-sintaktične enote z verzom, kakor n. pr. srbohrvatski deseterac, ki sploh ne dopušča enjambementa.

Pri modernih pesnikih je enjambement mnogo bolj v rabi, kakor n. pr. pri Prešernu. Toda enjambement ne uničuje intonacijske samostojnosti verza, temveč jo celo podčrtava s tem, da jo sem ter tja prelomi. Stalno povračajoča se sintaktična in intonacijska enotnost verzov bi se mogla namreč tako rekoč mehanizirati in avtomatizirati ter na ta način obledeti v čitateljevi zavesti. Enjambement torej ni samo *kršenje norme*, temveč istočasno njena poživitev. Poskusimo pokazati to razmerje ob primeru:

Med svojimi dlanmi večkrat *držala*
 sem tvoj obraz. Ko vanjo so se *zile*
 besede tvoje, moje dlani *bile*
 so kakor iz blestečega kristala . . .

(A. Gradnik, Pisma)

Rime in metrična zgradba podpirajo samostojnost verza. Enjambement jo samo podčrtava, ker ob logičnem «prenosu» ne čutimo toliko *zveze* med dvema vrsticama, kot akor zaseko, ki leži med njima.

Študij verzne melodije in enjambementov nas more
privedi do pomembnih zaključkov ne samo kar se tiče
karakteristike posameznih avtorjev, temveč tudi glede for-
malnega razlikovanja posameznih stilističnih vrst (lirike,
epičnega verza, dramatičnega govornega verza, itd.).

BISTVO IN ZGODOVINA RIME

Na splošno bi definirali rimo kot odmev od verza do verza. Bistvo končne rime, o kateri vemo, da je iz provensalsko-francoskega pismenstva prišla v vse moderne evropske literature, je ponavljanje iste skupine glasov v dveh ali več verzih. Od končne rime se razlikuje končna asonanca, ki je zgolj ponavljanje *enega* glasu, in aliteracija (Stabreim), pri kateri se v istem verzu začinjajo poudarjene besede z istim soglasnikom. V Prešernovi pesmi «Hčere svet» imamo asonanco na *o*, ki se ponavlja v vsakem drugem verzu pesmi: *noč, gor, mož, rekoč, bo, bo, krog, bo, teboj* itd. Ni torej važno, ali sledijo naglašenu vokalu *o* še drugi glasovi (*mož — krog*) ali ne (*bo*). Ponavlja se samo zadnji naglašeni vokal. Imamo tudi bolj zapletene oblike asonanc, na primer dvojno ali «špansko» asonanco, kjer se ponavljata dva končna vokala, na primer v Prešernovem «Učencu» vokala *u* in *o*: *jutro, uro, drugo, kugo, suho, čudno, naukov, hudo* itd. Glasovi ali glasovne skupine, ki leže med vokalom *u* in *o*, so brezpomembne za vrednost asonance in se menjavajo. O rimi govorimo šele, ko je odmev popoln, to je ko so zadnji naglašeni vokal in vsi sledeči glasovi identični (*mlad-ost : bridk-ost*).

Izrecno poudarjamo, da rima ni samo olepševalno sredstvo verza, kakor notranja asonanca («po stolbi dol, kjer božji grob pokojni . . .», Kette, «V kripti») in aliteracija v moderni literaturi («in sanje zle slepe zastriti sen . . .», O. Župančič, «Macbeth»), temveč metrično sredstvo bistvene važnosti. Medtem, ko je notranja asonanca in aliteracija v modernem pesništvu epizodičnega in sporadičnega značaja in se navadno omejuje na en sam verz, je rima verzna konstanta par excellence, ki je odločilna za vsó pesem in za večino vseh modernih pesmi

sploh. Revolucionarna novost francoske interpretacije pesništva je bila prav okolnost, da so se klasični in poznejši vulgarno-latinski «rhythmi», ki so bili nerimani, nadomestili z «rimae», kar pomeni, da se je poleg konstantnega števila zlogov vsakega verza uvedla kot druga verzna konstanta obligatna končna rima. Ta predpis so prevzeli, kakor vemo, vsi germanski (že v IX. stoletju!), srednjeveško-latinski in pozneje slovanski pesniki, ter se po njem ravnali ves srednji vek, dokler ni humanizem v Nemčiji in pozneje tudi pri Slovanih obnovil težnje po posnemanju klasičnih oblik (heksametra, anakreontske kitce i. dr.), torej nerimanih pesmi. Toda tudi tedaj je bila rima tako trdno zvezana s poezijo, da so v XIX. stoletju v Evropi kratkomalo identificirali «rimano besedilo» s poezijo. Ritmična vloga rime je pred vsem ta, da deli tekst pesmi na odseke (dispozicija materiala in členitev besednega toka), da podčrtava ritmični paralelizem dveh rimajočih se verzov in da pojav odmeva ustvarja intonacijsko kadenco verznega konca, kar je prav tako razčlenjevalno sredstvo. Predstava o nujnosti rime v pesmi je tudi še danes tako močno zasidrana v naši literarni tradiciji, da pri vsaki pesmi pričakujemo rime. V štirivrstični kitici s prestopno rimo *abab* mnogo bolj pričakujemo izpolnitve rime *b-b* v zadnjem stihu, kakor pa izpolnitev rime *a-a*, ker so kitice tipa *abxb* precej pogoste, kitice *aray* pa zelo redke. Šele moderni pesniki ne izpolnjujejo vedno tega pričakovanja in na ta način dosežajo poseben efekt «prevare»:

