

# Zvenska plast poezije in odskočnost ritma v pesmih Gerarda Manleyja Hopkinsa

Mirko Starčević

Trg Rivoli 8, 4000 Kranj  
<https://orcid.org/0000-0002-0049-8975>  
mirko.starcevic@gmail.com

*Razprava preučuje zvočne prvine v poeziji kot procese, s katerimi pesniška zvenskost oblikuje in ustvarja metafizične in estetske zakonitosti pesniške in literarne umetnine nasploh. V prvem delu se članek osredotoča na teoretske zastavke o pojmu zvenskosti, kot ga je v svojem delu Literarna umetnina razvil in domislil Roman Ingarden. Predmet razprave v kontekstu analize Ingardnovih teoretskih preučevanj bodo predvsem plast zvenov, pojem konkretizacije in sopovezanost zvenskega gradiva in smisla. V drugem delu se v luči Ingardnovih dognanj članek obrača k angleškemu pesniku Gerardu Manleyju Hopkinsu in k preučevanju prozodičnih zakonitosti njegove poezije. V Hopkinsovih pesniških delih je prepletenost zvena in pomena nazorno prikazana v pesnikovi iznajdbi in rabi odskočnega ritma, ki odstopa od tradicionalnih zasnov in pojmovanj metrike. Pri Hopkinsu igra posebno vlogo tudi aliteracija, ki tako kot odskočni ritem pooseblja zvensko in semantično bistvo njegovih pesniških del.*

Ključne besede: angleška poezija / Hopkins, Gerard Manley / zven / pomen / odskočni ritem / Ingarden, Roman

## Besedni zven v literarni umetnini

V pričujočem članku se bomo osredotočili na plast zvenov besed in skušali pokazati, kako v procesu konkretizacije literarnega dela prihaja do raznorodnih manifestacij metafizičnih in estetskih kvalitete literarne umetnine. Teoretični zastavek bomo razvijali ob razmišljanju o pomenu zvenskosti v poeziji Gerarda Manleyja Hopkinsa. Jedro analize zvenske plasti bosta *odskočni ritem* in *aliteracija*, ki Hopkinsovi poeziji dajeta posebno barvo. Naša naloga bo z razgrnitvijo pojmov, kot so konkretizacija, odskočni ritem, aliteracija, osvetliti sestavo literarne umetnine in proces percepcije literarnega dela ter dolžnosti, ki jih mora bralec privzeti in vzeti v ozir, da se v procesu branja inherentni videzi literarne umetnine ne bi izgubili.

Za oporo naših teoretičnih postavk bodo služila miselna izpeljevanja Romana Ingardna o besednem zvenu. Ingarden v svojem temeljnem delu *Literarna umetnina* plast zvenov besed – v sopevezavi s plastjo pomenskih enot, plastjo različnih shematiziranih videzov in plastjo v delu predstavljenih predmetov – postavi na prvo mesto v polifoni zgradbi literarnega dela. Ingarden najprej spregovori o besednih tvorbah in vzajemni povezanosti *zvenskega gradiva* in *smisla*, ki proizvajata besedni zven. Seveda je najosnovnejša oblika besedne tvorbe prav *beseda*, katere osnovni sestavini imenujemo *zven* in *pomen* (*Sinn*), medtem ko »neko glasovno gradivo *zven* besede [postane] šele tedaj, ko *ima* bolj ali manj določen 'pomen'« (Ingarden 70–71). Zven je torej *odposlanec* pomena, a obenem ga ne smemo mešati z glasovnim gradivom. S to razdelitvijo smo posredno pričeli odgovarjati na vprašanje o naravi jezika v literarni umetnini, toda za dejanski odgovor moramo razdelitev besede na njen zven in pomen začiniti z razločkom med besednim zvenom in konkretnim zvenskim gradivom. Tisto, kar slišimo, ko nekdo spregovori, ni besedni zven kot aktualizacija konkretnega zvenskega gradiva, niso »vibracije, ki zadenejo ob naš bobnič, ko zaslišimo realizirano izgovarjavo besede« (Mitscherling 357–358). Besedni zven je že nekaj več, nekaj transcendentnega, a s tem nič absolutno idealnega ali realnega. Ingarden definira zven besede kot »določen zbor in ureditev izbranih delov iz konkretnega zvenskega gradiva« (Ingarden 70). Ko poslušamo, smo osredotočeni na »*tipičen zvenski lik*« (71), ki ga lahko pojmuje tudi kot identičnost besednega zvena; njegova konkretizacija je – za razliko od fonetičnega materiala – enkratna, njegova individualnost nespremenljiva. Kolikor upoštevamo, da besedni zven izpostavljam v stiku tipičnega zvenskega lika s konkretnim zvenskim gradivom, tedaj bo nemudoma jasno, da zvenski lik ostaja v svoji semantičnosti imun na premene v fonetičnih realizacijah. Vseeno je treba priznati, da konkretno zvensko gradivo izgubi svojo zvensko amorfnost in se nam razodene v obliki raznoraznih deviacij od svojih standardnih konkretizacij. Razlike v višini glasu se nam mnogo hitreje zapišejo v naše slušne receptorje in vplivajo na psihične procese, ki se dramijo ob slušnem procesu, medtem ko nas zven besede bolj kot na takšno neposredno vplivanje na poslušalčevo razpoloženje napotuje na pomen besede kot take, zato se bomo odslej osredotočali na besedni zven, saj je ravno njegova korelacija z besednim pomenom ključnega pomena za razumevanje zgradbe literarne umetnine, katere najvišji smoter je proizvajanje pomenov.

