



Jože Pogačnik

SONETNA OBLIKA IN C. ZLOBEC

(Ob pesniški zbirki *Stopnice k tebi*,
DZS Ljubljana 1995)

Ciril Zlobec je ob svoji sedemdesetletnici doživel toliko priznanj in slavja, da ga je v tem pogledu mogoče primerjati samo še z O. Župančičem. Ob tej priložnosti je bilo objavljenih nekaj novih knjig, med njimi tudi poskus monografije o njegovem celotnem pesništvu. V sklopu takšnih objav je tudi samostojna pesniška zbirka z naslovom *Stopnice k tebi*.

Tudi ta pesniška zbirka je posvečena Zlobčevi osrednji temi, temi, ki je zanj značilna že od *Pesmi štirih* (1953) naprej. V tem zgodnjem času so nastajale ustrezne pesmi kot posledica konkretnega ljubezenskega doživljanja, kar pomeni, da je določen tekst imel korelacijo v biografskih osnovah ustvarjalca. Že dolgo pa temu ni več tako, ker je ubesedovanje omenjene teme postalo ubesedovanje fenomena ljubezni kot takega. Inspiracija zato ni več samo konkreten oseben doživljaj, marveč je postala spraševanje po razsežnostih in vlogi te teme v človekovem življenju sploh. Lahko bi rekli, da se je fenomen ljubezni spremenil v spoznavno kategorijo, v okviru katere na tem najbolj osnovnem in najbolj izvirnem področju pesnik meri »daljo in nebeško stran« poglobitnih koordinat posameznikove eksistence.

V Zlobčevi ljubezenski temi se je že precej, vsaj analitično, pisalo; tudi v obravnavani knjigi je objavljen čudovit in zelo odmerjen esej Iva Svetine *Visoka pesem radostne dvojine* (str. 81–96). Prav zato naslednji prispevek ne bo govoril o tej temi, pač pa se bo osredotočil na področje, ki ga avtor spremne besede označuje kot visoko pesem. S to označbo je mišljena seveda tudi oblika Zlobčevega pesništva, za katero je znano, da se praviloma drži sonetnega sestava in tradicije. Odgovor na vprašanja, ki jih nudi izbor forme, pa mora biti sestavljen iz dveh vsebinskih delov. Najprej bo treba poiskati, mimo različnih šolskih učbenikov, nekaj poglobitnih določilnic iz geneze in strukture soneta, na tej podlagi pa, v drugem delu, soočiti konkretno stvaritev pesnika z zahodnoevropskim izročilom te najbolj plodne genološke usmeritve sploh.

I.

Vprašanje soneta ni tako preprosto, kakor ga predstavljajo šolski priročniki. Problem se začne že pri leksemu, ki ga večina današnjih raziskovalcev povezuje z italijansko besedo *suono*; izraz sonet naj bi bil pomanjševalnica od te besede. Poudariti je treba, da se – za zgled pri W. Kayserju – še vedno tuintam pojavi starejše tolmačenje, po katerem naj bi šlo za nekakšen particip od italijanskega *sonare* (torej nekaj, kar zveni, odtod pri I. Macunu »pjesan zvečuća«). Obe italijanski besedi se, prav tako pogosto, tudi izločata iz zgodbe o nastanku soneta, namesto

njiu pa se navaja leksem starofrancoskega ali provansalskega izvira *sonet*, od katerega naj bi bilo po direktni poti nastalo italijansko *sonetto*. V starofrancoski (provansalski) književnosti je bil *sonet* obči pojem za pesem, ki se poje, za pesem, ki jo spremlja neko glasbilo, za pesem, ki se poje po določeni melodiji, in končno: za pesem, ki je kratka in vedra. Na Siciliji so jo najprej prevzeli v takem semantičnem pomenu, ko pa se je izoblikovala stabilna štirinajstvrstičnica s posebnim razporedom rim in s posebnim kitice, je ta pojem postal označba za tisto obliko, ki jo danes imenujemo kot sonet. Provansalska ali starofrancoska lirika sta torej samo domovina besede, domovina oblike pa je izključno Sicilija. Prevzeti leksem *sonet* se je etimološko začel povezovati z italijanskima *sonare/suono*, oblika kot taka pa je bila najprej sprejeta v uradniških krogih, kar vsekakor izključuje tudi misel o mogočem arabskem vplivu ali hipotezi, da gre za obliko sicilijanske ljudske pesmi.

