

no, stilistično in s potrebo novih nastopajočih prvin in z odmiranjem starih, ipd. S tem se spet vračamo k pojmu obveznosti norme, večje obveznosti in zavestnosti norme knjižnega jezika. Po šolskem pojmovanju s stališča upoštevanja določenih pravil bi to pomenilo, da bi iz te obveznosti izhajala striktna, dosledna enotnost. Toda če na delovanje jezika gledamo realno, in prav tako na sam njegov sistem, vidimo, da je v tej enotnosti skrita precejšnja variabilnost, da ne obstaja jezikovna norma brez variabilnosti in da je pri knjižnem jeziku zaradi bogate stilne razčlenjenosti ta variabilnost obširnejša, ima pa pri tem notranjo komplicirano zakonitost. In večja uzavešenost in obveznost norme je dialektično odvisna od te kompliciranosti. Variabilnost norme torej spada k njeni enotnosti, ki je ne moremo pojmovati kot strogo enotnost.

Kakor je knjižnemu jeziku, da bi lahko izvrševal svoje naloge, potrebna prožna stabilnost, tako mu je potrebna tudi variabilna enotnost. Jezik, posebno knjižni, je zelo kompliciran pojav in te njegove značilnosti ne smemo pozabiti, ko govorimo o kakovosti jezika in njegove kulture.⁸

Boris Merhar

PA Ljubljana

K ZGODOVINI SVOBODNEGA VERZA V SLOVENŠČINI

Bibliografija spisov o slovenskem verzju je vse prej kot bogata in tako tudi ni čudno, če med njimi ni prispevka, ki bi se s problemom svobodnega verza v slovenščini kaj pobliže ukvarjal. Naša literarna zgodovina ta verz seveda česče omenja in ob posameznih pesnikih tudi ustrezno označuje, vendar domala le v zvezi z novejšo dobo in zlasti z moderno, ko je res šele v pravem smislu in večjem obsegu zaživel, medtem ko daje o njegovih prednikih oziroma o starejših metričnih premikih v tej smeri le pičle migljaje (največ Slodnjak, zlasti v svoji *Gesch. d. slow. Literatur*, 1958, 29—31). Zato je tudi namen pričujočega članka, da najprej porazišče in pobliže osvetli prav te sicer bolj epizodične in obrobne, vendar slovenski verz tako ali drugače sproščujoče novosti v času od Prešerna do moderne.

Kakor je znano in kakor nakazuje že etimologija besede, se verz v svojem pravem bistvu izpričuje in razkriva šele v spovračanju, včasih že v sklopu nekaj sosednih, včasih pa šele večjega števila verzov. Zato pa posameznega, iz njegovega konteksta izločenega verza, zlasti stilno sicer nevtralnega, niti ne bi mogli vselej razpoznati kot vezano besedo, še manj pa ga metrično pravilno opredeliti. Tako bi se npr. stavek *Le malokdaj gre med ljudi* utegnil zdeti le pogovorna oznaka samotarskega, odljudnega človeka, če pa bi kdo vendarle zaznal urejeno sosledje naglasov v tem stavku ter bi si stvar tudi metrično zapisal, bi mu zapis pokazal popolnoma »pravilno«
amfibrahično mero (U—U)

⁸ Al. Jedlička, *Studium současných (= sodobnih) spisovných jazyků slovanských a problematika variantnosti normy, Slovo a slovesnost* 29, 1968, str. 113—125 (tam so navedeni tudi drugi Jedličkovi prispevki o tej temi) in *Dynamika současné spisovné češtiny*, *Naše řeč* 52, 1969 in v zborniku *Kultura českého jazyka* (Liberec 1969).

—○○—). In vendar bi se zmotil, če bi imel to za verz iz take pesmi, kajti pesem ki vsebuje ta in še en prav tak verz, je dejansko zložena v 4-stopnem akatalektičnem jamskem verzu (Prešeren, Judovsko dekle), torej v dvozhložni in ne v trizložni meri. Seveda je Prešeren ta odklon od metrične osnovne pesmi tu zavestno ustvaril, hoteč tako tudi še ritmično poudariti vsebinsko stran verza, zlasti ko je besedo *gré* (ki meri na dekletovo zvezo s svetom) postavil na metrično šibko, po metričnem impulzu jamskega konteksta neiktično mesto. In še primer, ki naj pokaže, da tudi pri verzu z »nepravilnim«¹ sosledjem naglašanih in nenaglašanih zlogov šele kontekst lahko odloča, ali imamo opraviti z odklonom od kake tradicionalne mere ali pa s svobodnim verzom. Tako npr. verz, ki bi se s svojim metričnim zapisom ○○○—○○—○○○ zdel bližji trizložni kot pa dvozhložni meri, lahko beremo tudi v sonetu, in je potem-takem enajsterec, z resda prav izjemnim kršenjem metra (*da bi ne žalil je, v védnem trepéti* — Prešeren, sonet o Togenburgu), če pa se srečamo z njim v Župančičevi pesmi *Z vlakom (ki žalovála v obléki je číni; zahrepenéla, v nebó je hotéla; okamenéli zanòs domovíne*)*, ga bomo šteli seveda med svobodne verze.

