



Boris A. Novak

ASONANCA PRI ŽUPANČIČU

Dovolite mi, da v okviru okrogle mize, posvečene ustvarjalnosti Otona Župančiča, izpostavim nekatere ugotovitve o naravi njegove rabe asonance, ki sem jih na širši in bolj natančen način obdelal v knjigi *Oblika, ljubezen jezika (Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji)* l. 1995.

Župančič je bil mojster stiha, pevec z izjemnim posluhom za glasbo besed, zato je značilnosti njegovega načina asoniranja mogoče in treba razumeti kot splošne zakonitosti asonance v slovenskem pesniškem jeziku.

Kot je znano, je *asonanca* sozven samoglasnikov. Vendar slovenska literarna veda uporablja izraz asonanca na nekoliko ožji način, kot je to v navadi v literarni teoriji drugih narodov: medtem ko pri nas *asonanca* označuje le ujemanje vokalov na koncu verzov, v t. i. *klavzulah* (kar bi dobesedno lahko poslovenili kot *končnice*, v slovenski literarni vedi pa se uveljavil tudi natančen in lepo zvoneč izraz *izglasja*), francoska in angleška literarna veda pod tem izrazom razumeta tudi zvočni stik ponavljanja vokalov znotraj verza. Z drugimi besedami: pri nas razumemo asonanco predvsem kot zvočni stik, ki je vzporeden rimi, saj učinkuje na koncu verza, medtem ko pri drugih narodih poleg te zvočne razsežnosti razumejo asonanco tudi kot vzporednico aliteraciji (zvočnemu stiku, kjer gre za ponavljanje konzonantov znotraj verza). Zato *Vocabulaire d'esthétique* Etienna Souriauja pod geslom *asonanca* navaja dva fenomena:

1. *asonirane verze* in
2. *notranjo asonanco*.

Glede na zapis pesmi pa predlagamo tudi drugačno poimenovanje, in sicer delitev na

1. *vertikalno* in
2. *horizontalno asonanco*,

pri čemer vertikalna asonanca označuje asoniranje verznihih koncev (*klavzul*), horizontalna asonanca pa samoglasniške zvočne stike znotraj verza (Souriau: *notranje asonance*).

Horizontalno asonanco je v slovenski poeziji do velikega mojstrstva in ekspresivnosti razvil Oton Župančič; spomnimo se le njegove pesmi za otroke *Zvonovi*, ki v evfoničnem smislu temelji na horizontalni asonanci in rimi:

Bim-bim, bim-bim!
Jaz dan zvonim,
na okna vsa trkam,
zaspance budim,
budim – bim-bim!

Bam-bam, bam-bam!
Jaz sonca vam dam,
en pehar za polje,
en pehar za hram,
ga dam – bam-bam!

Bom-bom, bom-bom!
Kje tvoj je dom?
Kdor pot je izgrešil,
jaz vodil te bom
na dom – bom-bom!

V prvi kitici prevladuje samoglasnik I, v drugi A, v tretji pa O: nazorna zvočna podoba različno velikih zvonov, ki zvonijo in zvenijo znamenja za razna človeška opravila ter z različno glasovno barvo ponazarjajo različne ure dneva – od jutra (svetli I) prek dneva (polni A) do večera (temni O).

V pričujoči študiji se ne bomo ukvarjali s horizontalno, ampak le z vertikalno asonanco. Tudi ta se odlikuje s podobno sporočilno ekspresivnostjo kot horizontalna asonanca, poleg pomenskega izžarevanja zvena pa opravlja v pesniškem besedilu tudi druge funkcije, s katerimi horizontalna asonanca ni obremenjena. Tako kot rima, katere starejša sorodnica je, vertikalna asonanca z odmevanjem istih vokalov v končnicah verzov učinkuje kot *spomin jezika*: ko zazvenita rima ali vertikalna asonanca, nam notranji, spominski sluh samodejno obnovi že slišane rime oz. asonance, s tem pa se nam v preteklost odtekle besede nenehno vračajo v živo sedanost branja oz. poslušanja pesmi. Gre torej za *časovno vertikalno*, ki je značilna za pesmi v vezani besedi in ki je gotovo zvezana tudi z mnemotehnično uporabnostjo zvočnih stikov: v prvobitni oralni kulturi je poezija kot koncentrat človeške vednosti o svetu morala temeljiti na močnem ritmu in zvočnih stikih tudi zaradi dejstva, da si je tako urejena besedila mnogo lažje zapomniti in jih prenašati iz generacije

na generacijo. Po drugi strani je očitno, da zvočni stiki izvirajo iz časa, ko je bila poezija tesno prepletena z glasbo in plesom, o čemer med drugim priča tudi etimološki izvor besede *pesem* – iz glagola *peti*.