Nekoliko bolj kompliciran je pomen besede sonet na angleškem jezikovnem področju. V označenem smislu se namreč pojavlja le kot tendenca; *sonnet* praviloma označuje zgolj Petrarkovo obliko soneta. Med XVI. in XIX. stoletjem je bil to obči pojem za »a short poem or piece of verse«, ki je imel lirsko ali ljubezensko vsebino, pri tem pa je treba opozoriti, da je v angleščini še živa beseda *sonneteer*, ki pomeni nevtralnno označbo za stihotvorca sploh. V angleški književnosti se pojem torej ni ustalil v obliki, ki jo pozna Evropa, ker se sonetna forma, kakršna je izvorno nastala v Italiji, v tem času na otoku ni prijela. Zato danes v britanskem prostoru sonet vedno pomeni oboje, in sicer stalno obliko, ki jo poznajo v večini evropskih literatur, hkrati pa tudi tip Shakespearovega ali elizabetinskega soneta. Širino in nestabilnost pojma potrjuje tudi obstoj besede *quatorzain*, ki je prvobitna oznaka za zahodnoevropsko pojmovanje soneta; ta beseda je danes seveda le še arhaizem.

Z opisanimi vprašanji je ugotovljen izvir sonetne oblike, določena je etimološka in semantična vsebina pojma, locirana je domovina, od koder se je potem oblika širila po Evropi. Ta oblika je praviloma štirinajstvrstičnica, če pa upoštevamo tudi različne nepravilne oblike, moramo seveda govoriti tudi o večjem številu stihov, ki sestavljajo sonet. Navedeno dejstvo pomeni, da je teza o sonetu, ki je oblikovan iz štirinajstih vrstic, zgolj in samo dominantna, ni pa konstanta.

Danes je splošno sprejeto, da je sonetno obliko ustvaril Giacomo da Lentino; njegovi in drugi sicilijanski soneti so značilni za čas med 1220. in 1250. letom. Že v tem času je imela oblika velik odmev. Bila je uporabna za različna interesna področja (religija in politika), sprejel pa jo je kot svoj izraz tudi *dolce stil nuovo*, kar je še v XIII. stoletju omogočilo Dantejevo uspešnost, s Petrarkovim delom *Canzoniere* pa je bilo postavljeno središče, iz katerega so prehajale pobude v književnosti evropskega kroga. Kljub temu pa sta Petrarka in petrarkizem v razvoju soneta le najmočnejši val, ki ni prekril ali uničil manjših in jasno prepoznavnih stranskih valov.

Sonet je prvi določil in klasificiral Petrarkov sodobnik Antonio da Tempo v latinski razpravi o pesniških oblikah v vulgarnem (italijanskem) jeziku (1332). Avtor je že takrat navedel šestnajst različic soneta, ki jih je poznal; zunaj njegove klasifikacije pa jih je ostalo še nekaj in seveda vsa množica tistih, katere so bile izoblikovane v kasnejšem času. Navedek opozarja na številnost variant, ki se v tej intencionalni tvorbi, kakršna je sonet, pojavljajo od začetka do danes. To se seveda razkriva tudi v stihu, ki ga uporablja ta oblika. Teoretiki sicer sprejemajo stališče, da je stih soneta *undenarius*, kar deloma ustreza premisi, da se za sonet v vsaki nacionalni književnosti uporablja najbolj popularen najdaljši stih, ki ga je le-ta razvila. V italijanski književnosti je to *endecasillabo*, v angleški peterostopni jamb, v francoski aleksandrinec, v poljski trinajsterec, pri tem pa je treba vedeti, da je pri Francozih