V primerih, ko besedo z identičnim smislom uporabljamo v različnih stavkih, pravimo, da se njen pomen ne spremeni. Tukaj reciproč-

nost odnosa *besedni zven*  $\leftrightarrow$  *pomen besede* šele zares stopi v ospredje. Razpoznavnost besednega pomena je ključna za identifikacijo besednega zvena, s pomočjo katerega besedni pomen tudi v različnih primerih rabe sploh lahko identificiramo (seveda, če je konkretno zvensko gradivo v obeh primerih nespremenjeno) (Mitschlering 358). Besedni zven in pomen besede sta eksemplarični par komplementarnega odnosa: »Že zgolj sprememba tona pri istem redu zlogov povzroči diferenciranje zvena besede ter tudi z njim povezanega pomena.« (Ingarden 75) Če spremenimo višino tona besednega zvena, lahko nadalje pride do spremembe besednega pomena pripadajočega besednega zvena.

Besedni zven ima v literarni umetnini edinstveno funkcijo, do izraza pa pride, ko v naših analizah prestopimo z besedne na stavčno raven. Besede se v stavku z drugimi besedami spletajo v vence drugačnih miselnih enot; tako sopostavljene besede niso samovoljen nabor besed, marveč je govora o besednih tvorbah, ki jih ob pretvorbi iz ravni stavčnih struktur na besedne strukture Ingarden imenuje kar »nova tvorba, ki razčlenjena pelje nazadnje nazaj k besedam kot relativno samostojnim stavčnim prvinam« (Ingarden 82). Ingarden paralelno s to trditvijo izpelje sklep, da je stavek pomenska tvorba kot kombinacija vseh prisostvujočih besednih enot, a nujno moramo poudariti, da o stavčnem zvenu na sebi (besede niso fonetične enote), tako kot smo pisali o besednem zvenu, ne moremo govoriti, saj stavki ne formirajo »nobene besednemu zvenu enakovredne jezikovno zvenske tvorbe« (82). Tako kot posebno izraženi besedni zveni v prepletajočih tvorbah plemenitijo stavčne strukture in vodijo k višjim oziroma bolj zapletenim zvenskim enotam, tako tudi stavčne strukture besedne zvone reificirajo v zasnutku enotnega mnoštva lastnih zvenov. V prvem primeru v izmenjavanju poudarjenih in manj poudarjenih kvalitet preučujemo ritem in tempo besednih zvenov. Ingarden loči med dvema vrstama ritmičnih kvalitet: »Prvi zahteva za svoje konstituiranje strogo pravilno vračanje vedno istega zaporedja poudarkov, pri drugem pa prav ta stroga pravilnost ni neizogibno nujna.« (84) Neenakomerno poudarjene ritmične vzorce Ingarden imenuje *svobodni ritem* (svobodni ritem ne konotira razpuščenosti!). Mi ga bomo, v luči zadnjega dela eseja, imenovali kar *odskočni ritem* (*sprung rhythm*), tako kot je dane ritmične vzorce v svoji poeziji imenoval Gerard Manley Hopkins. Nadalje Ingarden razlikuje med imanentnim in vsiljenim ritmom. Nagibanje vsiljenega ritma k spretnitvi tekstu lastnega ritma ne smemo zamenjevati z zgoraj opisanim svobodnim ritmom, saj nas pridevnik svoboden hitro lahko zavede v prepričanje, da pomeni nekaj, kar je neodvisno od teksta, torej konstituirano s strani bralčevih psihofizičnih stanj. To nikakor ne drži, saj se

vsiljeni ritem, kot implicira že pridevnik, vsiljuje, ni nekaj že vnaprej danega, medtem ko pri svobodnem ritmu ta izpostavljenost svobodnosti veje sicer iz pisateljevega oziroma pesnikovega lastnega peresa, a le po podreditvi slednjega določilo, ki ga terja naravna konstitucija v ritmične vzorce izgrajenih besednih zvenov.

