

Viktor Sonjkin

Ljubljana - Moskva

Dve pripombi k Prešernovemu verzu s stališča ruske verzološke znanosti

i

^ASf znanem delu *Slovenski verz* je A. Isačenko opozoril na zanimivo lastnost slovenskega verza (večinoma na zgledu jambov Franceta Prešerna), in sicer na večjo naglašenost skrajnih iktov (prvega in zadnjega). V tristopnemjambu z moškimi klavzulami ja razvrstitev naglasov na treh iktih (v odstotkih) npr. takšnale: 95-60-100, v jambu z daktilskimi klavzulami paje 99-62-84. Analogno podobo kažeta tudi četverostopni jamb (*Kam, Zgubljena vera, Judovsko dekle*)-. 89-83-67-88 in peterostopni (90-82-81-73-100 v pesmih, 1828-33, 85-80-72-62-100 v *Sonetnem vencu* ter 83-77-75-68-100 v *Krstu pri Savici*). Ob tem pa daje analiza ljudskih pesmi (*Kralj Matjaž, Pegam in Lamberger*) popolnoma drugačen grafikon — zmanjševanje naglašenosti proti koncu verza (povprečno 94-80-77-53). Celo ko se je Prešeren loteval folklornih tem in tradicionalne baladne forme (*jRomanca od strmega grada*), je ohranjal lastno ritmiko s povečano naglašenostjo skrajnih iktov. Po drugi strani je raziskovalec odkril veliko podobnost, skoraj istovetnost, med ritmiko Prešernovih sonetov in peterostopnim jambom pri Schillerju (sočasno je tudi odkril veliko razliko med Prešernovim sonetnimjambom in italijanskimi sonetnimi venci; to ni čudno, ker je tradicionalni italijanski verz v nasprotju z nemškim in slovenskim utemeljen na silabičnih načelih).

A. Isačenko torej sklepa: "Odgovor leži na dlani. Prešernova metrikaje bila docela pod nemškim vplivom... [Prešernu] je ritem nemškega peterostopnegajamba postal kar prototip te mere. Prenesel je seveda ritmični ustroj nemškega verza v slovenščino. Podobno je tudi pri Puškinu, kije suženjsko posnemal ritmiko svojega najljubšega francoskega pesnika Parny-a in tako rekoč presadil francoske metrične navade v svoj stih. Če paje Puškin kljub posnemanju tujih vzorcev 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."

Pustimo za zdaj zelo dvomljivo trditev, daje Puškin "posnemal tuje metrične vzorce", preglejmo problematiko slovenskega verza. Kakor je znano, se vpliv razvite tuje literature na drugo, oblikujočo se, lahko zgodi na več načinov. V prvi polovici 19. stoletja se je začel aktiven izvoz silabotonske metrike iz Nemčije v slovanske dežele. To metriko je v tem zgodovinskem sobesedilu podpirala ključna avtoriteta nemških romantikov, v bolj oddaljeni perspektivi pa še bolj avtoritetna tradicija grško-rimskega kvantitativnega verza, ki gaje v novihjezikovnih razmerah na nov način oblikovala nemška silabotonika. "Nova" metrikaje vstopala ne le v slovenski verz, temveč tudi v srbohrvaški, češki, bolgarski (preko ruskega verza) ter deloma v poljski.

Če pogledamo srbohrvaški književni položaj, bomo videli, da ni bil vpliv nemškega (v Srbiji tudi ruskega) verza za srbohrvaško silabotoniko nič manj pomemben kot za slovensko. Prešernov sodobnik Branko Radičević, tako rekoč njegov književni pendant v srbskem slovstvu, se je prav tako kot Prešeren vzgajal ob nemških vzorcih in pisal pesmi v nemščini. Toda v 19. stoletjuje v srbohrvaški silabotoniki nastal čisto poseben ritmični vzorec z največjo naglašenostjo 2. in 5. ikta v peterostopnjambu. Tako so pisali Mažuranič, Šporer, Vukelič, Nazor, Begovič, Ujevič, Cesaric; Ilič, Šantič, Dučić, Rakič. Nekateri pesniki so se nagibali k alternirajočemu "ruskemu" ritmu z močnim 1., 3. in 5. iktom (Šenoa, Harambašič, Amold, Hranilovič). Toda to ne pomeni, daje bil "nemški" tip, ki se je udomačil v slovenski poeziji, načelno nemogoč; takšna različicaje kartipična za peterostopni jamb pri Palmoviču.