tako šele od Plejade, pri Poljakih pa od Mickiewicza. Mogoča je hkratna raba različnih oblik stiha (v ruski književnosti, za zgled, peterostopni in šesterostopni jamb, v zgodnji obliki soneta v Nemčiji pa je takih možnosti v izobilju). Pod vplivom tujih literatur sta se prav tako lahko razvili dve različici stiha; v hrvaški liriki, na primer, obstaja oblika, ki je ekvivalentna francoskemu aleksandrincu, razvila pa se je tudi oblika, katera ustreza *endecasillabu* in angleškemu peterostopnemu jambu. V srbskem pesništvu je prisotno kar kakšnih deset različnih stihov ali njihovih kombinacij (poljski trinajsterec, lirski deseterec, štirinajsterec, dvanajsterec, enajsterec in podobno), pri čemer velja omeniti, da se v istem sonetu pojavljajo različni stihi. V hrvaški književnosti so prvobitno aktualne tri možnosti (enajsterec, epski deseterec in dvanajsterec), vendar praksa poskuša stabilizirati prvi dve. V velikanskem korpusu hrvaškega soneta (samo v XVI. stoletju v italijanščini kakšnih šest sto) je v XX. stoletju zmagal enajsterec, v srbski ob njem še, v enakem obsegu, epski deseterec.

Sonet je za povprečnega bralca prepoznaven tudi po razporedu stihov v kitici, in sicer v smislu, da gre za pesem, ki jo sestavljajo dva katrena in dve tercini. Najbolj znana je sestava v omenjeni obliki, ki ima pri Prešernu razpored rim praviloma v zaporedju

a b b a a b b a c d c d c d.

Gre seveda za značilno kombinacijo, ki izhaja iz Petrarke, toda takoj je treba dodati, da ima, na primer, francoski sonet XVI. stoletja, čeprav je izšel iz istega izvira, razpored rim že drugačen, in sicer:

a b b a a b b a c c d e e d.

Za Baudelaira je ugotovljeno, da je omenjeno shemo variiral kar se je dalo, saj ima v svojem sonetnem opusu celo 32 različnih kombinacij. To pa seveda pomeni, da je sonetna oblika tudi v tem smislu izredno fluidna; spreminja se lahko po številu stihov v kitici, po razporeditvi kitic v okviru celote, enako odprto pa je tudi alterniranje rim. Število stihov v kitici je praviloma razporejeno zares v katren ali tercino, kljub tej tendenci pa so možne kombinacije z enim, dvema ali šestimi stihi. Prav tako ni nujno, da so katreni na začetku, tercine pa v drugem delu soneta; iz sonetne prakse poznamo različne razvrstitve, ki jih je mogoče dobiti s kombinacijsko igro. Podobno je z rimo, ki je bila v začetku predvsem dvozložna (ženska), kasneje pa se je uporabljala tudi enozložna (moška) in trizložna ali tekoča. Za te ugotovitve pa je vendarle treba pripomniti, da so v evropski sonetni tradiciji procentualno manj pogoste. Teorija soneta zato pristaja na tezo, da je za to obliko značilna delitev na oktet in sekstet, ki sta si že na zunaj različna zaradi različnih kitic in zaradi različnih rim. Seveda pa to spet ne pomeni, da se rima iz okteta nadaljuje v sekstetu, da sonet rime sploh nima (že v baroku) ali pa da se pojavlja asonanca. Očitno je definiranje sonetne oblike samo dokaz več, da silne izjeme zgolj potrjujejo temeljno pravilo.