Temna ga poslušá šuma
in v odgovor zašumi mu
spev mogočen od poguma
od moči in od ponosa.

(V. Remec, Tiha pesem)

V XVIII. in XIX. stoletju je bila rima tako važna značilnost «poezije», da je bila pogosto edini znak pesmi. Zanimivi so v tem pogledu sledeči verzi Valentina Vodnika:

Ako li če,
Je bil Estrajh in bo za vse . . .

kjer samo rime vežejo obe popolnoma različni vrstici v verz.

Vemo, da je bila prvotna slovanska narodna pesem nerimana (prim. shr. deseterac, ruske byline). Koristno je zasledovati prodiranje rime kot pesniškega sredstva v narodno pesništvo. Brez pomisleka moremo trditi, da nobena rimana velikoruska narodna pesem ni nastala pred XVIII. stoletjem.⁴⁰ Prodiranje rime moremo zasledovati na variantah ene in iste pesmi. Gradiščanski Hrvati imajo pogosto do 30 variant ene same kratke pesmice. Najstarejša oblika je v desetercu (*Oj, Jelena, jabuka zelena*, stari zlogovni princip brez rime), druga plast nudi že isto pesem v merilu z 12 zlogi v vsaki vrsti (*Oj Jelena moja, | jabuka zelena*), najmlajša ima isto 12-zložno merilo, vendar že z rimami. V slovensko narodno pesem je rima prodrla bodisi po ovinku srednjeveškega cerkvenega pesništva, bodisi po posredovanju nemških vzorcev. Najstarejša znana slovenska pesem (iz Stiškega rokopisa 1440), «Nas gospud ve od fmerti ftwal», je že rimana.

Kakor rečeno, je bistvo rime v tem, da se poslednji naglašeni vokal in vsi sledeči glasovi ponovijo v naslednjem rimajočem se verzu (*c-ésta : m-ésta*). Razni narodi pa imajo razne predstave o natančnosti ponavljanja rimajočih se skupin, o čistoti «odmeva». V češčini se na primer brez drugega rimata dolg in kratek vokal: *král — dál, májovém — domovem*, so brezhibne rime, kakršne so pa v slovenščini nemogoče (vsaj Prešeren nikoli ni uporabljal rim kot *trpél — prišél, tát — brát*). V nemščini rimajo najboljši pesniki besede *für* in *mir*, *Höh'* in *steh*, *Freude — leide*, kar bi francoščina ne dopuščala,

⁴⁰ Prav te noveše rimane pesmi so v poslednjem času v zapadni in centralni Evropi postale bolj znane in so kot «prave narodne pesmi» posebno uvaževane, medtem ko so na zapadu skoraj docela neznan zares stare narodne pesmi, katerih največja značilnost v formalnem pogledu je nerimanost.

v ruščini so *byl in piľ, malyj* — *ustdloj* povsem korektno in «polne» rime. V umetnosti pač nimamo splošno veljavnih pravil. Notranja narodna literarna tradicija je v tem pogledu edino merodajna, kar se predstavniku enega naroda zdi kot pogreška zóper rimo, je drugemu čista rima in narobe. Samó zastopnik iste literarne (časovne) in narodne tradicije sme odločati o čistoti rim. Moderne ruske rime, ki so pri zastopnikih mlajše generacije posebno bogate, morejo na Slovence učinkovati kot samovoljne in proste asonance: *pástbišče — ráz by ješčé* (še bi enkrat), *razlitá — litávr* (činéle), *tópot — potópa* (VI. Majakovskij), *izmjátyj — kogdá-to, očáh — plečá, odičdloj — zvučálo* (Al. Blok) itd. Modernemu Rusu zvenijo te rime povsem čisto; prave rime iz klasične dobe so postale skoraj prebanalne in ne učinkujejo več.