Dalje se mora obravnava verza in razvoja verzifikacije, zlasti če naj spremlja predvsem razne metrično-ritmične novosti v poeziji, do neke mere ozirati tudi na kompozicijsko stran pesmi oz. na prvine, ki verze kakorkoli povezujejo ali ločujejo (kitična ali drugačna zgradba pesmi, različen delež in grupacija rim oz. njihova odsotnost, prestopi, tudi kitični, razhajanje verzov glede na število zlogov, ipd.). Še posebej pa prihaja vse takó ali drugače v poštev pri razpoznavanju in problematiki svobodnih oblik ter se pri raznih narodih tudi kaj različno pojavlja in tudi različno opredeljuje. V tem širšem in zgolj pojavnostnem smislu bi se dalo bistvo tega osvobajanja zajeti nekako v naslednje: verzi se ubirajo v svobodnih, metrično povsem razvezanih ali vsaj močno sproščenih ritmih, vendar vključujoč v to svobodo tudi sporadično vpletanje starih verzni oblik (1), neredko in z velikim in pogostim razhajanjem v številu zlogov ter s številnimi prestopi (2), v znatni meri nekitično oz. v svobodnih, tako rekoč sproti oblikujočih se in neenakih kitičnih tvorbah, in to ponekod še s tradicionalnimi verzi (3) ter z novim, vse bolj sproščenim odnosom do rime in razvrščanja rim, ki pa se včasih tudi močno ali celo povsem opuščajo (4).

Razumljivo je, da se pesnikova beseda na skrajni stopnji teh sprostitvev že močno približuje prozi ter je bila takih očitkov večkrat tudi deležna, čeprav je to in takšno lirično in ritmično »prozo«² nad navadno prozo povzdigoval že njen himnični (Klopstock) ali prometejsko uporniški zanos (Goethe) in je bila tudi v parodiistično ironičnem zvenu in temu ustrezajočem »parlando«³ slogu Heinejevih Nordseebilder še vedno dovolj »poetična«. S tem pa se že dotikamo sicer nič presenetljivega dejstva, da se vsakovrstne svoboščine v verzifikaciji posamič ali v raznih kombinacijah pojavljajo že tudi v starejši literaturi, zlasti v »prehodnih«⁴ dobah in zato večidel tudi iz zavestno novotarskh, antitradicionalističnih nagibov.

Prav v zvezi s tem pa se obravnave teh pojavov precej razhajajo, deloma že zaradi težav z razmejevanjem »svobodnih ritmov«⁵ in »svobodnih verzov«⁶

* Tu smo se ozirali le na osnovno metrično enakost verzov po mestih naglašanih zlogov, medtem ko je meja med »koli«¹ v Prešernovem enajstercu za 6., v Župančičevih treh verzih pa za 5. zlogom.

(prim. A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte* III, 1150 in 1157), predvsem pa ob problemu, kdaj so slednji pravzaprav nastali. Tako je npr. pri M. Grammontu (*Le vers français*, 1967, 103—168), ki kvalificira svobodni verz že z navzočnostjo posamezne svoboščine — predvsem s kršenjem silabičnosti, a tudi že zgolj z druženjem različnih vrst rimanja v isti pesmi (str. 103) — v dokaj obširnem poglavju o svobodnih verzih daleč največkrat citirani avtor — La Fontaine. Podobno pišejo Nemci (Minor, Heusler idr.) o svobodnih verzih pri Gellertu, Lessingu, Wielandu idr., a tudi Rusi označujejo Puškinov verz v njegovih prevodih »Pesmi zahodnih Slovanov« kot svobodni verz. Vendar pa dandanes nasploh velja, da se je svobodni verz v svojem pravem, tudi programatično poudarjenem modernem bistvu pojavil najprej v Franciji, v drugi polovici osemdesetih let in se nato široko uveljavil kot nova prozodična vrednota nove evropske moderne in pravzaprav trajna pesniška pridobitev novejših časov. V tem smislu po sodijo vsi starejši tovrstni in sorodni pojavi, razen morda že očitno predhodniških Whitmanovih verzov (1855), le v predzgodovino tako pojmovanega svobodnega verza; vendar pa moramo nekatere izmed njih, zaradi večje možnosti neposrednega vplivanja, zlasti nemške, upoštevati tudi v zvezi z razvojem slovenske verzifikacije.