V določenih književnih obdobjih so iskali značilnosti soneta tudi v nekakšni posebni notranji urejenosti idejno-vsebinskih sestavin. Najbolj znana je predstava o vsebinski dvodelnosti sonetne oblike; po njej naj bi bila v katrenu podoba, katere smisel in pomen sta razrešena v tercinskem delu. Takšno kompozicijo uporablja tudi Prešeren, ki na dvodelnost opozarja celo z jezikovno-stilnimi sredstvi. Isti Prešeren pa ima sonete, v katerih takšne zarez ni, kar pomeni, da ta zadeva ni tako enostavna. Že W. Mönch razpravlja o »naravi« soneta, ki jo označuje s tako

imenovanim »mirnim duktusom«, pred njim pa je bil v zvezi s tem govor o notranji harmoniji, o razmerju števil in celo o matematičnem zlatem rezu. Ustvarjalcem je namenjen pouk, da sonet zadrži tematsko in izrazno celovitost, da ne uporablja nejasnih obratov ali nečistih in pogostnih rim. Enako problematične so zahteve, naj bo sonet moderni epigram; ta zahteva je navzoča tako v italijanski in nekaterih drugih književnostih (gre za tako imenovani *epigramma italicum* ali *epigramma etruscum*). V skladu s tem so primerjave soneta z antičnim elegičnim distihom, v francoski književnosti pa je poudarek na zadnjih stihih v sonetu, kar omenja celo znanstveno sicer zanesljivi H. Morier. Le-ta je opisovanim metafizičnim lastnostim obravnavane oblike dodal še formulacijo, da gre v njej za »okence, ki je odprto velikemu dogajanju« (*une minuscule fenêtre ouverte sur un grand spectacle*). T. Gautier vzporeja sonet »dobremu soncu, ženi, konju«, kar ponazarja, da gre tudi v sonetni teoriji za emocionalna pretiravanja in za gledanje tistega, česar tudi z dobrimi očmi ni mogoče videti.

Sonetno formo so opazovali tudi z drugačnih stališč. Govor je bil o trojnem členjenju njene vsebine, vse tri sestavine naj bi bile zgrajene po načelu spopada med prvim in drugim katrenom ter sekstetom (tema – apogeja – razrešitev ali teza – antiteza – sinteza). Členitev na štiri sestavine govori, za vsako sonetno kitico posebej, o uvodu, pojasnilu, nadaljevanju misli s pripravo na sklep in sklepu samem. Ne glede na to, kateremu od omenjenih stališč posamezniki pripadajo, vsi enoumno poudarjajo dramatičnost sonetne oblike, kar pomeni, da izključujejo tako linearni postopek v obravnavi vsebine kot pesniške zglede, v katerih notranji obrat ni na tistem mestu, kjer naj bi bil po idealni predstavi.

Omenjene lastnosti ima sonet seveda tudi lahko, nima jih pa samo sonet. Z njimi torej ni mogoče definirati te oblike ali, rečeno z drugimi besedami, te lastnosti nimajo tistega pomena, ki bi dajale konstitutiven smisel oblike.

Če vemo, da je bilo samo v XVI. stoletju v književnostih zahodnoevropskega kroga napisano kakšnih tristo tisoč sonetov, sta nam vloga in pomen te pesniške oblike jasna. Ob tem dejstvu se je treba zavedati, da je sonet pesniška oblika, ki si jo avtor izbere, se pravi, odloči, da bo določeno izpoved podredil kar precej strogim pravilom, ki določajo formo. Ta forma je podvržena menjavam, ki so rezultat psihodinamične sestave pesnika in idejno-estetskih silnic, ki določajo neko stilno formacijo. Z določenimi pridržki je zato mogoče določiti neke determinante petrarkističnega soneta, ki pa v celokupni proizvodnji oblike ni edina. Predvsem za tisto, kar je zunaj gibanja, ki ga je povzročil Petrarca, velja, čeprav s pridržki, da ima sonet štirinajst stihov. To pa pomeni, da se raziskovalec tudi na področju, za katerega meni, da je trdno določeno, nahaja vedno na začetku.