Smotrno je dojemati razlog za to razliko takole. Srbski in hrvaški pesniki so v določeni meri nadaljevali književno tradicijo, kije obstajala že pred tem, vendar so zanjo uporabljali novo gradivo (z novim jezikom vred); bili so tudi izpostavljeni deformirajočemu vplivu "troheoidnih" ljudskih metrov (deseterca in osmerca). Prešeren je pač oblikoval tradicijo in je veliko bolj upošteval evropske vzorce kot ljudsko pesništvo.

To bi lahko razložilo razliko, vendar je še vedno vprašanje, zakaj se je Prešeren prav tako lotil oblikovanja slovenske silabotonike.

Poglejmo ruske primere. Silabotonikaje bila v ruski verz uvedena že z reformo Lomonosova in Trediakovskega. V prvi fazi je Lomonosov poskusil stoodstotno uresničiti abstraktno shemo določenega metra v ritmiki konkretnega verza:

Rossija, čto tebja za vesel dux živit?
Kak možeš' rada byt'? Evropa vsja skorbit:
Tebe grozit razdor, lukavstvo seti stavit,
Prederzkij polk zemlej i morem beg svoj pravit...

(Venčannaja nadežda, 1742)

"Po 1. 1743," piše M. L. Gasparov, "Lomonosov konča tejunaške poskuse in dopušča v svojem jambu izostajanje naglasov..."

V drugi polovici 18. stoletjaje postala tipična lastnost ritmike ruskega verza povečana naglašenost na prvem in zadnjem iktu, prav tako kot v Schillerjevem ali Prešernovem verzu! "Umetniški učinek takšnega poudarjanja naglasnega okvira (podčrtal V. S.) je najbrž v tem, da zaradi tega pridobiva vsak verz večjo poudarjenost in samostojnost in daje v vsakem verzu ritem različno vzpostavljen od samega začetka. Eno in drugo se kar dobro ujema z duhom klasicistične estetike... Analogno so gradili ne le verze, temveč tudi kitice."

Trebaje navesti nekaj števil. Za četverostopnijamb (najreprezentativnejši meter, ki "simbolizira" rusko silabotoniko) je značilna takale ritmika (podatki so v odstotkih):

1739-1743:	99-90-86-100
1745-1760:	93-77-54-100
1760-1790:	92-82-54-100

Razvrstitev je načelno zelo podobna tisti, ki jo opazujemo pri Prešernu (z izjemo zadnjega ikta; o tem bomo razpravljali pozneje).

Najbrž te podobnosti ne povzroča genetska (*skupno, tj. nemško poreklo*), temveč tipološka zveza. Ruska in slovenska poezija sta v teh obdobjih stopali na evropski oder. Pesniki so morali čim bolj jasno omejiti verz kot posebno obliko umetnega govora od drugih oblik komuniciranja. Zaradi tega je bila ritmika še posebno jasno poudarjena; ritmični signali na začetku ter na koncu vsakega verza so nas opominjali na to, daje to posebno oblikovan govor. Ker so se folklorni (v obeh primerih) in silabični (v ruskem primeru) vzorci postopoma opuščali, je bilo treba bralca navaditi na zanj novo strukturo silabotonike. Prav za to je služil "naglasni okvir" v ruskem in slovenskem verzu.

Ko je bila v ruski poeziji osnovna ritmika verz osvojena, načelni ritem silabotonike ni bil več novost, pa tudi potrebe po naglasnem okvirju ni bilo več. Med letoma 1820 in 1840 ima pri pesnikih starejše generacije četverstopni jamb ritem 84-92[^]16-100, pri mlajši generaciji pa 83-97-35-100, tj. za klasični ruski verz tipični "alternirajoči" ritem z večjo naglašenostjo 2. in 4. ikta.

Analiza 16 pesmi Otona Župančiča (okrog 300 vrstic peterostopnegjamba) nam da odstotne podatke o naglašenosti iktov: 76-75-75-67-91. Načelni grafikon je isti kot pri Prešernu: naglašenost iktov se pri pesnikih manjša v postopku 5.-1.-2.-3.-4. Toda pomembne posameznosti so se le spremenile. Prvič, zmanjšala se je skupna naglašenost verza (82% iktovje naglašenih pri Prešernu, pri Župančiču pa 77%). Drugič, poistila se je ritmična obremenitev na drugem in tretjem iktu; prvi iktje že tudi zelo blizu temu podatku. Evolucija slovenskega verzaja je šla torej v smeri alternirajočega ritma klasične ruske silabotonike, in to lahko razumemo kot skupno tendenco. Temu, da pri Župančiču ta razvoj ni prišel do logičnega konca, daje ostal naglasni okvir vendarle poudarjen, je najbrž vzrok večja naglasna svoboda slovenske silabotonike v primerjavi z rusko. Za kompenzacijo te svobode je treba poudariti verzno "ogrodje", da se ne bi občutek ritma izgubil. Ena teh "svoboščin" je poseben položaj moške klavzule v jamskem verzu, za katero gre v drugem delu članka.