Izmed nemških so sicer najpomembnejši nerimani »svobodni ritmi«, ki so jih uveljavili Klopstock (od 1754 oz. 1758), za njim pa še Goethe, Hölderlin idr. — po oznaki W. Kayserja »domala edini prispevek, ki je nemška lirika z njim obogatila oblikovno zakladnico svetovne literature« (*Gesch. d. deutschen Verses*, 1960, 53). Razumljivo pa je, da te tako nenavadne oblike na slovensko poezijo še zlepa ne bi bile mogle vplivati, med drugim tudi zato ne, ker so bile nerimane, kaj takega pa je bilo v slovenski vezani besedi še vse do Aškercarja in moderne prava izjema (nasprotno pa se je tedanjemu odporu in celo boju proti rimi med Nemci prav vidno odzval Linhart v svojih *Blumen aus Krain*, saj ima v zbirki okrog 2/3 nerimanih pesmi). Značilno je tudi, da je Vodnik celo v safičnih kiticah svoje Prošnje na kranjsko modrino porabljal rimo, še zgovornejše pa so besede, s katerimi je neki ljubljanski študent 1822 utemeljeval rime v anakreontskih verzih svojega novoletnega voščila A. Smoletu: »Rima, ki je on (tj. Anakreon) kot Grk ni poznal, je kranjskemu ušesu neogibna potreba, in ji je potemtakem treba zadostiti.« Spričo tega so pobude za rahljanje tradicionalne, že s Pisanicami in Vodnikom uveljavljene zlogovno-naglasne verzifikacije vse lažje prihajale od drugih, manj drznih, a metrično svobodnejših r i m a n i h pesmi, ki je zanje nemška poezija ponujala dovolj zgledov (Goethe, Schiller, Uhland, Heine idr.). V tem smislu sta problem v zvezi s Prešernom že pred vojno obravnavala Kidrič (*Prešeren* II, 382—384) in Isačenko (*Slovenski verz*, 71—72) — le da je prvi pri tem vse bolj poudarjal zglede domače ljudske pesmi —, po vojni pa Slodnjak (*Prešernovo življenje*, 1964, 204 in op. 187), z navedbo konkretnih nemških vzorcev (Uhland, Chamisso), vendar dopuščajoč tudi možnost teh ljudskih vplivov. Toda o tem še pozneje.

Že uvodoma naznačeno, na Prešerna vezano izhodišče našega članka naj tu še pobliže določimo s tistim oblikovnim stanjem njegove verzifikacije, ki se kaže v njegovi poeziji kot izključno in neokrnjeno vse tja do l. 1836—1837, tj. do njegovih prvih stvaritev v novi, svobodnejši metriki (Prekop, *Zdravilo lju-bezni*). Tu seveda ne gre za nikakršen globlji prelom v njegovem pesniškem delu, saj gre le za 6 oz. 7 pesmi, vsekakor pa za pomembno obogatitev njegovih ritmično izraznih sredstev, ki tudi ni bila brez vpliva na nadaljnje obli-

kovanje slovenskega verza. Ob tem mejniku pa se nam zdi potrebno, da si na kratko predočimo, v kakšnem obsegu in kako se pod vlado stroge zlogovno-naglasne metrike utesnjuje v njej zvesti »vezani«, »nesvobodni« verz. Pravi pomen in širšo problematiko te vezanosti pa si bomo nemara še naprej razbistrili, če ta uvodna pojasnila navežemo na razpravljanje, ki se je pred dobrim desetletjem razpletlo o teh vprašanih prav v našem listu.

Tedaj je namreč Anton Sovre, opirajoč se na svoje izkušnje s slovenjenjem antičnih heksametrov in spodbujen še od Mahničevega članka Slog in ritem Cankarjeve proze, izpovedal svojo »staro domnevo, da je ritmična osnova slovenskega jezika daktilska ali vsaj močno daktiloidna« (JiS II, 326). Še isto leto je o tem spregovoril Kajetan Gantar ter uvodoma pravilno poudaril, »da pride ritmična osnova jezika najbolj spontano do izraza na eni strani v ritmizirani prozi, na drugi strani v tako imenovanem ‚svobodnem verzu‘«. V nadaljnjem je Gantar, le da ne več v čistem skladu s tem spoznanjem, podprl Sovretovo domnevo — Sovre sam jo je imenoval tudi »tezo« — in to z zgledi iz Župančičeve Dume in z ugotovitvijo, da je »skoraj 60 % te pesnitve »spesnjene v daktilskem ritmu« in da je v njej 21 »čistih heksametrov« (JiS III, 37—38). Kmalu zatem je o problemu na kratko spregovoril še Dušan Ludvik (JiS III, 188) ter »tezo« prejšnjih dveh nekoliko razširil, sklicujoč se na svoječasnó Škrabčevo trditev (1881), »da je torej tista mera najprimernejša naši slovenščini, katera dopušča več nenaglašenih kakor naglašenih zlogov, to je, daktiljska, anapestska in amfibrahiška (Jezikosl. spisi I/2, 128), torej nasploh trizložna. V tej širši in previdnejši obliki je bila stvar na videz sprejemljivejša, le da je bil problem v tedanji skopi obravnavi še vedno le enostransko osvetljen in v bistvu še vedno pod sugestijo izhodiščne »teze«.

Najprej bodi poudarjeno, da citirana Škrabčeva trditev tako rekoč normativno povzdiguje trizložno mero nad dvožložno, in kot tako jo je upravičeno odklonil že Isačenko (Slov. verz, 1939, 19—20). Ne glede na to in na Škrabčev slab posluš za poezijo pa se je Škrabec pri tem vendarle opiral na neke stvarne osnove v zvezi z naglaševalnimi odnosi v slovenščini, in to:

1. na mnogo manjši delež naglašenih zlogov nasproti nenaglašenim (štirje preskusi iz proznih del Levstika, Stritarja in Cankarja so mi dali poprečno razmerje 1:1,73, preizkus iz Kidričeve monografije o Prešernu 1:2,1 in iz uvodnika v »Delu« 1:2,16, kar le opozarja na razliko med leposlovno prozo na eni ter znanstveno in publicistično prozo na drugi strani) in

2. na dejstvo, da je — ali da bi bilo — d o s l e d n o v metrično shemo vklenjeno alternirajoče poudarjanje v dvožložni meri skrajno utesnjujoče, ali kakor pravi Škrabec sam, da »iz samih trohejev ali jambov ni mogoče količkaj več pesmi zložiti«. Pod jarem tako pojmovane verzifikacije bi namreč dejansko šle le vse eno- in dvožložnice (seveda na pravo mesto postavljene), izmed trizložnic pa le tiste z naglasom na srednjem zlogu, medtem ko bi trizložna mera ob istih pogojih zajela še vse trizložnice, veliko večino štirizložnic (tj. tiste z naglasom na drugem ali tretjem zlogu) ter še petzložnice z naglasom na tretjem zlogu, to pa se pravi, absolutno večino vseh slovenskih besed (seveda v odvisnosti od dolžine verza).