Mnogi teoretiki obravnavajo asonanco kot nekakšno nepopolno rimo, kar ni ustrezna oznaka. Res je sicer, da se pri rimi poleg samoglasnikov ujemajo tudi soglasniki in da zato rimi pravimo *polni zvočni stik*, vendar ni asonanca zaradi tega nič manj plemenita in učinkovita. Razlika med rimo in asonanco ni v kvaliteti zvočnega stika, temveč v različni uporabnosti, ki izvira iz različnega učinkovanja teh dveh glasovnih figur: pri rimi se ujemajo vsi glasovi od naglašenege vokala dalje, zato učinkuje nadvse harmonično in dovršeno, vendar ta sklenjenost pomeni obenem tudi zaprtost; asonanca s ponavljanjem samoglasnikov učinkuje zračno in elegantno, zaradi razlik v spremnih soglasnikih pa obenem odprto. Skratka: rima je sicer (po)poln zvočni stik, vendar asonanca zaradi tega ni ne(po)polna. Spričo manjše artificialnosti je asonanca pogosta v ljudski poeziji mnogih narodov, večja bližina naravnemu govoru pa je povzročila, da so asonanco uporabljali kot glasovno figuro pri dolgih narativnih pesniških besedilih: tako je asonanca značilna za prvo obdobje srednjeveških epov in za špansko romanco, ki sta jo na njivo slovenskega pesniškega jezika plodno prenesla tako Prešeren kot Župančič. Kot primer citirajmo uvodno pesem iz zbirke *Čaša opojnosti*, Župančičevega pesniškega prvenca (1898):

*Milostno nebo ti bodi,
Albertina, Albertina!
Naj ti vere ne prelomi,
kot si ti jo prelomila!
Jaz sem hrepenel po tebi,
kakor hrepeni cvetlica
po hladilu tihe rose –
cvet je rosa porosila,
moje lice – grenka solza.
V morju tog se je topila
duša moja, njega klela,
ali zate je molila:
milostno nebo ti bodi,
Albertina, Albertina!*

Že Prešeren je v svojih romancah prevzel trohejski osmerek kot najbolj ustrezen ritmični model slovenske adaptacije ritma španskih romanc, poleg tega pa je prevzel tudi t. i. *špansko asonanco*, ki povezuje vsak drugi verz. Temu modelu sledi tudi Župančič v zgoraj navedeni pesmi. Asonanca se mu

včasih prelije v rimo, kar pa ne spreminja temeljnega zvočnega dejstva, da evfonija pesmi temelji na asonancah. Občasne rime se pojavljajo tudi v izvornih španskih romancah in v Prešernovih adaptacijah španskih romanc, vendar ne spreminjajo narave zvočnega stika – asonance, saj v asoniranih pesmih rima funkcionira kot vrsta asonance, taka pač, da se v njej poleg samoglasnikov, na katerih je asonanca zgrajena, ujemajo tudi ustrezni soglasniki. Gre torej za to, da občasne rime ne pomenijo strukturnega elementa za zvočno tvorjenje klavzule in členitev verzov v španski romanci. Kljub nestrukturni naravi rime v Prešernovih in Župančičevih asonančnih romancah pa občasne rime le predstavljajo zvočno – in *eo ipso* pomensko – najmočnejša mesta teh pesniških besedil.

Župančičeva raba asonance izkazuje odnos do pesniškega jezika, ki je značilen za moderno liriko: gre za rafinirano poetiko, ki se odpoveduje preveliki gladkosti in harmoničnosti rim, da bi dosegla navidezno manj razkošne ter bolj zakrite in utišane, a obenem tudi bolj zračne in razpršene, lahke in svetle zvočne učinke.