II

Zlobčev sonet *Sveta mesta tvojega telesa* je italijanski pesnik Luciano Luisi izbral in uvrstil v svojo antologijo, ki je izšla pod značilnim naslovom *Mesec ljubezni – najlepše ljubzenske pesmi vseh časov in dežel* (Rim 1994). Med stotimi izvoljenimi je ta tekst edini slovenskega izvira. Zlobec ob objavi v knjigi *Stopnice k tebi* ta podatek posebej naglašja, kar seveda ni samo ugotovitev določenega dejstva, marveč predvsem emocionalno strinjanje z izbiro, s katero avtor na vsej črti soglašja. Zato je mogoče domnevati, da bo ta od tujca izbrani in od pesnika izvoljeni sonet transparentno razkril vsaj nekaj poglobitvenih lastnosti, ki označujejo avtorjevo formalno delavnico. Tistemu, ki pozna književnost, je namreč jasno, da je tudi iz dela mogoče prepoznati bistvo celote; v konkretnem primeru pa gre za pesnika, ki upesnjuje

predvsem eno temo (tema ljubezni), le-ta pa je ustvarjalno kot spirala, ki se vzpenja navzgor in ali ponavlja ali pogloblja tisto, kar je vsebovano že na njenem dnu (začetku).

Omenjeni sonet se glasi takole (v zbirki na strani 13):

V ljubezen verujoč kot plah kristjan
v boga nad sabo ves čas mislim nate,
z zaupanjem vse stiske, vse zagate
srca in duše predte dan na dan

razgrinjam in te strastno molim:
v telo s poljubi vžigam ti svoj križ
pripadnosti, in ti pod njim goriš,
jaz dogorevam, vendarle nikoli

ne ugasnem v medel romarski spomin
na sveta mesta tvojega telesa,
še zmerom vabijo me iz višin

nečesa lepega, globin nečesa,
kar je kot čudež čudežev. Morda
spet stara vrtoglavica srca.

V sonetu je zapaziti izrazito dvoplastno besedno gradivo. Pesnik uporablja vrsto besed, ki so vzete iz sakralno-liturgičnega področja (kristjan, Bog, moliti, križ, romar, čudež, duša in sveto mesto). Takšne besede se pojavljajo ob pojmi, ki razkrivajo intenziven ljubezenski izvir (ljubezen, nepretrgano misliti na žensko, strast, telo, poljub, ogenj z različnimi predstavami, kakor so: goreti, vžgati, dogovoravati, ugasniti, potem pa še vrtoglavica od spominskega ljubezenskega opoja in seveda tudi pojem srca). Obe besedni plasti sta v razmerju, ki je na prvi pogled nenavadno in nezdružljivo. Pesnik ta »nesporazum« sam razreši z izrečeno primerjavo obeh plasti, ki se glasi: kristjanova vera v Boga je kakor vera lirskega subjekta v Ženo. To pa pomeni, da je ljubezen oblika s posebno lučjo vnesene ekstatičnosti, ki je tolikšna, da jo je mogoče primerjati z religioznim doživetjem. Za tako izjemno držo pa je seveda potrebna tudi nekakšna vzvišena oblika, ki jo pesniška praksa že od renesanse naprej vidi predvsem v sonetu.

Zlobčevi soneti v obravnavani pesniški zbirki imajo, razen enega, po štirinajst stihov, ki so razporejeni v štiri kitice, od teh pa sta prvi dve štirivrstičnici, zadnji dve pa trivrstičnici. Izjema je sonet (na str. 65), ki se začne s stihom *Povsod si že: pretesna sem posoda . . .*; ta sonet ima tri štirivrstičnice in eno trivrstičnico, kar pomeni, da je zložen od petnajstih vrstic. Ker je v zbirki vsega skupaj petdeset sonetov, ena izjema pač samo potrjuje pravilo, da se pesnik drži navadne predstave o sonetu, ki ima štirinajst stihov, ti pa so grupirani v štiri kitice z značilno členitvijo (4+4+3+3).