Dejali smo že, da se oblike rim klasificirajo po tem, ali izzvenijo s poudarjenim, z nepoudarjenim, ali pa z dvema nepoudarjenima zlogoma: *sedéč — držéč* je moška rima, *nevésta — zvésta* ženska, *glédali — povédali* pa daktilska. Posebno zanimiv primer, ki ga hočemo izluščiti iz obilice, nudi slovenska moška rima na odprt zlog (tipa *morjá — nebá*). Slovencu so besede, kot *slóvo — okó, srcé — vé, oči — ihtí* čiste rime; toda iz zgoraj postavljene definicije izhajajo, da tu sploh ne gre za rimo, temveč samo za asonanco, ker imamo v teh primerih samo soglasje enega edinega vokala. Na to okolnost, vsaj kolikor vem, še nihče ni opozoril; saj se slovenskemu čitatelju takšni stiki ne zdijo čudni, ker jih najboljši pesniki pogosto uporabljajo. Rusu pa se zdijo take rime nekaj nepopolnega, celó «pogrešnega», ker morajo biti namreč v ruščini, v moških rimah na odprti zlog, pred zadnjim vokalom stoječi konsonanti vsekakor identični. Besedni pari *peró — vinó, vodá — nebá* niso rime, pač pa *vinó — oknó, vodá — borodá*, torej se «rimajo» vedno vedno zadnji vokal in pred njim stoječi konzonant, ki ga imenujemo «oporni» soglasnik. Oporni konzonanti v ruščini izhajajo iz posnemanja francoske tradicije, kjer so pravilo od davnih časov (*des cieux — mes yeux*, fone-

tično *sjö* — *zjö*, *ruisseau* — *berceau*, *orient* — *criant*,
deux mains — *humain* itd.).⁴¹

V

glasovni inventar ruskih moških rim na odprti zlog se močno bogati s pritegnitvijo opornih soglasnikov. Ta pojav se da izraziti v številkah: lahko se rima 5 samoglasnikov ruščine vsakokrat v zvezi z enim izmed 37 soglasnikov. To izda teoretično $5 \times 37 = 185$ različnih rim na odprt zlog (n. pr. za *a*: *streljba* — *borjba*, *teba* — *ljub'a*, *kogda* — *tudda*, *prida* — *broda*, itd., torej v praksi 34 raznih rim v zvezi s samoglasnikom *a*). V klasičnem pesništvu XIX. stoletja ni 185, marveč samo 137 možnosti rim na odprt zlog. V slovenščini imamo za ta primer samo toliko možnosti rim, kolikor je vokalov, to je 7 dolgih (*a*, *u*, *i*, ozki *e* in *o*, široki *e* in *o*) in 5 kratkih vokalov, ki se rimajo samo drug z drugim, ne pa med seboj, to je 12 možnosti. Razmerje 137 : 12 nam pojasni, zakaj se Rusu zdi slovenska rima na odprt zlog «nepopolna». Toda osebni vtis tujcev, ki prihajajo iz drugačne literarne tradicije ter pristopajo s svojimi lastnimi navadami k tujemu pesništvu, nikakor ni merodajen za estetično vrednotenje. Za nas je pomembno samo to, kako se obstoječe možnosti v slovenski poeziji izkoriščajo. Prešeren, ki je rimi prisojal velik pomen, nikoli ne rima dolgega samoglasnika s kratkim, torej nikoli *zná* z *me glá*, *možá* z *bilá*, ali celo *srce* z *deklě*. Sodobni pesniki že uporabljajo take rime, glej n. pr. pri Ketteju: *dnó* — *okó* in druge. «Čistost» Prešernovih rim je izven diskusije, toda najdemo v njegovih moških rimah na odprt zlog lastnost, ki je modernim pesnikom tuja. Prešeren dopušča namreč v moških verzih rimanje kratko naglašanih in

⁴¹ V najnovejšem času se je v francoščini začelo to pravilo nekoliko rahljati. Paul Claudel priporoča, naj se identičnosti opornih in zadnjih soglasnikov ne pripisuje prevelik pomen ter predlaga rime, kakor *consacrée* — *catcher*, *obsène* — *blasphème*, *vitres* — *sinistres*. (*Reflexions et propositions sur le vers français*, Nouvelle revue française, oct.-nov. 1925). S tem se sodobna francoska tehnika rime približuje sodobni ruski.

popolnoma nenaglašenih samoglasnikov; navajamo en primer iz množice:

Le sveta, čista glória
ki vera da jo, je prešla.