Že ta metaforični oris narave asonance in rime nakazuje pogosto spregledano dejstvo, da pri rimi in asonanci ne gre le za zvočni okras verza, za prijetno zvončkljanje besed, temveč za pesniška postopka z globoko pomensko in sporočilno vrednostjo. Rima in asonanca sta vozlišči pomenov; na strateško najbolj izpostavljenih mestih verzov, v končnicah oz. klavzulah, se stikajo in soočajo pomensko najbolj obremenjene besede, in sicer na način, ki ga je teoretik strukturalne poetike Jurij Lotman opredelil s pojmom »*so-in-proti-delovanje*«: zvočna bližina pomensko oddaljenih besed vzpostavi in izpostavi njuno pomensko presečišče, tako da s presenečenjem odkrijemo nepričakovan skupni imenovalc med, recimo, *вило* in *svilo*, *вило* in *vinom*, *svilo* in *dotikom*. Na ta način vzpostavljena bližina pa obenem še bolj poudari pomenske razlike med rimanimi oz. asoniranimi besedami.

Očitno je torej, da rima in asonanca bistveno prispevata k členitvi pesmi oz. kitice na verze, pri čemer opravljata dvojno vlogo: po eni strani z glasovno istovetnostjo povezujeta verze, po drugi strani pa jih s svojim položajem ločujeta (ko slišimo rimo ali asonanco, to avtomatično razumemo kot zvočni signal za konec verza).

Vertikalna asonanca bistveno sooblikuje klavzulo. Ker je klavzula odvisna od verznega ritma, ni mogoče ustrezno razumeti narave rime in vertikalne asonance brez upoštevanja kompleksne problematike ritma in metra. Čeprav je ritem važen tudi pri horizontalni asonanci (povsem jasno je, da smo bolj pozorni na asoniranje naglašanih kot nenaglašanih vokalov), spričo izpostavljenosti verznega konca igra ritem (naglas) večjo vlogo pri zvenu rime in vertikalne asonance.

Dejstvo je, da asonanca v nobenem drugem jeziku ni igrala take vloge kakor v španščini. V srednjeveški poeziji drugih romanskih narodov je asonanca polagoma prerasla v rimo, čemur je botrovala cela vrsta razlogov. Eden izmed njih je prav gotovo oslabitev središčne cezure, ki je bila v zgodnjero-manski verzifikaciji tako močna, da je po vsej verjetnosti funkcionirala kot pavza. Zaradi oslabitve cezure je zrasel strukturni pomen verzne končnice: zven asonance najbrž ni več zadoščal kot signal za konec verza, zato se je pojavila potreba po močnejšem zvočnem stiku – po rimi. Primer soobstoja močne cezure in asonance v španskem srednjeveškem verzu je ep o Cidu. Tudi po srednjem veku je asonanca najbolj cvetela v španski poeziji, ki je med romanskimi jeziki edina ohranila cezuro, dovolj močno, da razkolje verz na dve polovici, na dva izrazita polstih.

Obstajata dve nasprotujoči si teoriji o nastanku verznega ritma španske romance:

- 1) da je verz španske romance po svojem poreklu izvorni osmerek in
- 2) da je nastal z osamosvajanjem polstihov predhodnega, širšega epskega verza. Slednja teza ponuja plavzibilno razlago dejstva, da se je v epskem pesništvu, za katerega je značilen širok verz, ista asonanca oglašala na koncu sleherne vrstice (verzi, povezani z isto asonanco, so tvorili verzne odstavke neenakomernega obsega – t. i. *laissez*), medtem ko v romanci asonanca povezuje vsak drugo vrstico.

Spričo Župančičeve ljubezni do asonance ni naključje, da je v slovensko poezijo presadil tudi *seguidillo*, eno izmed zgoščenih, čarobno zvenelih pesemskih oblik tradicionalnega španskega pesništva. Preden pa si ogledamo formalne značilnosti njegove recepcije te tradicionalne forme, si v skopih obrisih oglejmo zgodovino in osnovne značilnosti *seguidille*.

Gre za obliko, ki lahko funkcionira kot enokitična, jedrnata pesem ali pa kot sestavna kitica daljšega pesniškega besedila.