Slovenski verz je, kakor vemo, silabotoničen, zanj velja naglasni sistem, ki izvira iz upoštevanja naglašanih in nenaglašanih zlogov, hkrati pa tudi število zlogov (tudi tu je treba računati z naglašanimi in nenaglašanimi zlogi). Za slovenski verz je torej značilna določena vrsta stopice (ali: določen metrum), kar pomeni, da gre pri sonetnem stihu za jambski verz. Praviloma gre za hiperkatalektičen peterostopen jambski verz, ki ga teorija verzifikacije imenuje laški enajsterec (endecasillabo). V

taki sestavi stiha so naglasi na sodih zlogih (2., 4., 6., 8., 10.), naglašeni zlogi so tako imenovana iktična mesta, za katera pa je značilno, da praviloma niso v celoti uresničena. Prva kitica Zlobčevega soneta pokaže naslednjo sliko:

- 1) V ljubezen verujoč kot plah kristjan
- 2) v boga nad sabo ves čas mislim nate,
- 3) z zaupanjem vse stiske, vse zagate
- 4) srca in duše predte dan na dan ...

1)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
	-	´	-	-	-	´	-	´	-	´	
2)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	-	´	-	´	-	´	´	´	-	´	-
3)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	-	´	-	-	´	´	-	´	-	´	-
4)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
	-	´	-	´	-	´	-	´	-	´	-

V osnovi gre za jambski enajsterec, vendar je to trditev treba takoj omejiti. Najprej je treba poudariti, da vsa iktična mesta niso realizirana, hkrati s tem pa opazamo, da je prišlo do uresničitve poudarka tam, kjer ga ne pričakujemo (na primer: ves čas mislim, vse stiske).

Realizacija iktičnega mesta v zlogu, kjer to ni predvideno, je v slovenskem verzu praviloma kakofonična. Kljub temu je vsako tako rabo treba premisliti, ker gre pesniku lahko za dosego ustreznih zvočnih in pomenskih učinkov. V konkretnem zgledu je do takšnega iktičnega mesta prišlo zaradi zveze z leksemom *ves/vse*, ki je v stavku stilno utemeljen; gre za poudarek na intenzivnosti doživljanja, ki želi zajeti celoto. Naslednja značilnost stiha je, da ne upošteva tako imenovano izosilabičnost. Prvi in četrti stih pripadata moškemu verzu (imata po deset zlogov), drugi in tretji pa sta ženski verz (imata po enajst zlogov). Do takšnih razložkov prihaja predvsem zaradi rime: v moškem (desetzložnem) verzu je rima enozložna (moška) in zato seveda stoji v zadnjem zlogu, v ženskem (enajstzložnem) verzu se pojavlja dvozložna (ženska) rima, ki obsega zadnja dva zloga v stihu (v konkretnem primeru: kristjan – dan / nate – zagate).

Zlobec torej z uvedbo spondeja (v drugih sonetih se pojavlja tudi trohej) uveljavlja metaritmijo, z menjavo moških in ženskih rim pa želi priti do večje zvočnosti stiha. Vendar moška in ženska klavzula izgubljata del svojih lastnosti, ker sta podrejeni prekoračitvi stavka, ki gre čez mejo verza. Gre za verzni prestop (enjambement), ki je razlog za dejstvo, da verz ni tudi sintaktična enota; zato praviloma prihaja do bistveno manjšega »slišanja« rime. Prvo kitico, za zgled, ne beremo tako, kot je napisana; beremo jo razčlenjeno na smiselne enote, kar pomeni takole:

V ljubezen verujoč
kot plah kristjan v boga nad sabo
ves čas mislim nate,
z zaupanjem vse stiske,
vse zagate srca in duše
predte dan na dan razgrinjam ...