V tesni zvezi z ritmom se v pristopanju k literarnemu tekstu v branje substantivizira tempo, s katerim označujemo naravo »besednozvsenske« plasti, npr. »hitrost« ali »počasnost«, pa tudi »lahkotnost« ali »[lenobno] težkost« (Ingarden 86). Kljub temu je tempo v večini primerov zavezan imanentnosti meja ritma, katerih vrednost zvočnega gibanja je mnogokrat določena splošna narava. Tempo se preko ritmično postavljenih besednih zvenov odpira bralcu, katerega odgovornost je, da v stavku zasliši tenkočutno zastavljeno besedilno harmonijo *notrinskosti* reči,<sup>1</sup> ki se odvija v kvalitativni razpoložljivosti zvenskih aktualizacij. Napačno bi bilo, če bi tempo pojmovali kot hitrost branja, saj je tempo kot hitrost že vpisan v besedilo; je nekakšen samoopis zvočnega, ki se v stavku raztegne v množstvo posameznih trenutkov zvočnega, kar logično vodi v formiranje »'melodije' in melodične narave« (87). Dodatne zamejitve tempa prav tako predvidevajo različne – bodisi *monosilabične* bodisi *polisilabične*, z notranjim ritmom obrobjene besede – dolžine besednih zvenov. Tu se lahko navežemo na razpravo T. S. Eliota o prostem verzu, v katerem vehementno zatrdi, da »*vers libre* ne obstaja« (Eliot 32). *Vers libre* (prosti verz) ni v resnici nič prostega, kajti kolikor bi ga okarakterizirali kot takega, bi morali slediti črti negativne označbe: »(1) Manko vzorca, (2) manko rime, (3) manko *metruma*.« (33) Žal to ni mesto, kjer bi se lahko bolj podrobno spopadli s predloženimi trditvami, vendar jim lahko namenimo nekaj naše pozornosti, da bomo bolje unavzočili korelacijsko zvezo ritma in tempa, ki pomaga pri kreiranju melodije stavčnih struktur v umetniškem besedilu in z njo povezane semantične raznorodnosti stvaritev samih. Kvaliteta vzorca je rezultat kombiniranega učinka rime in metra. V naši razpravi bomo takšen vzorec imenovali ritem, ki se bralcu pokaže kot priporočljiva hitrost oziroma počasnost branja, kar smo že specificirali kot tempo. Eliot navaja primere rabe prostega verza, kjer se v nadomeščanju tradicionalne rabe angleškega deseterca, na katero zelo pogosto naletimo denimo pri Johnu Webstru,<sup>2</sup> posebno na mestih, kjer ustvarjalec ob stremljenju po dosegu posebnega dramskega učinka prelomi z ustaljeno

<sup>1</sup> *Notrinskost* ni zgolj notranjost v prostorskem smislu. Pomeni notranje bistvo, ki dvojnost različnosti dveh stvari druži v enotnost nasprotnega stremljenja.

<sup>2</sup> *Flamimeo*: »I recover, like a spent taper, for a flash / And instantly go out.« (Webster 5.6. vv. 261–262)

rabo jamskega pentametra (34). Tovrstne neregularnosti so previdno načrtovane, tako da ne gre za površnost ali nevedščo amputacijo besed. Podobno se Eliot naveže na rimo in poda komentar, da je »prekomerna vdanost rimanju omrtvičila sodobno uho« (36), saj prav z izmikom »odmeva rime takoj postane toliko bolj očitna vsaka posrečena ali neposrečena raba besed v urejenosti stavčne strukture« (36), tedaj pa se pritisk ob vseh teh *primanjkljajih* na umerjeno rabo jezika v umetniškem delu eksponentno poveča. Mnogokrat je rima zgolj panacea za celjenje brezmejnih tegob šepavega verza, zato ob vseh zgornjih komentarjih naš cilj ni podati razlogov za poljubno suspendiranje metruma in rim, marveč zgolj namigniti na mnogovrstno prisotnost v manj regularnih oziroma pravilnih verzniških oblikah ritmičnih in z ritmom asociiranih organizacij tempa.