Beseda *glória* ni naglašena na zadnjem zlogu in vendar se rima s končno kratko-naglašeno besedo *prešla*; prim. tudi rime, kakor *peršlâ — dëklica, bilâ — vstâvila, svetlò — jáderno, plašnò — pésmico, njegâ — póčila*. Tu imamo spet dokaz za ožjo sorodnost med kratko naglašenimi in nenaglašenimi vokali, ki smo jo že poudarili v poglavju o metrumu. Pri Prešernu pa najdemo tudi take primere, ko se rimajo samo nenaglašeni poslednji vokali v sicer *moškem verzu*! V pesmi «Od železne ceste» nahajamo poleg moških verzov, kot

Nje se, ljubca! veselím ...
kakor tičik poletím ...

verze kot

So perjazne Štájerke ...
Dunaj za' oblécene ...
Ki ne stop'jo z vójence ...
Dolgočasne révčike ...

Samo ob sebi je umljivo, da se tu ne naglaša *Štájerké, oblécené, vójencé, revčiké*. Taki primeri pri Prešernu niso redki; od 196 moških rim na odprt zlog v «Poeziji», imamo 41 primerov rim na *nenaglašenem* končnem vokalu, to je $21\frac{0}{10}$ ali $\frac{1}{5}$ primerov. Človeka bi zamikalo skandirati zgoraj navedene primere in brati:

kí ne stóp'jo z vójencé
dólgočasne révčiké ...

Tako bi dobili pravilne moške rime. Ta način razlage pa ni posebno prepričevalen, ker pesmi po navadi ne skandiramo, temveč jih smiselno beremo. Tudi je bilo Prešernu, ki je s tako marljivostjo študiral ravno vprašanje metrike in poetike, nemara znano aristotelsko pravilo: *rhythmón dei echein ton logov, metrov de mé* — rimo naj ustvari (naravno izgovorjena) beseda, ne pa mera

(skandiranje). Francoska in ruska poezija se držita tega aristotelskega pravila brez vsakih ovir. Odkod pa ta svoboščina pri Prešernu? Kakor rečeno, je tudi tu vplivala nemška poezija. Nemščina namreč pozna «moško» rimo na nenaglašen zlog (kar je, strogo vzeto, protislovje, ker kot rimo označujemo stik poslednjega naglašenege vokala in vseh njemu sledečih glasov). Nahajamo take rime pri najpomembnejših nemških pesnikih: n. pr. *Dorfrichtèr* — *Flickschustèr* (H. v. Kleist), *séligè* — *Höh'* (Schiller), *Verzweifelung* — *Vorsehung* (Bürger, Lenore). Iz nemške narodne pesmi je prišla ta oblika rime v slovenske narodne pesmi (n. pr. *molítvicó* — *zaslšíjó* in podobno); Prešeren je torej smel uporabljati ta način rimanja brez vsakega ugovora.⁴² Če bi bila slovenščina prevzela francosko obliko neposredno, kakor ruščina, bi ne imela rim na nenaglašen samoglasnik. Ta značilnost je v zvezi z že omenjenim pomanjkanjem opornega soglasnika v moških rimah, ki tudi prihaja iz nemščine. Nemščina je pri prevzemanju francoskega vzorca verza in rime zanemarila važno značilnost francoske končne rime, namreč oporne konzonante, in šele pod nemškim vplivom se je v slovenščini izoblikoval ta v slovanskih pesništvi edinstveni primer rimanja brez opornega soglasnika.⁴³ Nemški duhovni pesniki so že od začetka zanikali francoske oporne konzonante; že v delih meniha Otfrida von Wissenburg (okrog 868), ki je prevajal francoske vzorce, je večina rim brez opornih konzonantov.⁴⁴ Zakaj pa nemščina ni prevzela te važne značilnosti francoskega verzifikacijskega sistema?

⁴² V modernem slovenskem pesništvu skoraj ne najdemo več moških rim na nenaglašeni vokal, ki so pri Prešernu še povsem navadne.

⁴³ Za češko rimo je n. pr. karakteristično, da mora biti vedno dvozložna, kot je pokazal R. Jakobson.

⁴⁴ Verrier, ki je raziskoval metrične in formalne posebnosti Otfriedovega prevoda, je izrecno poudarjal pomanjkanje opornih soglasnikov: «C'est tout à fait courant chez Otfrid, mais tout à fait exceptionnel dans les ... poèmes français».