Samo ime *seguidilla* izvira iz španskega glagola *seguir*, ki ima naslednje pomene: *slediti*, *zasledovati*; *nadaljevati (se)*; *spremljati*; *posnemati* itd. Samostalnik *seguida* pomeni *vrsta*, *zaporednost*, samostalnik *seguidor* *zasledovalec*, *prosilec*, pridevnik *seguido* pa *zaporeden*, *tekoč*, *nepretrgan*. Po eni strani so najbolj poudarjeni tisti pomeni, ki so v zvezi z gibanjem in sledenjem določenemu zaporedju, kar asociira na ples, po drugi strani pa tisti pomeni, ki evocirajo erotično zasledovanje oz. zapeljevanje, snubitev in poroko.

Gradov špansko-slovenski slovar (1984²) navaja množinsko obliko ženskega spola *seguidillas* s pomenom *španskega ljudskega plesa (ali plesne pesmi)*. V skladu z izvorno špansko rabo je bolj ustrezna edninska oblika *seguidilla*.

Najstarejše ohranjene primere so našli med hispanohebrejskimi besedili mozarabske literature 11. in 12. stoletja. O njej le osnovno literarno-zgodovinsko pojasnilo: pod vplivom arabskih verzni obrazcev v tedanji mavrski Španiji se je razvila mozarabska poezija, ki predstavlja zanimiv primer sinteze arabske (islamske), španske (krščanske) in judovske kulture. Arabska pesniška oblika *muwaššaha* (šp. *muwaxaha*) je namreč vplivala na nastanek mozarabske pesniške oblike, ki se imenuje *jarchya* (francoska transkripcija: *jarcha*). Te kratke kitice (dvo-, tri- ali štirivrstičnice) so pomembne predvsem zato, ker gre za najstarejša ohranjena pesniška besedila romanskih jezikov. Pogosto so zaključevale arabske ali hebrejske *muwaššaha*, večinoma pa so pisane v osmercih; nekatera besedila med temi štirivrstičnicami imajo temeljni značilnosti poznejše *seguidille* – asoniranje drugega in četrtega verza.

Pozneje se je najbolj uveljavila oblika, ki ji je literarna veda nadela ime *seguidilla simple* – *preprosta seguidilla*, kjer je sedmerek v prvem in tretjem verzu ponavadi kombiniran s petercem v drugem in četrtem verzu: $x(7) - a(5) - y(7) - a(5)$.

V 13. stoletju so v tej pesniški obliki radi pesnili galicijski pesniki, med drugimi tudi kastilski kralj Alfonso el Sabio (Modri). Ta literarnozgodovinska ugotovitev zahteva komentar: galicijščina – *gallego* – je v tistem času funkcionirala kot knjižni jezik celotnega Iberskega polotoka, iz nje pa se je razvila današnja portugalščina.

Iz 15. stoletja je ohranjena *seguidilla* infanta Pedra Portugalskega. V prvi polovici tega stoletja je dvor Juana Drugega Kastilskega igral vlogo središča živahne književne dejavnosti, kar je kulturna zgodovina poimenovala *gaya ciencia* (dobesedno: *vesela znanost*). Izbruh pesniške produkcije se je zgledoval po trubadurskih virih, poleg visokih, dvoru primernih form pa so koeksistirale tudi tradicionalne, ljudstvu bližje oblike, med drugimi tudi *seguidilla*.

Produkcija *seguidill* nekoliko upade v času renesanse, zato pa se ponovno razmahne v 17. stoletju, v t. i. *zlatem veku* (*siglo de oro*) španske književnosti: takrat so se v tej pesniški obliki preizkušali najmočnejši avtorji, kot npr. Góngora, Cervantes in Lope de Vega. Slednji je spesnil očarljivo *preprosto seguidillo*, kjer sta drugi in četrti verz v popolnosti asonirana, saj se ujema vseh pet vokalov ($A - A - O - E - A$), v jedrnati štirivrstičnici pa se kar šestnajstkrat ponovi samoglasnik A, kar pesmici podeli izredno zvočnost. Močan vtis horizontalne in vertikalne asonance okrepi tudi aliteracija v zadnjem verzu (*plata por perlas*), ki je tudi semantično motivirana, saj verz pomeni: *srebro za bisere*.