Tako organizirane tekstualne prvine se stekajo v melodično *asonančne* in *aliteracijske* zvenske tokove, same pa sprožijo »v čisto zvenskih lastnostih zaporedja besednih zvenov in v tako nastalih strukturah tega področja« (Ingarden 88) različna razpoloženjska stanja. Posamezne razpoloženjske tvorbe lahko variirajo vzporedno z variacijami v branju. Ingarden posvari, da bi pretirano zaneseno branje utegnilo literarno umetnino potisniti v zamejeno odstiranje *sebstvenosti* besednih zvenov.

Do sedaj smo prehajali z besednozvenske ravni na raven urejanja stavčnega smisla. Navesti moramo, da tudi stavčne formacije same vplivajo na realizacijo besednih zvenov, zlasti na mestih, kjer nam stavčne postavitve premorov in v raznoraznih »interpunkcijskih znakih« (Ingarden 89) tovrstni jezikovni premiki narekujejo udobnejše zaznavanje besednih zvenov, ki se konstituirajo na podlagi ugledanja smisla stavka. Drugače povedano, posebno v literarnih umetninah se nam skrivnost pomena razkrije *a posteriori*, ko se nam iz spoznanja smiselnosti smisla stavka zasveti lepota njegovih posameznih semantičnih videzov.

Ves čas razprave o zvenski plasti smo naše misli merili v literarnem kontekstu, sočasno pa smo se s tem procesom posredno umeščali tudi na preostale tri plasti literarne umetnine. Pomenske enote z apliciranjem *kvazisodb* (kot-da) v enosti z besednimi zveni pomembno fungirajo pri formiranju *kvazirealnih* predmetnosti, na katerih se v množstvih pomenskih nedoločenosti zarišejo shematične vrzeli, ki tekoče prehajajo v plast shematiziranih aspektov, kjer bralec v *aposteriornem* odnosu z besedilom konkretizira prebrane sestavke in se s svojim občutjem razpira nadčutni možnosti razodevanja metafizičnih kvalit, kar ga pripravlja k čudenju nad umetelnostjo literarne umetnine.

Konkretizacije plasti zvenov besed se v horizontu medplastnih povezovanj v primerjavi z mundanimi zvenskimi enoplastnimi

konkretizacijami kreirajo na drugi ravni. Učinkovanje na medplastni ravni se najbolj nedvoumno kaže v obliki onomatopoetičnih izrazov, kjer besedni zven kaže »podobnost z ustreznim predmetom« (Ingarden 314), analogno z raznoličnimi primeri ritmičnih in melodičnih ekspozitur jezika. Konkretizacije besednih zvenov potemtakem nastopajo kot »tipične kvalitativne strukture« (391). Najbolj razločno se konkretizirajo v glasnem branju, torej v recitaciji, ki se nahaja med navadnim govorom in petjem, ali v podajanju umetniškega teksta kot deklamaciji. Odklonski odmiki med posameznimi konkretizacijami istega besedila so povsem pričakovani, lahko pa ob površnem recitiranju bralec sam zamegli možnosti unikatnih osmislitev teksta. Kot primer si lahko ogledamo nekaj verzov iz Shakespearove komedije *Love's Labour's Lost*:

Tell him, the daughter of the King of France,  
On serious business, craving quick dispatch,  
**Importunes** personal conference with his grace:  
Haste, so much, while we attend,  
Like humble-visaged suitors, his high will. (2.1. vv. 30–34; poudarek je avtorjev)

Glagol »*to importune*« bi navadno izgovorili z naglasom na zadnjem zlogu (**impor'tune**), zavoljo verzne oblike in poetske licence pa se beseda izgovori, za doseg čim večje fluidnosti recitiranja ali deklamacije, s poudarkom na drugem zlogu (**im'portune**). Lahko navedemo še en značilen primer, ki ga najdemo v kvartnem formatu Shakespearovega »Soneta 119«. V prvem verzu dvostišja namesto »*rebuked*« naletimo na »*rebukt*«: »...So I return *rebukt to my content*...« (Shakespear, *Sonnets* 13–14; prim. Mirsky 21). Optimalno branje upošteva fonetično elizijo (...*rebukt to my content*... → .../rɪ'bju:kt̩, maɪ kən'tentl...), kjer se sosednja soglasnika stopita v enega, s pridodanim polglasnikom premestita vrzel med njima, poskrbita za lažji zdrs z jezika in posledično bolj gladek prehod med obema besednima enotama.