Germanski jeziki so, drugače kot slovanski ali roman-
ski, v mnogo manjši meri spregljivi (flektivni), rekli bi,
da imajo mnogo manj končnic v sklanjatvi in spregatvi.
Iz tega sledi, da je v germanskih jezikih, med katere
spada tudi nemščina, konec besede (končnica) manj va-
žen, kakor začetek (deblo). Ta ugotovitev pa velja tudi
v širšem smislu: tudi v debelskih besedah je začetek važ-
nejši od konca. Vzemimo na primer enostavne besede, ki
se skladajo iz dveh zvokov: ugotovili bomo, da sestoji
pretežna večina germanskih debel iz posledice «konzo-
nant plus vokal» (ne «vokal plus konzontan»). Ker pa
ima nemščina večje število konzontanov kot vokalov,
more tvoriti mnogo več besed z zamenjavo začetnega
konzonanta kot s spreminjanjem končnega vokala. Na-
pravimo poskus: vzemimo v nemščini zelo pogosti samog-
lasnik *e* ter ga zvezimo z vsemi nemškimi soglasniki
(po zgornjem načelu «konzonant plus vokal»)

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----|-----|------|------|------|-----|-----|-----|---|-----|-----|-----|
| b | d | f | g | h | j | k | l | m | n | p | r | s | t |
| — | — | Fee | geh | — | jäh | Quai | Lee | mäh | näh | — | Reh | See | Tee |
| | | | | | | | | | | | | seh | |
| | | w | š | šp | št | z | | | | | | säh | |
| | | veh | — | späh | steh | Zeh | | | | | | | |

Gre seveda samo za zvok, ne pa za pisavo! Zdaj pa vze-
mimo prav tako pogosti soglasnik *r* ter ga zvezimo z vsemi
nemškimi samoglasniki in diftongi (po istem načinu):

| | | | | | | | | | |
|---|-----|---|-----|-----|---|---|------|-------|---------|
| a | e | i | o | u | ö | ü | au | eu | ei |
| — | Reh | — | roh | Ruh | — | — | rauh | (Reu) | (Reih') |

Nadomestljivost (variabilitas) soglasnikov je izražena s
številom 16, samoglasnikov pa s 6. Isti postopek je mo-
žen z vsemi nemškimi glasovi, končni zaključek pa ostane
isti. Variabiliteta vokalne končnice (ki je pač predvsem
potrebna za rimo) je statistično vzeta mnogo manjša od
variabilite konzantičnega začetka besede.⁴⁵ Pomanj-
kanje fleksijskih končnic je v germanskih jezikih, in po-
sebnost v nemščini, še otežkočilo končno rimanje. Zaradi

⁴⁵ V francoščini je to razmerje nasprotno.

tega je bilo v germanskih jezikih lažje ^{namesto} prestaviti rimo z besednega konca na začetek ter rimati ~~mesto~~ končnih samoglasnikov začetne soglasnike — to se je doseglo z aliteracijo (Stabreimom). Zato najdemo Stabreim med vsemi indo-evropskimi narodi samo pri Germanih. Ko so Nemci prevzemali francosko načelo končne rime z opornim soglasnikom pred poslednjim naglašenim vokalom v moških rimah na odprt zlog, jim je bilo težko posnemati uporabo opornega soglasnika. Ponavljamo: kot besede za rimo so prihajale v poštev manj oblike spregatve in sklanjatve kakor debelne besede; takih debelnih rimajočih se besed je bilo veliko na razpolago (kakor smo videli zgoraj pri *Fee — geh — jäh — See — Weh* itd.; v staronemščini je bilo prav tako), a nobena teh ni imela opornega soglasnika. Besede z opornimi soglasniki, kakor *drei — Brei — Schrei — frei* ali *blau — flau* so (in *mutatis mutandis* so bile) zelo redke. Prenos tega nemškega in po njem vplivanega srednjelatinškega vzorca v slovenščino, bi sam po sebi ne bil potreben, ker bi bila slovenščina kakor ruščina ali bolgarščina lahko uvedla oporni soglasnik neposredno po francoskem vzorcu. Zanimivo je, da slovenski prevajalci ruskih pesmi niso opazili opornih soglasnikov v ruskih rimah — zopet primer, kako je umetnik odvisen od svoje narodne tradicije.

Primeri zgolj *grafičnih* rim (soglasje v pisavi brez soglasja v izgovarjavi) se v slovenščini omejujejo na tiste avtorje, ki so nastali izven kranjskega dialektičnega obeležja (Gregorčič: *oče — joče*, Kosovel: *Krás — čas*, Gradnik in drugi). Ni tukaj ^{prav} mesto, da bi govorili o čistoti rim: to je stvar kritike. Ugotavljamo, da nečistih rim sploh ni, nečista rima je *contradictio in adjecto*. Naša definicija «rima je odmev» vsebuje pojem popolnosti tega odmeva. Ako občutijo sodobniki dvoje koncev verzov kot rimo — imamo rimo; ako pa je odmev nepopolen ali če pesnik ne obvlada književne izgovarjave in postavlja v svojem narečju opravičene, književno pa napačne rime — nimamo rime.