<i>A San Juan de Alfarache</i>	x (7)
<i>va la morena</i>	a (5)
<i>a trocar con la flota</i>	y (7)
<i>plata por perlas.</i>	a (5)

V poskusu prevoda smo asonanco zamenjali z razširjeno moško rimo (izraz Borisa Merharja), ki je okrepljena z opornim soglasnikom (*gRe – biseRe*). Tak prevod utemeljujemo z argumentom, da je razširjena moška rima pravzaprav vrsta asonance. (Šibka točka tega zvočnega stika pa je v tem, da je sleherni nenaglašeni vokal v slovenščini širok, tako da pride do razlike med širokim in ozkim *e*-jem.) Aliteracijo v zadnjem verzju pa smo nadomestili s širšim soglasniškim stikom – konzonanco (*srebro – bisere*), ki temelji na konzonantih *S, R* in *B*.

<i>V San Juan de Alfarache</i>	x (9)
<i>črnolaska gre,</i>	a (5)
<i>da bi z mornarji menjala</i>	y (8)
<i>srebro za bisere.</i>	a (6)

Pozornega bralca bo morda zmotilo različno število zlogov prvega verza v izvorniku in slovenskem prevodu, vendar gre le za navidezno napako: čeprav je na prvi pogled videti, da španski izvornik (*A San Juan de Alfarache*) in slovenski prevod (*V San Juan de Alfarache*) obsegata enako število zlogov, je španski verz krajši, in sicer zaradi *sinalefe*, izgovornega pravila, ki elidira *de Alfarache* v *d'Alfarache*. Tu se odpira tudi problem, ali je v slovenskem verzju dvoustnični v zlogotvoren ali ne; sam sem prepričan, da je predlog v večinoma treba šteti kot poseben zlog (razen med dvema vokalo-ma), večina slovenskih verzologov in samih pesnikov (npr. Milan Jesih, s katerim sva ob kozarčku že prenekatero urico diskutirala o tem vprašanju) pa, resnici na ljubo, ne deli tega mnenja.

Proti koncu zlatega veka, znanega po bogastvu uporabljenih oblik in eksperimentatorski vnemi pesnikov, se je uveljavila tudi malce daljša varianta te pesniške oblike, ti. *seguidilla compuesta* (sestavljena *seguidilla*): »sestavljena« zato, ker so običajnemu ustroju *preproste seguidille* dodani trije verzi, tako da nastane struktura $x(7) - a(5) - y(7) - a(5) + b(5) - z(7) - b(5)$. V dodatnem tercetu se torej oglasi druga asonanca (*b*). Zadnji tercet se imenuje *bordon* (*romarska palica, vodnik, opora; basovska struna; refren*).

Ta pesniška oblika je dosegla največjo priljubljenost v obdobju neoklasicizma v 18. stoletju; najpomembnejši avtor *seguidill* v tem času je Torres Villarroel.

Nepretrgana kontinuiteta *seguidille* v španski poeziji se nadaljuje v romantiki, doživi pa pomembne realizacije tudi v 20. stoletju, ko prevlada modernističnega prostega verza povzroči zaton skorajda vseh tradicionalnih pesniških oblik. V tej zvezi velja poudariti, da španska literarna zgodovina pod izrazom *modernismo* razume gibanje začetnikov moderne lirike, ki jo v španskem govornem svetu inavgurira Rubén Darío, sledeč Verlainovemu geslu »*de la musique avant toute chose*« z besedami, da je treba vselej prisluhniti »*božanskemu carstvu glasbe, glasbe idej, glasbe besede (al divino imperio de la música, música de las ideas, música del verbo)*«. Poleg samega Daría sta *seguidille* pisala Manuel Machado in Antonio Machado, ki je spesnil naslednjo sestavljeno *seguidillo*:

<i>Hortelano es mi amante,</i>	x (7)
<i>tiene su huerto</i>	a (5)
<i>en la tierra de Soria,</i>	y (7)
<i>cerca del Duero.</i>	a (5)
<i>¡Linda hortelana!</i>	b (5)
<i>Llevaré saya verde,</i>	z (7)
<i>monjil de grana.</i>	b (5)

To *seguidillo* je prijazno prevedel Niko Košir:

<i>Vrtnar je moj ljubimec,</i>	x (7)
<i>vrt ima</i>	a (5)
<i>v Sorijski deželi,</i>	y (7)
<i>blizu Duera.</i>	a (5)
<i>Zala vrtnarica!</i>	b (6)
<i>Dvignil bom nunsko krilo,</i>	z (8)
<i>zeleno od semenja.</i>	b (6)

Med pesniki *Generacije '27* (imenovane po letnici njihovega vstopa na javni kulturni oder, ko so proslavili tristoletnico smrti Luisa de Góngore) sta *seguidille* pisala Federico García Lorca in Jorge Guillén.

Obstaja tudi t. i. *ciganska seguidilla (segudilla gitana)*, ki je znana tudi pod imenom *seguriya*. Gre za štirivrstičnico, v kateri so prvi, drugi in četrti verz šesterci, tretji verz pa je daljši (deseterec, enajsterec ali dvanajsterec).

Ker je *seguidilla* (eno)kitična oblika, se vezava v cikle ponuja sama po sebi. Prav to možnost je izkoristil Oton Župančič v ciklu sedmih *seguidill*, objavljenem v *Čaši opojnosti*.

Izbral je varianto *sestavljene seguidille (seguidilla compuesta)*, pri ritmičnih opcijah pa se je odločil za optimalno možnost, kakršno pri kombi-

naciji sedmerca in peterca ponuja slovenski akcentuacijski (točneje: silabotonični) verz – za jamb.

Če se Župančič zvesto drži silabičnega vzorca izvorne španske *sestavljene seguidille*, pa to ne velja zmeraj tudi za zvočne stike.

Kot primer si oglejmo eno izmed Župančičevih *seguidill*, in sicer sedmo, zadnjo:

<i>Ničesar več ne vidim,</i>	x (7)
<i>ne vem nikamor ...</i>	a (5)
<i>Si, Julijana, tukaj?</i>	y (7)
<i>Je Breda z mano?</i>	a (5)
<i>Daj, duša živa,</i>	b (5)
<i>kdor si, za kruto pot</i>	z (7)
<i>mi daj hladila!</i>	b (5)

Če primerjamo slišnost obeh v tej *seguidilli* uporabljenih asonanc (*a* in *b*), bomo ugotovili, da je asonanca v *bordonu* (*b*) močnejša, nedvomno zato, ker je *trivokalna* (izraz Evalda Korena za sovpadanje treh vokalov), medtem ko pri asonanci *a* gre za klasično žensko, *dvovokalno* asonanco.

Prisluhnimo tudi najlepši *seguidilli* tega Župančičevega cikla, ki nosi zaporedno številno 4:

Ne, tam ni vsega konec,
na dnu gomile ...
tak poln pričakovanja
je sen mrličev;
kot skoz zaveso
jim lije tožne zarje
blesteča večnost ...

Če primerjamo zven Župančičevih *seguidill* z zvenom zgoraj citiranih *seguidill* Lope de Vega in Antonia Machada, bomo ugotovili, da so ženske asonance pri slovenskem pesniku po slišnosti manj izrazite kot asonance španskih pesnikov. Pri tem sploh ne gre za kakršno koli Župančičevo pesniško nezadostnost v primerjavi s tujimi vzori, saj gre za pesnika z izrednim, naravnost glasbenim posluhom za zvočnost pesniškega jezika. Šibkejši zven ženske asonance v njegovih *seguidillah* je torej objektivna posledica narave slovenskega jezika in verzifikacije. Možno je, da gosta mreža konzonantov v slovenščini onemogoča polno učinkovanje ženske asonance in je zato ta v naši poeziji – v primerjavi z zvonko, tekočo in zračno naravo asonance v poeziji romanskih narodov – nekoliko zadušena.

Če je ženska asonanca v slovenščini manj slišna kot v španščini, pa je moška asonanca bolj slišna; kadar se konča z vokalom (na »odprti« zlog), jo doživljamo celo kot – rimo! Za konec našega razmišljanja se nekoliko zadržimo pri tem fenomenu.