II

Sporno vprašanje slovenske verzifikacije so moške klavzule v verzu. Dve lastnosti jih ločujeta od ruske tradicije. Prvič: odprti moški rimi zadostuje ujemanje samo naglašenih samoglasnikov. Zgledi iz samo ene Prešernove pesmi (*Vspomin Valentina Vodnika*): rodi - živi, za njo - teko, sam ve - drage, dni - skrbi, samče - sežge, živi - prerodi. Ruskemu rimanemu verzu to praviloma ne zadostuje. Ta tradicija se začenja že sredi 18. stoletja. "Ruska ljudska rima," piše Gasparov, "je lahko shajala brez opornih soglasnikov ("beda - golova"); nemška tradicija temu ni oporekala (Weh - See), francoska pa se je tej svoboščini ostro upirala (privé - arrivé, ne pa privé - parlé). Lomonosov se je v svojih zgodnjih odah (1738-1743) držal nemške tradicije: rime "vesny - t'my", "zarí - ogni" "zemli - reki" itd. sklepajo v njih skoraj 65% vseh moških odprtih klavzul (več kot v ljudskem govorjenem verzu). Toda stiki s Trediakovskim in z mladim Sumarokovom, ki sta bila vzgojena v francoski tradiciji, so vplivali na njegovo stališče: od l. 1743 naprej Lomonosov odklanja moške odprte brez opornega soglasnika; pojavljajo se pri njem samo kot redki recidivi. Moška odprta rima z obveznim opornim soglasnikom postaja splošno veljavna norma: "bedâ - borodâ" ne pa "beda - golova".

Slovenska poezija je pod vplivom nemškega verza izbrala drugo pot. Ta lastnost se je ohranila v tradiciji (Kette: lepo - ljubo - bolno; Župančič: temo - roko, zvezda - želja; Murn: gore - steze vro - nekdo).

Bolj zapleten je problem, ki bi ga lahko imenovali "posamezne daktilske klavzule". Gre večinoma zajamb z moškimi klavzulami (samo z njimi ali pa pri altemaciji). Med temi vrsticami se prepletajo vrstice z daktilskimi klavzulami, ki se rimajo z moškimi (tj. imajo uresničen en ikt - in to zadnji - manj pri enakem številu zlogov). Pri Prešernu, na primer:

*Ko v grajski divnjak je prišla
judovska lepa deklica,
mladenča najde krščenga*

(Judovsko dekle)

*V koga si tak zamišljen? Kaj gledaš tak plašno?
Od nje al od pomladi zmišljuješ pesmico?*

(Prekop)

A. Isačenko, navdušen (iz veliko razlogov) nad primerjavo slovenske in nemške metrike, razlaga ta pojav kot vpliv v nemščini pogostega stranskega naglasa na zadnjem zlogu večzložnih besed

Njegovo opazovanje popravlja Boris Merhar v članku *Še kaj o slovenski rimi*, s tem da sploh zanika pojav daktilske klavzule v dvozlaznih metrih. Po njegovem mnenju so v bistvu vse daktilske klavzule vjambu in troheju moške, tj. vse imajo stranski poudarek na zadnjem zlogu.

Pomen te trditve bojasnejši, če navedemo klasifikacijo "moških" klavzul slovenskega verza, ki jo daje Merhar:

"a) zgolj z glavnim poudarkom, in to z dolgim (bilo - pojo), s kratkim (čas - obraz) ter z mešanim (drugam - hram);

b) z glavnim (a redoma kratkim) in stranskim poudarkom (mešano): preblečena - prišla;

c) zgolj s stranskim poudarkom:

*Kristjane v cerkev hodijo,
po trgi se sprehajajo,
po ljubih se ozirajo*

č) s prehajanjem daktilske (zložene in nezložene) v razširjeno moško rimo (npr. najamski metrični osnovi):

*In angeli trobentajo,
prelepo muzicirajo,
dušice lepo rajajo,
z veseljem se napajajo... "*

(Valjavec)

B. Merhar pravilno pripominja, daje ta pojav obstajal v slovenski poeziji tudi do Prešerna, daje pogost v češki poeziji, v srbohrvaški (štokavski in kajkavski) in tudi v ruski poeziji. Primeri iz hrvaške in srbske poezije so kar prepričljivi: dvor - razgovor, da zna - Srbina, dan - radostan, ampak to žal ni tako pri ruskem gradivu.