Splošni razvoj slovenske rime se nagiba k temu, da postane temelj rime živa izgovarjava književne slovenščine, ne pa mrtva črka. Tako uporabljajo moderni pesniki, kakor Oton Župančič, brez drugega take rime: *človeku — je rekel, puhle lajne — opravljanje*, ki bi še pri Prešernu bile nemogoče, a so glasovno istovetne. Dejali smo že, da moderni pesniki ne uporabljajo več rim, v katerih se rima samo nenaglašen zadnji vokal (*je prišla — déklica*). Tudi v moderni poeziji najdemo precej daktilskih rim, samo da morajo danes sovpadati vsi trije zlogi: *povédala — glédala, zveličanje — prepričanje, razbegávajo — távajo*, itd. Ker pa pripadajo take rime večinoma isti besedni vrsti (verbalne končnice, obrazila), so kljub svoji glasovni polnosti vendarle praznejše.

Po definiciji J. Mukašovskega je rima «poanta» verza. Za karakteristiko pesnikovega umetniškega inventarja ni brezpomembno, ali v rimi uporablja nevažna polnila, ali pojmovno odločilne besede verza — njegove smiselne poante. Za primerjavo navajamo rimane besede Gregorčičeve pesmi «Moč ljubezni» in rime neke Klopčičeve pesmi:

| Gregorčič | Klopčič |
|-----------------------|----------------------|
| v luno, | Dragi, |
| silo, | molčiš? |
| želelo. | vse dni, |
| kipelo, | stojim |
| togovalo | bo pismo, |
| popustilo, | ni |
| ohladilo; | ihtim. |
| odtoku, | ali nismo? |
| dviga, itd. | živiš? |

Medtem ko rima Gregorčič prazne besede, ki same po sebi ne dajo smisla, zadostuje, da beremo Klopčičeve rime, in spoznali bomo vsebino njegove pesmi «Mati mi piše». Dalje je važno, ali se pesnik drži starih vzorcev rim (*mladost — norost*), ali si izmišlja nove (na primer *bajki — balalajki*, P. Golia), ali uporablja pretežno spre-

gatvene rime (*ljubila* — *prosila*, ta tip predstavlja na primer *Gregorčič*) ali *debelne rime* (*cvet* — *let*), ali *mešane* (*ljubila* — *gomila*). Nobena teh rim ni več vredna kot druge, a za karakteristiko posameznih pesnikov je prevladovanje tega ali onega tipa značilno. Žal nimamo še potrebnih podrobnih študij o zgodovini slovenske rime; bodoče raziskovanje se bo moralo usmeriti tudi na to polje.

Z rimo je v najtesnejši zvezi vprašanje tvorbe kitic. Imena raznih stalnih kitic so navedena v vsakem učbeniku. V zvezi s specifično slovenskimi oblikami kitic je zlasti važno vprašanje razpredelitve ženskih in moških stikov! V francoskem klasičnem pesništvu so vladala naslednja pravila zaporednosti: ④ dva zaporedna verza iste (moške ali ženske) končnice, se morata rimati, to se pravi da ne smeta stati drug poleg drugega dva moška ali dva ženska verza, ki bi se ne rimala. Kitice tipa *xyaa* oziroma *xyaa* so bile nemogoče: prim.

| | |
|---------------|---------------|
| . . . nevesta | . . . mladost |
| . . . srce | . . . pomlad |
| . . . nebo | . . . oči |
| . . . zvesta. | . . . blesti. |

To francosko pravilo je v slovenščini do najnovejšega časa veljavno. — ② V okviru ene kitice morejo biti verige rim izmenoma moške in ženske, na primer:

| | | | |
|---|---------------------------|-----|---------------------------|
| { | moška (<i>ljubo</i>) | ali | ženska (<i>nevesta</i>) |
| | ženska (<i>nevesta</i>) | | ženska (<i>zvesta</i>) |
| | moška (<i>nebo</i>) | | moška (<i>nebo</i>) |
| | ženska (<i>zvesta</i>) | | moška (<i>ljubo</i>) |

Francoska kitica, ki sestoji iz več kot treh verzov, ne sme nikoli vsebovati samo moške ali samo ženske rime. Slovenščina se tega pravila ne drži in dovoljuje, enako kakor nemščina in italijanščina, samo ženske oziroma samo moške stihe v okviru ene kitice. Primerjaj sledeči Presernov sonet:

Sanjalo se mi je, de v svetim ráji.
Bila sva srečna tam brez zapopádka:
Bila je preč življenja doba krátka,
Kjer me od tebe loč'jo časi, kráji.