Taki in podobni primeri razkrivajo, da gre za zelo umetelno stavčno zgradbo, pri kateri pa je treba paziti, da vse mogoče notranje smiselne zveze in sintaktični odnosi ostanejo razvidni in logični. Do določene nejasnosti v omenjenem smislu je prišlo tudi v sonetu, o katerem teče beseda. Pesnik ugotavlja, da dogoreva, toda nikoli ne ugasne »v medel romarski spomin na sveta mesta tvojega telesa«. Za tem pa v besedilu sledijo trije stih, ki se glasijo:

... še zmerom vabijo me iz višin
nečesa lepega, globin nečesa,
kar je kot čudež čudežev ...

Glagol *vabiti* je v množinski obliki, zato bi se lahko vezal s poljubi iz druge kitice, kar pa je predaleč, da bi to zvezo vzpostavili brez določenih težav. Možno je navedeno mesto spojiti s »svetimi mesti telesa«, toda v tem primeru je »čudež čudežev« premaknjen v višine nečesa lepega in v globine nečesa, kar je čudežno. Ker je »sveto mesto telesa« povezano s spominom, obravnavani stih vzpostavlja neko doživljajsko plast, ki bi jo bilo mogoče izvesti iz deifikacije v prvi kitici, kar pa bi pomenilo, da so višine lepega in globine nekaj, kar je zdaj stališče, ki je od svetih mest konkretnosti le še oddaljen, čeprav neizbrisen spomin. Pri pesniku seveda ni vedno potrebno zahtevati logične evidentnosti, saj je določen pajčolan nejasnosti lahko zelo poetičen. V omenjenem primeru sta prišli do veljave lepi podobi, ki pa sta v smislu doživljaja v celotni vsebini premalo homogeni. Povprečen bralec bo kaj takega celo redko opazil, stavčna (sintaktična) analiza pa odkriva, da tu manjka smiselna zveza, ki bi jo bilo mogoče vzpostaviti najbrž že z ločilom, vsekakor pa s kakšno besedico in malenkostno preformulacijo celotnega besedila.

Teoretiki slovenske verzifikacije ugotavljajo, da je jambski enajsterec (endecasillabo) med različnimi ritmičnimi izrazi najbolj domač in najbrž tudi najbolj uveljavljen. Uporablja se za izpoved zelo različnih občutij ali sporočil, hkrati pa se, po raziskavi A. Isačenka, tudi najbolj približuje naravnemu govoru. Za to ugotovitvijo stoji celotna Prešernova sonetistika; ker je ta pesnik postal in ostal za dolgo časa model slovenskega pesništva, je bila recepcija romanskih verzniških oblik in obrazcev naklonjena sonetu, medtem ko je vse drugo ostalo ob tem ali pa bilo preusmerjeno na drugačno pot.

Pesnik C. Zlobec praviloma ohranja klasično slovensko izročilo sonetne oblike. To seveda ni več najbolj znana prešernovska struktura (podoba – njen prenos v sporočilo, stroga doslednost v razporeditvi rim), je pa še vedno dovolj stroga doslednost v številu stihov, kitičnem členjenju in uporabi metrične sheme. Vsekakor bi bilo treba celotno pesnikovo dejavnost te vrste podvreči temeljiti razčlembi, to razčlemba pa vnesti v razvoj sonetne oblike v slovenski književnosti. Izražena želja je toliko bolj utemeljena, ker je bil Zlobec, vsaj kar se soneta tiče, dolgo skoraj edini, ki je gojil to obliko, danes pa postaja popularna tudi pri drugih pesnikih. Takšnih raziskav v slovenski literarni vedi skoraj da ni, so pa bistvene, če želimo odgovoriti na vprašanje, kako so pesniški izdelki narejeni. V okviru takšnega študija bo pomembno mesto imela tudi Zlobčeva pesniška praksa.