Naj takoj poudarimo, da B. Merhar ni razumel primera iz Puškina, ki ga navaja A. Isačenko. Isačenko je imel v mislih, da se pojavlja pri Puškinu med vrsticami z moško klavzulo ena vrstica z daktilsko klavzulo:

*I skoro li ond iz lona vod
Podymetsja i vyjdet nabereg.*

O "rimi" ona - podymetsja, ki jo vidi v tem primeru Merhar, se Puškinu niti približno ne bi sanjalo. Vse ruske moške rime "s stranskim poudarkom", kojih Merhar navaja, se razlikujejo od slovenskih, ker imajo več glasovnih ujemanj (bodisi samoglasniških bodisi soglasniških). Primerjajmo:

<i>ruske rime</i>	<i>slovenske rime</i>
<i>roskoši - róz kovši (O-i.O-I)</i>	<i>tak plašnd - pésmico (A-0:E-o)</i>
<i>nepróSen ty - srbošennyj (0-Y:0-y)</i>	
<i>do std rostí- stárosti (stArastl-stArasti)</i>	

Fonetska razlika rim "ruká tvojá - perekátyvaja" in "ženica moja - Jezusova", ki ju Merhar dojema kot analogni, je kar nesporna.

B. Merhar primerja res istometrične vrstice Gregorčiča ter Pasternaka in Jesenina:

<i>Oj grešniki maziljeni, Pročkrono in škrlat, saj boste vsi prisiljeni vkloniti smrti vrat.</i>	<i>Mojé j toskóju vynjanien i ot tebjd v šipdx on óžil nóéju nynešnej, zabormotál, ^{zapáx.} (Pašternak)</i>
--	--

"Postavlja se vprašanje", piše Merhar, "ali je to res še kaj bistveno drugega odl istovrstnih **Gregorčičevih** jamskih kitic z razširjeno (daktilsko, vendar po vsem metnecnem kontekstu) moško rimo v stranskem poudarku?"

Na vprašanje je treba seveda odgovoriti "ne": metrika in ritmika pričujočih kitic sta kljub različnim jezikom res enaki. Vendar vprašanje samo povzroča ugovor.

Splošna shema teh verzov je takšnale:

o x o x o x o o

o x o x o x

o x o x o x o o

o x o x o x

(x - naglašen zlog, o - nenaglašen)

Gre za zelo nenavaden pojav: tristopni jamb z altemanco daktilskih in moških klavzul. Pojem "stranski poudarek" (ki v pričujočih primerih z gramatiko sploh ni utemeljen) takoj zaplete strukturo verza, ki torej postaja raznostopen; utemeljenost takšnih raziskovalnih svoboščin je zelo dvomljiva.

B. Merharje v ruskem verzu opazil pojave, ki niso zelo podobni slovenskim, ni pa videl tega, kar je tipološko v resnici zelo podobno, in sicer neistozložne in raznonaglasne rime. Neistozložne rime so se prvič pojavile pri Brjusovu I. 1896 v pesmi *Poblednevšie zvezdy drožali* kot stik moške in ženske klavzule: topolėj - allée, zari - Mani (vzorec je najbrž bila neka šaljiva pesem P. Verlaina). Vendar so daktilske klavzule zaradi močnejše redukcije dajale več možnosti za neistozložno rimo (dévstvénica - léstnica, složeno - nevozmožno). Takšne rime so postale kar navadne. Posebno zanimivaje rima "vérf - uvérovav" pri Majakovskem, kjer se rimata moška in daktilska klavzula.