Konkretizacija estetskosti besednega zvena je, kot smo uspeli pokazati, v mnogočem odvisna od bralečve senzibilnosti. Bralec mora zvenski material intencionalno oblikovati v »besedni zven, [čemur] podelimo 'ime' intencionalno zamišljanega predmeta« (Ingarden 143). Mladen Dolar poudari, da je [goli] glas »kot prstni odtis, takoj ga je mogoče identificirati« (Dolar 33), toda goli glas ne pomaga pri identifikaciji brez odklona v svoji glasnosti; prav intonacije doprinejo k pomenu, medtem ko »čista norma nastopi kot čista distrakcija, tako rekoč kot svoje nasprotje« (34). Prav modifikacije v glasu, ki se seveda odslikajo v zapisani besedi kot taki, literarni umetniški podarijo dodatno vrednost. Istočasno se goli glas v razglašenem nagovarjanju

umetniškega besedila s svojim monotonim zbiranjem tonov na besedilo odziva skrajno neubrano in zgreši neponovljiv zven besedne melodije. Za namen nadaljnje razgrnitve Ingardnovih teoretskih izpeljevanj se bomo v nadaljevanju razprave obrnili k angleškemu pesniku Gerardu Manleyju Hopkinsu in njegovemu odskočnemu ritmu.

## **Gerard Manley Hopkins in odskočni ritem**

V drugem delu razprave se bomo podali v premišljevanje prozodičnih lastnosti poezije Gerarda Manleyja Hopkinsa,<sup>3</sup> ki je razvil *odskočni* ritem, s katerim je razdril samoumevna določila tradicionalnega uvida v verzološki aspekt pesniškega ustvarjanja. Odskočni ritem omogoča nedoločeno število konkretizacij, s katero je Ingarden izenačil intrinzične lastnosti besednih zvenov, ki jim bralec »ne more priti do konca« (Ingarden 395). Hopkinsova poezija ustvarja pogoje možnosti takšnega izkustva, ki bralca usmerja k nadčutni artikulaciji besednih zvenov. Svojemu pesniško najbolj intimnemu prijatelju Robertu Bridgesu je v pismu svetovala, naj pesmi »The Loss of the Eurydice«, ki mu jo je poslal v branje, ne išče »z očmi, marveč naj jo bere z ušesi« (Hopkins, *The Letters* 79). Pogodbena zahteva Hopkinsove poezije od bralca pričakuje glasno branje, recitiranje. Na tiho branje z očmi Hopkins ne pristaja, z izjemo primerov, ko okoliščine drugačnega branja ne dopuščajo. Še za odtенок bolj vehementno tovrsten vidik Hopkins razvije v nekem drugem pismu Bridgesu, kjer v zvezi s sonetom »Spelt from Sybil's Leaves«, ki ga je posredoval prijatelju, pravi:

V povezavi s tem dolgim sonetom se spomni predvsem na značilnosti moje poezije; da je, kot vsa živa umetnost mora biti, ustvarjena za predstavo, in da njena predstava ni branje z očmi, ampak na glas ... z dolgimi premori, dolgimi postanki na rimi in ostalih poudarjenih zlogih in tako naprej. Ta sonet bi skoraj moral zapeti, saj je pazljivo tempiran kot *tempo rubato*. (246)

Glasno branje ima lahko svoje občinstvo, lahko se dogodi tudi v zaprtem in osamljenem prostoru, kjer bralec sam v prisotnosti s pesmijo odkriva njeno vrojeno zvenskost. Takšen pristop v konkretizacijskem smislu terja svojevrstno pesniško smelost. Hopkins je o odskočnem

---

<sup>3</sup> Prevod pesniških del Gerarda Manleyja Hopkinsa je leta 2018 izšel pri založbi KUD Logos, vendar bomo zavoljo analize odskočnega ritma pri Hopkinsu uporabljali različico napisano v izvorniku, saj so v prevodu zakonitosti in prvine odskočnega ritma manj prisotne.

ritmu, ki ga je imenoval tudi »nova prozodija« (35), dolgo prepletal niti svoje misli. Prijatelju R. W. Dixonu je že dve leti prej zaupal občutja z ozirom na zasnutke novega ritma:

Že dolgo moje uho preganja odmev novega ritma, ki sem ga sedaj uspel zapisati. Na kratko, sestoji zgolj iz skandiranja po naglasu in poudarku, ne ozirajoč se na število zlogov, tako da je lahko stopica sestavljena iz enega naglašene ali iz več nenaglašene in enega naglašene zloga. Ne pravim, da je ideja nekaj povsem novega; namige slišiš že v glasbi, otroških pesmicah, priljubljenih melodijah in celo pri pesnikih samih. (Hopkins, *The Correspondence* 14)