V tem in samo v tem ozkem, a seveda nevzdržnem smislu bi se dalo reči, da je trizložna mera »primernejša naši slovenščini« od dvožložne. Prva namreč nakazuje, vsaj ob stopični popolnosti vseh verzov, naglasno razmerje 1:2, druga pa 1:1. Glede na prej navedeno poprečje je slednje razmerje za naš (in še

marsikak) drug jezik z naglasi odločno prenabito, najsi tudi se ob neredki, dosledno ali izmenično nastopajoči hiperkataleksi vsaj v jambskih pesmih nekoliko ublažuje, v enajstercu npr. na 1:1,2 (v trohejskih pa se s kataleko še zaostrije). Ker pa je »prav kršitev sheme temelj in bistvo ritma« (Isačenko), tudi večja nuja odstopanja od sheme, zvezana z dvozložno mero, ne more biti argument zoper to mero, prej nasprotno. Dejansko namreč pogostnejša nenaglašenost iktičnih mest, povzročena s to nujo, le še toliko bolj poudarja metrično-ritmični antagonizem, ki se v njem oblikuje verz. Razen tega pa se mnogo opaznejši odkloni od sheme ustvarjajo v verzih z nemetričnimi naglasi, ti pa so v dvozložni meri če že ne pogostnejši, pa vse učinkovitejši kot v trizložni meri. Spričo tega bi bilo tudi krivo misliti, da je z določeno mero vselej in nujno dano tudi že določeno in zlasti od druge mere različno sorazmerje naglašanih in nenaglašanih zlogov (v celoti). Prav »po zaslugi« dvozložne mere namreč niso tako redki primeri, da ima v trizložni meri zložena pesem tesnejše (celotno) naglasno sorazmerje kakor pa pesem v dvozložni meri; res pa je splošna zakonitost slej ko prej ta, da ima pesem prve mere redoma nekoliko več naglasov, kakor jih predvideva shema, druge pa precej ali celo manj. Za približno osvetlitev tega razhajanja si oglejmo nekaj podatkov iz Prešerna, pri čemer je seveda treba računati z delno neizogibnostjo subjektivne presoje (prvo številčno razmerje pove, koliko nenaglašanih zlogov pride na 1 naglašeni zlog, v oklepaju pa je dodano razmerje po metrični shemi tiste pesmi):

3-zložna mera	2-zložna mera
V spomin V. Vodnika 1:1,44 (1:1,75)	Dekletom 1:1,66 (1:1)
V spomin A. Smoleta 1:1,56 (1:1,63)	Strunam 1:1,37 (1:0,88)
Nuna in kanarček 1:1,74 (1:1,75)	Gazele 1 1:1,86 (1:1)
On dan si začela 1:1,51 (1:1,75)	Gazele 4 1:1,69 (1:1)
Povodni mož 1:1,74 (1:1,91)	Son. venec 6 1:1,91 (1:1,2)
Sveti Senan 1:1,61 (1:1,75)	Son. venec 10 1:1,78 (1:1,2)

Po vsem tem pa ne moremo reči nič drugega, kakor da dvozložna mera, vsaj v doslednem zlogovno-naglasnem sistemu, daje večje ritmično izrazne možnosti od trizložne, ali še drugače: težja uresničljivost sheme v prvi meri je dejansko njena prednost, medtem ko je lažja in večja zvestoba shemi v drugi meri tudi njena slabost, ki pa je po drugi strani spet po svoje pogojena in nujna. Pomisliti moramo namreč, da neuresničeno iktično mesto v jambski (ali trohejski) pesmi vnaša v verz, s tako nastalim nenaglašanim trizložjem, le dobrodošlo variacijo in neredko tudi vsebinsko osmišljeno ritmično poživitev (Prešeren ima že samo v Sonetih nesreče 55 takih primerov, tudi po dva v istem verzih), medtem ko v trizložni meri s tem lahko nastane kar 5-zložno šibko sosledje, ki pa je le redko ali le pod mojstrovim peresom lahko tudi smiselno pogojeno. (*Tó rêče in se ji globôko priklóni; Tó rêče, hitréje sta se zasukála; Mársikdaj se govorica ti zméša*). Podobno pa ima tudi nemetrični naglas med iktičnima zlogoma v dvozložni meri mnogo večji poudarni učinek kakor v trizložni meri, saj ustvarja v prvi trizložno naglašeno zaporedje, v drugi pa le dvozložno: *jim iz očí tí pôšlji žárke míle; ukáz žêlj vléče v tvôje domovánje; potíhnil ti vihár ní v písih bôja; ne stávi v brán dálj bôžji se dobróti; nasproti: ne vzdíža žêlj skrívnih plamána; k'téra zdàj íma grôb kómaj za nás*). Zaradi jasnosti pa moramo tem citatom pridružiti še nasproten primer ter ob njem nekoliko

dopolniti prej navedeno kratko Isačenkovo opredelitev ritma: v metrično vezani verzifikaciji namreč ritem shemo hkrati negira in potrjuje, potrjuje celo prav s svojim »kršenjem reda«, pa tudi s tem, da se z njim tu in tam tudi povsem in prav smiselno usoglaša. Tak primer imamo v 4. sonetu nesreče, kjer se nesrečnemu preganjancu usode po vsem nemirnem beganju slednjič le odpira pomirjujoči vidik odrešitve:

šelè v pokóju tihem hládne híše,
ki pélje vánjo tèmna pót pogréba,
počíje, smít mu čèla pót obríše.

Da je pritisk metrične sheme v strogi trizložni meri nasploh mnogo večji, je razvidno tudi iz okoliščine, da Prešeren uresničuje dvožložno mero (po številu z njo povsem usklajenih verzov) v povprečju pribl. tretjinsko, v sonetu oz. enajstercu celo zgolj petinsko, medtem ko trizložno dvetretjinsko, in to kljub opaznemu prizadevanju, da bi z nemetričnimi naglasi nekoliko zabilal v tej meri še toliko bolj zaznatno enolično in spričo večjih intervalov tudi že nekam prelahkotno glasovno valovanje. Zato pa tudi ne preseneča, da je delež pesmi v tej meri pri njem kakor sploh v naši poeziji tako skromen, saj je trajno prevladoval le v Vodnikovi pesmi. Vendar pa se je slovenski verz v glavnem prav v zvezi s to mero oz. pod vplivom nekaterih zlogovno svobodnejših tvorb v tej meri začel sproščati ter prestopati pregrade, ki mu jih je stavil tradicionalni zlogovno-naglasni sistem. Kakor je bilo že omenjeno, je te sprostitev pri nas umetniško prvi uveljavljal Prešeren, začeniši s Prekopom, zgolj priložnostno in soustvarjalno pa se je s to novostjo soočil že kmalu po svojih objavah v KČ.

Če so prvi znani Prešernovi verzi (ok. 1818—1819), izražajoči njegov protest zoper duhovno nasilje, vsebinsko zanj že nadvse značilni, pa oblikovno povedo komaj kaj več kot to, da mu je bila kot Gorenjcu za takšno improvizacijo pač najpriročnejša alpska poskočnica. Nasprotno pa ob amfibrahih njegovega Povodnega moža ne moremo več reči, da v tisti njegovi dunajski in že ne več priložnostni verzifikaciji ni bilo tudi nekaj »hoje za Vodnikom«; ne bi bilo tudi izključeno, da je bila v trizložni meri zložena tudi še katera druga pesem iz tega istega, pozneje (mimo znanih izjem) uničenega zvezka. Ko pa se je po prihodu v Ljubljano (1828) in ob Čopovem vplivu začel vnemati za zahtevnejše italijanske oblike, in zlasti za gibčni enajsterc, je trizložno mero za vrsto let povsem zanemaril, sprva bržčas tudi iz zavestnega odpora do Vodnika (epigram o »menišiču«) ali vsaj do njegovega tako očitnega oblikovnega vpliva na čbeličarje. Vendar je še na začetku te njegove nove pesniške usmeritve nanoslo, da je prevedel Körnerjevo protinapoleonsko, vojaško domoljubno Lützows wilde Jagd (iz 1813) ter svoj prevod 14. avg. 1830 objavil v Ilirskem listu. Pobude za to slovenitev, pomenljivi Prešernov miselni odklon do Körnerja v V/5 kakor tudi posebni njegov namen s to objavo poznamo iz Slodnjaka (Prešernovo življenje, 53), naše zanimanje pa velja tu ožje oblikovni strani njegovega prevoda. Gre namreč za pesem v verzifikacijski obliki, kakršna je bila Prešernu iz nemške poezije pač dovolj znana, ki pa se sam v njej še ni bil in tisti čas tudi ni nameraval poskušati.

Sicer je že Kidrič (Prešeren II, 1938, 173, 186) poudaril »kompliciranost« in težko prevedljivost teh Körnerjevih kitic, doslej pa po moji vednosti še ni bilo ugotovljeno, da se je Prešeren tu prvokrat, najsi le epizodično in preva-

jalsko-ustvarjalno, spoprijel z neko novo in tako verzifikacijo, ki je imela čez nepregledno vrsto let še prav vidno obogatiti njegovo izvorno ustvarjanje.