Druga, morda še bližja analogija so raznonaglasne ruske rime, načelno zelo redke. "V ljudski poeziji," piše Gasparov, "je možen stik moške in daktilske klavzule [! - V. S.] (prim. "luči - Monomaxoviči" v imitaciji Brjusova), v silabični poeziji je pogost pri vseh vrstah klavzul, v klasični silabotoniki ga ni, poskusi se pojavljajo pri V. Ivanovu ("Porazvéseny sėti po béregu; V sérđce pámjat', kak dar, berégu..."), Brjusovu, Rukavišnikovu, Hlebnikovu ("Já naxožu, što očarovateljnaja pogoda, Ijá prošu miluju ničku Izjaščno perestátiv' udarénie, Ctoby bylo rovno: smért' s kuzovkôm idét po goda")." Poudarimo, da se v teh ruskih raznonaglasnih rimah večinoma menja samo mesto naglasa, glasovna struktura besede pa ostaja ista.

Popolna analogija slovenskim posameznim daktilskim rimam bi bile rime "prišla - matuška", "ogni - lébedi" ali pa celo "ogni - vygljani" (z opornim soglasnikom), čeprav takšnih rim v ruski poeziji najbrž ni (niti Gasparov niti Merharjih ne navajata). Edina izjema, kakor se zdi, je verzifikacija v nekaterih verzih besedilih, kjer glasbeni ritem maskira raznonaglasnost:

Čtĕ že nám boját'sja zlógo jazyká?

Na stolé priémnik, a v ném múzyka.

(M. Ščerbakov)

Zanimiv poskus bi bil v prevodih iz slovenščine izkoristiti takšne raznonaglasne rime z opornim glasom (brez njega se bi fonetska podobnost za ruskega bralca izgubila).

B. Merhar citira raziskave M. V. Panova, ki trdi, daje "v daktilski besedi zadnji zlog polpoudarjen". To je res v pomenu, daje zveza "ogni - vygljani" najbrž bolj naravna za Rusa kot na primer "ogni - sani", ampak to nikakor ne utemeljuje trditve, da so besede "vygljani", "béregu" kakor tudi "déklica", "glôrija" oksitonske.

Po našem mnenju se je znašel B. Merhar v svoji raziskavi pod hipnozo gole sheme. Po delih K. Taranovskega, zlasti po njegovi knjigi *Ruski dvodelni ritmovi* (Beograd 1953), so se verzologi odrekli poskusom polagati živo tkivo verza v Prokrustovo posteljo abstraktnih vzorcev. A. Isačenko ne formulira natančno osnovnega načela silabotonike, ampak ga skoraj prestreže: "Metrična shema je... abstrakcija, ki predstavlja pri ustvarjanju umetnine neko ozadje za aktualiziranje živegaritma... Opustiti moramo končno veljavnost študij posameznih stopic in proučevati verz kot celoto."

Rezultat metodološke napake B. Merharjaje dvosmiselnost preglednic, ki jih navaja v članku, ker mjasno, kje gre za prave daktilske rime, kje pa za raznonaglasne.

Napravimo obračun. Pri analizi konkretnega verznega gradivaje plodneje ne izhajati iz abstraktnega dojetanja metra, temveč iz ritmike konkretne pesmi. Na primer, v pesmi *Judovsko dekle* uresničuje četverstopni jamb z moškimi klavzulami ritmično dominantno; posamezne vrstice tristopnega jamba z daktilskimi klavzulami (ki se rimajo med seboj in tudi z vrsticami dominantne različice) mu ne dovoljujejo postati konstanta. Če dojemamo vse klavzule v pesmi kot zgolj moške, pridemo do sklepa, da se "v verzu naglas razlikuje od naglasa v navadnem govoru... in s to trditvijo lahko dosežemo karkoli" (Svetozar Petrovič). Če pa izhajamo iz konkretnega gradiva, pridemo do sklepa, da uporablja slovenska poezija raznonaglasne, predvsem moške in daktilske rime, ki v njej (kakor tudi v češki, srbohrvaški, deloma v ruski poeziji) bogatijo (oz. deavtomatizirajo) navadne silabotonske ritme.

BIBLIOGRAFIJA

- M. L. Gasparov: **Očerk istorii russkogo stlxa**, Moskva 1984.
- A. V. Isačenko: **Slovenski verz**, Ljubljana 1939.
- B. Merhar: Še kaj o slovenski rimi, **Jezik in slovstvo**, št. 4,5,7, 8, Ljubljana 1966.
- Sv Petrovič: **Stih, Uvod u književnost**, 2. dopunjeno izdanje. Ur. F. Petre i Z. Škreb, Zagreb 1969.
- K. Taranovski: O Krkleževu prevodu Puškinova "Mocaita i Salijerija", **Južnoslovenski filolog**, Beograd 1951-1952.