Na prvi pogled se takšno pojmovanje odskočnega ritma hitro utegne zazdeti precej samovoljno, vendar Hopkins odskočni ritem očrta zelo natančno. Njegova glavna zakonitost so stopice neenakih dolžin, lahko vsebujejo od enega do štirih zlogov, medtem ko je število šibkih zlogov velikokrat povsem poljubno, a časovni intervali posameznih stopic pri tem ostajajo približno enaki, kar lahko opišemo s pojmom izohronega *metruma*. Odskočni ritem je na splošno lahko zaznamovan bodisi s padajočim (poudarjen zlog na prvem mestu v stopici) ali rastočim ritmom (nepoudarjen zlog na prvem mestu v stopici), tako da se v prvem primeru najbolj pogosto pojavijo trohej, daktil ali prvi peon, v drugem primeru jamb, anapest ali četrti peon.

Ena od glavnih značilnosti odskočnega ritma je specifičen odnos do sinkopiranega ritma (glej »Counterpoint rhythm«), saj je Hopkins zapisal, da »strogi odskočni ritem ne more biti sinkopiran« (Hopkins, *The Major* 107). Kot primer delno sinkopiranega ritma si oglejmo del Yeatsove pesmi »Leda and the Swans« (Yeats, *The Major* 112–113):<sup>4</sup>

A sudden blow: the great wings beating still  
 U - | U - | U - | - - | U - |

Above the staggering girl, her thighs caressed  
 U - | U - | U U - | U - | U - |

By the dark webs, her nape caught in his bill (vv. 1–3)  
 U U | - - | U - | - U | U -

Osnovna metrična shema Yeatsove pesmi je jambski pentameter, vendar pesem zaznamujejo številna metrična odstopanja. V naraščajoči tok jamskega ritma se vrivajo spondej |--| v prvem verzu, v drugem se pojavi

<sup>4</sup> Resnično sinkopirano metrično enoto smo podčrtali, kajti pri spondeju in pirihižu gre za »zamenjavo stopice in ne ritma« (Brogan in Preminger 243). Sprememba iz jamskega v trohejski ritem je v danem kontekstu edini stvarni primer sinkopacije.



anapest |U U-|, v tretjem verzu pa pirihij |U U |, spondej |--| in trohej |-U|, a posamičnosti lokalnih odstopanj od osnovnega ritma oziroma prisotnost »[inverzije] v zaporednih stopicah« (Kiparsky 312), kolikor sledimo Hopkinsovi opredelitvi sestave odskočnega ritma, ne smemo mešati z *odskočnostjo* Hopkinsovega ritma. Veliko število Hopkinsovih pesmi ni napisanih v odskočnem ritmu. Takrat se poslužujejo sinkopiranega ritma. Verjetno najbolj znan primer tovrstne metrične variacije v Hopkinsovem opusu je sonet »God's Grandeur« (Hopkins, *The Major* 128). Navajamo prvi in peti verz soneta:

The world is charged with the grandeur of God. (v. 1)

U - |U - | - U | - U |U -

ali

U - |U - | - U - |U U -

Generations have trod, have trod, have trod. (v. 5)

- U |- U |U - |U - |U -

V znanem traktatu o odskočnem ritmu, ki ga je v obliki predgovora k Hopkinsovi prvi pesniški zbirki leta 1918 kot urednik zbirke vključil Robert Bridges, se jezuitski pesnik za kratek čas prepusti nekonsistentnosti, saj odskočni ritem izenači s sinkopiranim: »[Odskočni ritem] se pojavi v običajnem verzu, ko je obrnjen oziroma sinkopiran.« (Hopkins, *The Major* 108) Hopkins je drugje odskočni ritem zelo jasno demarkiral od sinkopiranega. Sinkopacija, kolikor jo imamo za zaporedno inverzijo v metrični shemi, ne izpolnjuje pogojev za vpeljavo odskočnega ritma, saj je njeno učinkovanje lokalno omejeno, če pa želimo sinkopacijo zvesti na celotno pesem, potem se pogoj možnosti za nastanek odskočnega ritma izniči, saj sinkopacija takšne vrste pomeni zgolj inverzijo osnovnega ritma (primer: jambski ritem) z drugim v popolni sinkopaciji doseženim tradicionalnim tekočim ritmom (primer: trohejski ritem). V prvem primeru se sinkopacija izkaže kot nezadostna izbira za uresničenje odskočnega ritma, medtem ko v drugem primeru sinkopacija izgubi vrednost svojega namena, ker se medstopični kontrasti spremenijo v linearno složnost enotne metrične sheme. Da bi premostili nastalo aporijo, moramo predstaviti pojem *logaoedskega* oziroma mešanega ritma,<sup>5</sup> ki za razliko od sinkopiranega ritma za rojstvo novega