Ruščina je prevzela francosko pravilo brez spremembe in ta konstanta je Rusom tako prešla v meso in kri, da je bil akademik Korš *primoran* podati vseskozi ženske stike Prešernovega originala izmenoma z moškimi in ženskimi stiki, primerjaj prevod zgornje kitice:

Mne sniflosja, čto sčástje bez predéla
V rajú vkušáli óba my s tobój;
Zemnájá žíznoj, čto délit, kak stenój,
Nas vrémenem i méstom, otletéla.

Ta pojav, ki ga imenujemo «alternance», je važen tudi za dramatski nerimani *blank-verse*. V ruščini in francoščini se morajo ženski in moški verzi menjavati, ker velja pravilo, da morata imeti dva verza, ki se ne rimata in stojita zapored, eden moško, drugi žensko končnico. Slovenščina nudi v dramatičnem blank-versu (in tudi v dramatičnem rimanem peterostopnem jambu) možnost potresati svobodno moške stike med ženske. V Župančičevih prevodih Shakespeareovih tragedij je kaka tretjina moških verzov, medtem ko je v angleškem izvorniku $\frac{3}{4}$ takih verzov. Svoboda v uporabi moških in ženskih verzov v novejšem slovenskem pesništvu postane očitna v okolnosti, da je uporabil P. Golia v svoji parodiji Prešernove «Nove pisarije» (ki izkazuje v originalu izključno ženske verze), tudi moške verze, na primer:

Časti željan sem, mojster, tudi jaz ...
(Najnovejša pisarija).

Človek bi ne dvomil, da je bilo Goliji mnogo na tem, da bi v tej parodiji posnemal Prešernovo zunanjo obliko: drugače kakor v ruskem, je torej moderna slovenska poezija karakterizirana s širokogrudno svobodó v uporabi ženskih in moških verzov.]

Ni bil naš namen podati izčrpno in vsestransko analizo slovenskega verza. Za takšno delo čas še ni dozorel. Poskusili smo osvetliti en sam pogled na pesništvo, namreč ritmično-formalnega, in ugotoviti, ali so s tem načinom gledanja možna nova spoznanja, ki bi omogočila plodnosno nadaljnje delo. Uspešnost formalne metode je bila namreč zanikana od strani nekaterih slovenskih teoretikov literarne zgodovine.

Da strnemo naša izvajanja: slovenski verz ima mnoge posebnosti, ki ga odlikujejo v okviru drugih slovanskih verzifikacijskih sistemov. Lahko rečemo, da je manj vezan na trdna pravila, kakor češki, poljski, bolgarski in ruski, ker se je več oddaljeval od francoskega vzorca, ki je bil merodajen za vso evropsko poezijo. Razvoj v poslednjem času se nagiba, kot v ostalem povsod v Evropi, k še večji razvezanosti oblik (nerimanost, svobodni ritmi, preziranje kitic), toda to oddaljevanje od starih vezi in norm prinaša novo vezanost in nove konvencije, kar pač sledi iz dialektike vsakega razvoja. Naloge, ki čakajo teoretika slovenskega verza, so raznovrstne in hvaležne. Nimamo še zgodovine slovenskega verza, stilistične analize slovenskega pesništva tako rekoč sploh še ni. Tako se je morala ta knjižica omejiti v glavnem na metodološka vprašanja in posebno še na probleme, ki so v zvezi z ritmom.

Pripomba k strani 25.:

Nekateri teoretiki se niso zadovoljili z razdelitvijo verza na stopice. Zdelo se jim je primernejše, uvesti večjo enoto, obstoječo iz dveh stopic; uvedli so za njo ime «dipodija». Tako je n. pr. Škrabec imenoval šesterostopni jamb «jambski trimeter» (tri dipodije po dve stopici, po dva zloga, torej 12 zlogov; dodal je tole shemo: oooo, oooo, oooo). Ženski peterostopni jamb (merilo, ki v slovenščini ustreza italijanskemu «endecasillabo» in ima torej en zlog manj kot «jambski trimeter») je moral imenovati Škrabec s posebnim izrazom «katalektični jambski trimeter». Neprestano je skušala stara metrika bolje dojeti bistvo verza z uvajanjem novih imen. Ker pa je tudi domnevala, da temelji

vsako ime na objektivnih danostih, je začela študirati docela fiktivne pojave. Konkretni verz nam nikjer ne razodeva kake razdelitve v «dipodije». Skrabčeva dela predstavljajo, kakor da je za njegov čas karakteristično, večinoma študij fiktivnih, iz terminologije izvirajočih pojavov.