Kakšna je v slovenščini, denimo, asonanca na *nebó*? Če je asonanca ponavljanje zadnjega naglašenege vokala, potem so asonance na *nebó* – *okó*, *zlató*, *drevó* ... Tovrstne asonance na odprti zlog na verznihih koncihi Slovinci doživljamo kot moško rimo, kar je osupnilo že Isačenka, saj v mnogih drugih jezikihi tak zvočni stik učinkuje zgolj kot asonanca. Avtor *Slovenskega verza* (1939) piše: »Posebno zanimiv primer, ki ga hočemo izluščiti iz obilice, nudi slovenska moška rima na odprt zlog (tipa *morjá* – *nebá*). Slovencu so besede, kot *slóv* – *okó*, *srcé* – *vé*, *očí* – *ihčí* čiste rime; toda iz zgoraj navedene definicije izhaja, 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, celo ‚pogrešnega‘, ker morajo biti namreč v ruščini, v moških rimah na odprti zlog, pred zadnjim vokalom stoječi konzonanti vsekakor identični. Besedni pari *peró* – *vinó*, *vodá* – *nebá* niso rime, pač pa *vinó* – *oknó*, *vodá* – *borodá*, torej se ‚rimajo‘ 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*, fonetično *sjö* – *zjö*, *ruisseau* – *berceau*, *orient* – *criant*, *deux mains* – *humain* itd.).«

Isačenkovo opažanje, da je slovenska poezija povzdignila moško asonanco na odprti zlog (*očí* – *sledí*) na raven rime, odpira pomemben problem in kaže na specifično naravo slovenske verzifikacije, saj v nekaterih drugih jezikihi tak zvočni stik učinkuje zgolj kot asonanca. Celó v primerih, ko v literarni vedi drugih narodov tako asonanco obravnavajo kot rimo, jo po moči zvočnega učinkovanja postavljajo na najnižjo stopnjo vrednostne lestvice: tako francoski verzolog Jean Suberville tovrstno rimo označuje kot *rime insuffisante*, *faible* ali *pauvre* – nezadostna, šibka ali revna rima.

Morda se komu zdi, da je čisto vseeno, ali določen zvočni stik imenujemo asonanca ali rima, vendar ni čisto tako. Dejstvo, da ponavljanje naglašenege vokala na odprt zlog na verznihih koncihi Slovinci doživljamo kot rimo, priča o močni slišnosti takega zvočnega stika, kar gotovo izvira iz specifične narave našega jezika ter iz posebnih zakonitosti slovenske verzifikacije, ki se na tej ravni delno razlikuje od verzifikacije pri drugih narodih. Tako gre najbrž razumeti tudi naslednje besede Antona Ocvirka: »Asoniranje na odprt zlog se pri nas spremeni v rimo (npr. *gredó*, *pojó*, *cvetó*). V francoščini spadajo taki primeri k asonancam, ker nimajo istega opornege konzonanta.

Zato se je tudi Isačenko v svojem Slovenskem verzu zelo čudil naši praksi in je ni mogel razumeti. Stvar pa je popolnoma jasna. Takšni primeri omogočajo močnejše uveljavljanje vokalov in to v takih dimenzijah, da presegajo območje asonance.»

Zato v pričujoči razpravi moški zvočni stik na odprt zlog obravnavamo kot moško rimo in ne kot asonanco, pač v skladu s slovensko pesniško tradicijo. Tovrstno metodo je, ne nazadnje, priporočal tudi sam Isačenko: »Ugotavljamo, da nečistih rim sploh ni, nečista rima je *contradictio in adiecto*. Naša definicija ‚rima je odmev‘ vsebuje pojem popolnosti tega odmeva. Ako občutijo sodobniki dvoje koncev verzov kot rimo – imamo rimo ...«

Za asonance velja enaka terminološka delitev, kot se je uveljavila za rime: moško rimo namreč imenujemo tudi *krepko*, žensko rimo pa *šibko*, čeprav ni ženska rima po svoji lepoti nič šibkejša od moške; prav obratno: ker gre tu za ponavljanje večjega števila glasov, ženske rime ponavadi učinkujejo lepše, mehkeje in bogateje. V primeru slovenskih vertikalnih asonanc pa bi ta delitev imela svojo polno težo: moška asonanca je v slovenščini dejansko *krepka*, ženska pa *šibka*.