<sup>5</sup> Hopkins *logaoedski* ritem imenuje tudi mešani ritem, ker so stopice pri tem ritmu vsaj na videz enako dolge in poudarjene, njihovo resnično neenakost pa uravnavajo in

ritma ne potrebuje regularnosti osnovnega ritma, ki bi ga potem regularno zaobrnil, marveč konstituira kontekst mnogoštevilnih variacij. Hopkins se ne odloči za popolno anarhično mešanje in sinkoptično dislokacijo ritmov. V svojo shematično ureditev verzov vnese precejšen del regularne umerjenosti. Za osnoven potek skandiranja odskočnega ritma Hopkins – po glasbenem zgledu – določi padajoči ritem, kjer na prvem mestu stoji poudarek, tako da so enozložni poudarek |-, trohej, daktil in prvi peon |-U U U | zanj temeljni gradniki odskočnega ritma, logaoedskost pa pride do izraza v Hopkinsovi določitvi, ki veli, da so ob enem poudarku v posameznih okoliščinah, »s posebnim učinkom« (Hopkins, *The Major* 107), možni več kot le štirje poudarki (primer: -U U U U U U, itd.), tako da gre v primerjavi s tekočim in sinkopiranim ritmom za bolj sproščen (*logaoedske* variacije med naraščajočim in padajočim ritmom niso izključene, čeprav daje prednost *logaoedskim* permutacijam znotraj padajočega ritma), a nikakor ne razpuščen ritem:

»The Wreck of the Deutschland«

Thou mastering me

- | - U | - |

God! Giver of breath and bread– (vv. 1–2)

- | - U U | - U | -

Wave with the meadow, forget that there must

- U U | - U U | - U U | -

The sour scythe cringe, and the blear share come. (vv. 87–88)<sup>6</sup>

U | - | - | - || U U - | - | -

Hope had grown grey hairs,

- U | - U | - |

Hope had mourning on

- U | - U | - |

Trenched with tears, carved with cares,

- U | - | - U | - |

Hope was twelve hours gone... (vv. 113–116)

- U | - U | -

ukinjajo cezure in dodatni poudarki. Pri Hopkinsu v kontekstu odskočnega ritma najbolj pogosto zasledimo rabo daktila in troheja, ki privzameta značilnost *logaoedskega* ritma ob njuni mešani rabi.

<sup>6</sup> V verzcu »the sour scythe cringe, and the blear share come« se po cezuri za »cringe« odskočni zagon delno porazgubi, zato se razkosana tretja stopica po premoru zaključi s poudarkom (anapest), da bi silabični trk s poudarkom v naslednji stopici pobral oziroma reanimiral odskočnost ritma.

Jesu, heart's light,  
 - U | - | - |  
 Jesu, maid's son,  
 - U | - | - |  
 What was the feast followed the night  
 - U U | - | - U U | - |  
 Thou hadst glory of this nun?– (vv. 233–236)  
 - U | - U U | -

Finger of a tender of, O of a feathery delicacy, the breast of the...  
 - U U U | - U U U U U | - U U | - U U U U | - U U  
 (v. 246; Hopkins, *The Major* 110–119)

Stopice v odskočnem ritmu so časovno zelo pazljivo odmerjene, skorajda enako trajajoče – pravimo, da je ritem izohron. Hopkins tega izraza ni uporabljal, je pa v pismu Bridgesu poudaril, da je zaradi variabilnega števila zlogov stopice v odskočnem ritmu »čas oziroma enakost v njegovi jakosti bolj pomembna kot v navadnem« (Hopkins, *The Letters* 81). V že omenjenem predgovoru zapiše tudi, da »se stopice obravnava kot enako dolge in poudarjene, njihova dozdevna neenakost pa je kompenzirana s premolkom in poudarkom« (Hopkins, *The Major* 107). S temi ugotovitvami še zdaleč nismo izčrpali vseh razsežnosti odskočnega ritma, to pa v luči te razprave niti ni naš namen, saj se bomo osredotočili še na aliteracijo, ki kot besednozvenska enota odskočnega ritma pri tvorjenju besednega zvena in pomena v Hopkinsovi poeziji naznanja več kot zgolj linearno podvajanje glasov in ujemanje posameznih zvenskih skupin.