Pesem je zložena v šestih 7-vrstičnih kiticah z rimami AbAAbCC, verzi so amfibrahčni, toda z močnim, in to dvojnim kršenjem zlogovnosti. Po »čisti« shemi bi namreč moško rimani verzi (A in C) morali biti 11-zložni, kot 4-stopični katalektični, oba žensko rimana (b) pa 9-zložna, kot 3-stopična akatalektična — kršitve pa so najprej na začetkih verzov z 12 »anakruzami« (6 jih uvaja zadnje, refrenske verze kitic), še mnogo občutnejše pa so v notrajščini. večine verzov. Gre za tako imenovano kontrakcijo, ki nastopa kar v 30 od 42 verzov ter zajema v 23 verzih po en zlog, v 7 pa po dva. Po »čisti« shemi, in zato brez upoštevanja »anakruz«, znaša ta kontrakcija 9,13 %* (po številu zlogov merjenega obsega pesmi), v poprečju pa pride 1 kontrakcija na 1,4 verza. Z vsem tem je dobila pesem vse bogatejšo dolžinsko variacijo verzov, in to v 5-zložnem razponu (8—12), obenem pa tudi neko posebno, v čisto amfibrahčnem valovanju krnjeno, zadrževano ritmiko. Kontrakcija namreč pomeni kršenje ali tudi razveljavljanje zlogovne determinante strogega silabo-toničnega sistema, v bistvu pa tudi že odpravljanje meje med obema merama in prehajanje na drugo, (zgolj) tonično verzifikacijo. To pa se označuje že tudi kot prehodna oblika k svobodnemu verzu, ponekod pa se tak verz obravnava že kar kot »svobodni«.

Kako je to z »metrično nalogo« v svojem prevodu Körnerjeve pesmi reševal Prešeren?

Glavna številčna razmerja so podana v spodnji preglednici. V njej porablamo (sicer zastareli) izraz »anakruza« za vse tiste, in tudi naglašene zloge na začetku verzov, ki so nekako že izven sklopa sicer mnogotero kršene, vendar dovolj razpoznavne metrične in kitične sheme. (Kratiki: K = Körner, P = Prešeren.)

Kitica	Verzov z »anakruzo«		Kontrahiranih zlogov		Vseh zlogov		Dolžina verzov		
	K	P	K	P	K	P	K	P	
I	2	1	6	7	69	70	8-zložnih	3	4
II	1	1	9	7	68	70	9-zložnih	14	14
III	2	1	8	5	67	72	10-zložnih	13	3
IV	2	1	5	4	70	73	11-zložnih	11	15
V	3	1	6	4	70	73	12-zložnih	1	1
VI	2	1	6	2	69	72	13-zložnih	0	5
	12	6	40	29	413	430		42	42

Preglednica kaže, da je Prešeren sicer upošteval vse oblikovne posebnosti svoje »komplicirane« predloge, le da je bil precej zmernejši od Körnerja tako v rabi oz. številu »anakruz« kakor tudi kontrakcij. Vendar pa si je glede prvih dovolil tudi neke večje in metrično prav smiselne spremembe, ki iz preglednice niso v celoti razvidne: »anakruze« je omejil zgolj na zadnje, refren-

* V tedanji nemški poeziji je utegnil biti ta odstotek še precej višji, prim. Uhland, Der weisse Hirsch: 11 %, Der Wirtin Töchterlein: 12,7 % (Vrazov prevod le 6,8 %); Chamisso, Der Soldat: 15,9 %, A. Grün, Zwei Wanderer: 18,2 %.

ske in poudarno dominantne verze vseh kitic, obenem pa jih povezal z najvažnejšo besedo teh verzov: *Lícovovi strélci sílni, predfzni so tó*. Tako je dobil — mimo Körnerja: *Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd* — posebno poudarjen, hiperdaktilski začetek verza, kar pa je spet ohranil le v povsem enakih zadnjih verzih prvih petih kitic, medtem ko je v zadnji spremenil ta verz vse bolj od Körnerja (tá samo: *Das ist ... Das war ...*), dal verzu šibkejši zastavek, glavno ritmično poanto pa prenesel na konec verza in celo na pomenljivi preteritum njegove zadnje besede in zloga: *To so Lícovovi strélci predfzni b'li* (s predhodno kontrakcijo nasproti vsem prejšnjim kiticam: ... *predfzni so tó*).

Vendar pa s to uspešno podomačitvijo tujega vzorca Prešeren tedaj še nikakor ni bil pridobljen za verzifikacijo, ki je tako vidno rahljala zlogovno zamejenost uveljavljenega metričnega sistema. Vzrok pa ni bil morda le v njegovi zavzetosti za italijanske oblike, marveč nedvomno tudi v njegovem spoznanju, da je treba naprej umetniško dograditi obstoječi sistem ter izpričati, da tudi zlogovno vezani verz krije še nevidene in prebogat ritmično izrazne možnosti. Na to kaže tudi okoliščina, da je do njegovih prvih izvernih stvaritev v tem novem načinu prišlo šele v času, ko se je njegova »enajsterska« doba že iztekala. Pri tem pa je treba upoštevati še neke zadržke, izvirajoče iz globljih, prvobitnih dispozicij njegove pesniške osebnosti. V tem smislu bržčas ne bo le naključna okoliščina, da je Prešeren v kar 6 od 8 dotedanjih svojih pesmi porabljal zgolj enakozložne verze (Zvezdogledom: 7, Zarjovena dvičica: 7, Dekletom: 8, Učenec: 8, Dohtar: 8, Slovo od mladosti: 11 — nasproti pesmima Povodni mož: 11/10 in Hčere svet: 8/7) — to pa je že natanko isto razmerje oziroma odstotni delež, ki velja tudi za Poezije (75%), z majhno razliko (72%) pa tudi za celotno njegovo slovensko pesniško delo (brez upoštetih epigramov). Tolikšnega odstotka nima v tem pogledu noben drug slovenski pesnik, seveda pa gre tudi to v največji meri na račun velikega deleža njegovih pesmi v enajstercu, predvsem sonetov.