NEKAJ BIBLIOGRAFSKIH PODATKOV

Starejša slovenska literatura o metriki:

St. Škrabec: O pesmih sv. Frančiška Asiškega, Cvetje I, 5 bc; — Nekoliko o hiatu v naši poeziji, Cvetje I, 7 cd, 8 bcd; — Jambi in troheji v naši poeziji, Cvetje II, 1 bcd, 2 bc; — Nekatero napake v izreki in naglaševanju naše knjižne slovenščine, Cvetje X, 1 b. Zbrano tudi v «Jezikoslovnih spisih», str. 92, 121, 128, 445. — *Ivan Grafenauer:* Iz zgodovine slovenske metrike, Čas X, 299 sl. — *A. Pavlica:* Naša metrika v luči hebrejske, Čas XI, 90 sl. — *Fr. Omerza:* Prešernova «Nezakonska mati», DS, 1916. — *A. Breznik:* Slovenska slovnica, 4. izdaja, 1954, str. 254 sl. — *O. Župančič:* Ritem in metrum, LZ, 1917. — *A. V. Isačenko:* Der slovenische fünffüßige Jambus, Slavia XIV, str. 45 sl. Literaturo o šestomeru najdeš pri *Fr. Levcu:* Pravda o slovenskem šestomeru, 1878.

Starejša ruska literatura:

F. Korš: Vvedenije v nauku o slavjanskem stihosloženii, Statji po slavjanovedeniju pod redakcijej Lamanskoga, II, 1906.

Formalistična literatura:

B. Tomaševski: Russkoje stihosloženije (Metrika), Peterburg, izd. «Academia», 1923. — Pjatistopnyj jamb Puškina, v zbirki «Očerki po poetiki Puškina», izd. «Epoha», Berlin, 1923. — Russkaja poetika, 1924. — O stihe, 1929. — *A. Peškovskij:* Principy i prijemy stiliščeskoga analiza i ocenki hudožestvennoj prozy, Mo-

skva-Leningrad, 1950. — *A. Artjuškov*: Zvuk i stih, Petrograd, 1923. — *R. Jakobson*: O češkom stihe, preimušćestvenno v sopostavlennii s russkim, Sborniki po teorii poet. jazyka V, izd. OPOJAZ, 1923; — češka izdaja: Základy českého verše, Praga, 1926; — Bolgarskij pja-stopnyj jamb v sopostavlennii s russkim, Sbornik Miletič, 1933; — Zur vergleichenden Forschung über den slavischen Zehnsilber, Festschrift Spina, str. 7 sl.; — Z zagadnien prozodji starogreckiej, Prace ofiarow. K. Wóycickiemu, Wilno, 1937; — Über den Versbau der serbo-kroatischen Volksepen, Conférences au Congrès des sciences phonétiques, Amsterdam, 1932, str. 14. — *N. Trubeckoj*: O metrike častuški, Versty II, Paris, 1926; — K voprosu o stihe «pesenj zapadnyh slavjan» Puškina, Puškinskij sbornik, Belgrad, 1937; — W sprawie wiersza byliny rosyjskiej, Prace, ofiarow. Wóycickiemu, Wilno, 1937.

Češko literaturo najdeš pri J. Mukašovskem: Český verš, Československá vlastiveda, III, str. 376 sl. in pri *R. Jacobsonu*: Staročeský verš, ibidem. Poleg tega še *J. Mukašovský*: Polákova vznešenost přírody, Sborník fililigický, Praga, 1934; — La phonologie et la poétique, Travaux du Cercle linguistique de Prague IV, 278. — Splošni članek *R. Jakobsona*: Metrika, v «Ottuv slovník naučný nové doby», Dodatky IV, str. 215—18.

Splošne razprave:

A. Meillet: Les origines indo-européennes des mètres grecs, Paris, 1923. — *W. de Groot*: De Vorm van het Nederlandsche Vers, De Nieuwe Taalgids, 1930, stran 185 sl.; — Der Rhythmus, Neophilologus XVIII, str. 81, 177, 241 sl.; — Wesen und Gesetze der Caesur, Leiden, 1935. — *K. Wóycicki*: Polski ósmiozgloskowiec trocheiczny, Varšava, 1916. — *F. Saran*: Deutsche Verslehre, München-Halle, 1904. — *P. Verrier*: Essai sur les principes de la métrique anglaise, Paris, 1909—10; — Le vers français, (3. zvezki).



in