Med zgledi, ki bi bili utegnili pozitivno oblikovati Prešernov odnos do zlogovno svobodnejše verzifikacije, smo mimogrede že omenili tudi ljudsko pesem. O njej bo več govora šele v nadaljevanju tega članka, na tem mestu pa naj stvar osvetlimo še z neke druge strani, to je v zvezi s Prešernovim odnosom do stiha.

Tu gre namreč za raznozložno dvojico z obema verzoma dano variabilnostjo, pri heksametru do 5-zložnega zlogovnega razpona (13—17), pri pentametru do 3-zložnega (12—14). Kakor pa vemo, se je Prešeren teh klasičnih oblik vse do srede štiridesetih let domala povsem izogibal. Svoje graje čbeličnih »heksametrstov« ni podprl z nobenim lastnim zgledom; pred 1845 je sicer zložil tri distihe, objavil pa je le enega, latinski epigram na Kopitarja ob njegovem posegu v črkarsko pravdo (IB 27. jul. 1833), medtem ko je svoj nemški (le po nemški predlogi prikrojeni) epigram na Čopa le-temu samo v pismu sporočil (13. febr. 1832), čisto privatnega značaja pa je bil tudi njegov prvi slovenski distih — Prijat'lju Lašanu (iz dec. 1835).

Če si te tri primere, ne glede na razlike jezikov in metričnih sistemov, pobliže ogledamo, se nam pokaže, da se je Prešeren danim možnostim odstopanja od osnovnega, daktilskega značaja obeh verzov (17/14) takole odzval: v nemškem distihu s 3 spondeji (15/13), v latinskem z dvema (16/13), v slovenskem pa z enim samim (16/14). Seveda bi tu šlo za kontrakcijo le v obeh pri-

merih iz jezikov z naglasno metriko, medtem ko sta v antični, kolikostni metriki dve kračini veljali za enakovredni eni dolžini in je bila sprememba števila zlogov brez pomena. O slovenskem distihu, ki bodi tu citiran:

Varha Te čaka Dolénc pred arsitokratov tiránstvam,
varji se družbe volkov, bódi mu bramba pravíc!

pa še tole: Če upoštevamo, da je grščine večji Prešeren dojemal besedo »aristokratov« kot zloženko (áristos — kratéo) ter se pri tem opiral na daktilski značaj njene prve sestavine, lahko rečemo, da ta njegov prvi slovenski distih povsem ustreza tistim pravilom, ki so se o slovenskem »šestomeru« in distihu uveljavila sicer šele dobrih 40 let pozneje. V heksametru ima namreč prav po teh pravilih tvorjen »ponarejeni« spondej, razen tega pa tudi krepko (moško) cezuro (za 3. polstišjem, pentemimerezo), ki se smatra za boljšo od ženske kot protiutež šibkemu koncu tega verza; a tudi pentameter, sicer čisto daktilski, je brezhiben (drugače Slodnjak, Kondor št. 35, 271).

Kakih posebnih sklepov ob tem osamljenem primeru sicer ne moremo delati, lahko pa domnevamo, da se je Prešeren pri tem vendarle zavedal nekolikšne zasilnosti, ponarejenosti svojega slovenskega spondeja, in morda tudi že zgodaj sprevidel, da so v slovenščini možnosti za narejanje »pravih« spondejev (z dvema naglasoma) dokaj omejene. Tako pa bi mu ostajal na voljo domala le še dolgi in enolični poskočni daktilski verz, ki bi ga sosedni bolj udržani, a tako večidel spet enolični dvodelni pentameter komaj nekoliko ublaževal. Še tem tehtnejši pa so mu morali biti taki preudarki spričo že pridobljenih in povsem drugačnih izkušenj z enajstercem. Za osvetlitev obojih možnosti naj tu sledi nekaj primerjave in številnih podatkov.

Za starogrški epski heksameter je bilo ugotovljenih, glede na obseg in način izmenjavanja daktilov in spondejev, 32 različnih tipov tega verza (N. Majnarić, Grčka metrika, 1948, § 41). Ker pa se tako v nemščini kakor tudi pri nas že od Vodnika sem v 5. stopico heksametra stavi le daktil, se nam to število zmanjša že na polovico, in še to z omejeno realizacijo zaradi že omenjenih težav s slovenskim spondejem. Te so se s poznejšo uzakonitvijo »ponarejenih« spondejev sicer res zmanjšale, vendar gotovo ne do izenačenja z grškimi možnostmi. Nasproti temu pa je med Prešernovimi enajsterci, tudi brez upoštevanja razlik med dolgimi in kratkimi naglašeni zlogi, ugotovljivih kakih 70 tipov, in to v toliko krajšem verzu stalne dolžine. Tolikšna raznolikost njegovih enajstercev je ustvarjena: 1) z nenaglašeni iktičnimi zlogi (številke so nam tu »značke« zlogov po njihovem vrstnem redu: 2, 4, 8; 2 + 4, 2 + 6, 2 + 8, 6 + 8; 2 + 4 + 8, 2 + 6 + 8, 4 + 6 + 8), 2) z nemetričnimi naglasi (1, 3, 5, 7, 9; 1 + 3, 1 + 5, 1 + 7, 3 + 7, 5 + 9) in 3) z raznimi kombinacijami (X) obojega (npr. 4 X 5, 6 X 7; 4 X 5 X 8; 1 X 5 X 6 + 8 idr.). Nekaj primerov vseh treh vrst smo tu in tam že citirali, dodajmo še nekaj izrazitejših: *sovráži vsè té múza sramežljíva* (5 X 8); *šèl náj vsák sám bo skoz življènja zméde* (1 + 3 X 6); *Ví, ki vam je ljubézni tiráníja* (1 X 2 + 4 + 8); *dár ríbču dá, njím, ki so ga nosíli* (1 + 5 X 6 + 8).

V vsakem daljšem verzu, in tako tudi v enajstercu, je zelo opazno, če na svoji sredi nima ustrezne naglasne opore; toda Prešeren ima tudi nekaj takih primerov, tako zlasti tam, kjer je hotel tudi ritmično podčrtati neke iznenadne spremembe življenjskih situacij in čustvenih stanj, silno čustveno prevzetost ipd.: *ki pélje nas iz bolečine mésta; zbežále ste, ko se je dán zazóril; stojí, ki*

ga iz visokósti jásne / na tlâ telébi . . . zadřžana ji od moči neznáne; objéta sta, ko bi bilâ telésa / engâ . . . Še dlje in že do skrajnosti pa je šel Prešeren v dveh enajstercih s kar 7-zložnim naglasnim premolkom: eden je iz satiričnega epiograma na Metelka, kjer nastala praznina predočuje, kako prazni in brez podlage so tudi vsi upi na njegov slovar (*ne čakajte ga od abecedárja*), medtem ko drugi, iz povenčnega Julijinege soneta, še tudi s sledečim prestopom izsiljuje oster govorni pospešek in s tem tudi ritmično podčrtava bolečo zavest dokončno brezupne pesnikove ljubezni (*gotóvi, de bi je ne omečila / labúdova 'z pfs môjih melodíja*).

Prešernov enajsterec pa utegne imeti tudi 6 naglasov, tako tisti, iz Nove pisarije, ki se je obenj spotaknil Kopitar. V njem je poleg sintaktične zatike *de kdor* (po današnjem pravopisu med njima še vejical) ter gneče devetih zapornikov (*d, k/g, d, p, d, p, d/t, p, d*) in štirih *r*-ov zagostil stvar še z nemetričnima naglasoma na 5. in 9. zlogu, da bi z vsem tem hudomušno ponazoril ropotanje (sicer metaforičnih) mljnskih koles: *je šéga, de kdór pride préd, préd mélje* (tako v Poezijah, sprva nekoliko mileje: *kdor ljubih pride pred, popred ta melje* — oziroma: *in šega je, kdor pride pred, pred melje*).

Tako je dobival, s spreminjajočim se številom naglasov, v svojih enajstercih naslednje naglasne količine: s petimi naglasi — 1 : 1,2, s štirimi — 1 : 1,75, s tremi — 1 : 2,66, z dvema — 1 : 4,5, s šestimi — 1 : 0,83. Od tod pa se vidi, da se že enajsterec s štirimi naglasi, in takih ima Prešeren daleč največ, s svojim količnikom domala izenačuje s prej navedenim iz leposlovne proze (1 : 1,73). Vendar pa nam mnogo več od tega povedo količniki za tako izraženo naglašnost posameznih njegovih enajsterskih pesmi in ciklov. Ti so po veliki večini nekoliko nižji, že prav skrajna primera bi bila 1 : 1,26 (Sonetje nesreče 5) in 1 : 1,91 (Sonetni venec 6 in 9), sicer pa natančneje:

Slovo od mladosti	1 : 1,49	Sonetni venec	1 : 1,71
Ljubeznjeni sonetje	1 : 1,51	Krst pri Savici	1 : 1,60
Nova pisarija	1 : 1,53	Povenčni soneti (10)	1 : 1,61
Prva ljubezen	1 : 1,57	Vsi soneti iz P (42)	1 : 1,63
Sonetje nesreče	1 : 1,48		

Sicer pa — ko smo že omenjali količnik za leposlovno prozo — ali ni Prešeren tudi sam pisal proze? Ne sicer leposlovno, pač pa sta tu obe njegovi slovenski pismi: prvo, staršem (1824), s tako po domače, pristrčno in slikovito pisano prozo, drugo, Čelakovskemu (1833), pa že po naslovljencu in namenu vse bolj oficialno in literarno informativno. Količnik slednjega (1 : 1,98) se tudi povsem sklada z začetkom, omenjenim za razpravno in publicistično prozo, nekoliko presenetljiv pa je prvi — 1 : 1,63, saj se v tem izenačujeta študentovo po svojcih in kmetski predstavnosti ubrano pismo in njegovo poznejše umetniško oblikovanje v strogi sonetni obliki. Tu gre sicer tudi za neke zakonitosti, ki gredo prek meja vezane in nevezane besede, vendar pa se nam s tem tudi še z druge strani predočuje, kako svobodno je pesnik oblikoval v dani meri in strogi obliki. Zlasti še, če dodamo, da bi podobne količnike lahko našli tudi med svobodnimi verzi naše moderne (Duma — 1 : 1,60).

(Se bo nadaljevalo)