Zavoljo *logaoedskosti* ritma (mešana raba trohejskega in daktilskega ritma, občasno tudi ritma prvega peona) – sinkopacija je značilna za pravilen ritem in ne za *logaoedski* ritem – je nujnost kopičenja stopičnih poudarkov za delovanje odskočnega ritma toliko bolj prominentna, saj so poudarki »njegovo življenje« (Hopkins, *The Letters* 52). Poudarki uglašijo melodičnost odskočnega takta. Ingarden je zapisal, da k pesniški »umetnosti sodi tudi to, da [pesnik] obvlada različne melodične značilnosti jezika in jih umetniško uporabi bodisi za čisto melodično lepoto teksta ali za različne predstavitvene namene« (88). Melodičnost pesniškega besedila se pri Hopkinsu razlega ob ritmičnih trkih poudarjenih zlogov, zlasti enozložnih stopic. Enega izmed zgledov za način pesnjenja je dobil v stopični urejenosti otroških pesmi (*nursery rhymes*), ki jih je Hopkins skandiral po načelih odskočnega ritma:

Díng, dóng, béll; Pússy's ín the wéll.  
 - | - | - | - U | - U | -  
 (Hopkins, *The Correspondence* 14; poudarki so avtorjevi)

Ta verz bi, tako kot predlaga Jeanne LeVasseur, lahko analizirali tudi *dipodično* (LeVasseur 435–436):

Díng, dònġ, béll; Pússy's in the wéll  
 - (-) | - | - U U U | -

Opomba LeVassuerjeve, da bi enozložne strukture morali sinkopirati dipodično, vsekakor ni naivna, a smo kljub temu primorani preučiti njeno utemeljenost. Kot primer si lahko ogledamo enega izmed pravil angleškega besedotvorja za pravilno naglaševanje sestavljenk, *a singing teacher*. V tem zgledu je naglas odvisen od pomena. Če je govora o sestavljenki (*compound noun*), *a singing teacher* kot učitelj oziroma učiteljica petja, sledi označba *a singing teacher*. Če pa govorimo o strukturi *pridevnik + samostalnik*, torej *a singing teacher* kot učitelju oziroma učiteljici, ki poje, tedaj sledi naglasni poudarek *a singing téacher*. Jeanne LeVasseur predlaga razpustitev enozložnih enot v dipodično strukturo, kjer bi z vpeljavo sekundarnega poudarka po zgornjem zgledu naglaševanja sestavljenk čas izgovora posameznih stopic skrajšali v primerjavi z izgovarjavo enozložnih stopic. Sekundarni naglas naj bi namreč omogočil bolj nemoteno prehajanje med stopicami, saj enozložno skandiranje lahko v nekaterih kontekstih ovira takšno prehajanje med stopicami, s čimer naj bi izničili izohrono naravo odskočnega ritma. Argument je sam po sebi zelo tehtno formuliran, vendar medstopični časovni zamik ob Hopkinsovem skandiranju ostaja zanesljivo majhen, če ne celo nič. Brezkompromisno uravnavanje časovnega ravnovesja med izgovori stopic bi lahko tvegano izpostavilo prav bistvenost Hopkinsovega odskočnega ritma. Hopkinsovi prehodi naj namreč ne bi smeli biti povsem fluidni, marveč bi morali biti že kar malce nepredvidljivi, saj bi v nasprotnem primeru – ob popolni predvidljivosti metrične sheme – bili preveč podobni tekočemu ritmu, aliteracijskost, s katero odskočni ritem izpoveduje svojo melodičnost, pa se ne bi uspela adekvatno izraziti. Hopkins si je prizadeval za vzpostavitev izohronih struktur verza, a ne na račun degradacije primarnih poudarkov. Izohronost je dosegel, kot smo že nakazali, s premolki in poudarki, odmerjenimi na točno določeni intervalni oddaljenosti. Opozoriti moramo, da bi razstavitev enozložnih poudarkov imela posledice tudi na semantični ravni, saj je Hopkins aliteracijo v snopu poudarjenih mest uporabljal v medsebojni prepletenosti pomenskega in zvenskega učinkovanja, tako da z lahkomišelnim preobražanjem Hopkinsove zamisli ne bi žrtvovali zgolj melodične vsebine njegovih pesmi, ampak tudi njihovo pomensko pojavnost.

Kot zelo nazoren primer aliteracijskosti odskočnega ritma navajamo začetna verza iz Hopkinsovega soneta »The Windhover« (Hopkins, *The Major* 132):

I caught this morning morning's minion, king-  
 U | - U | - U | - U | - U | -  
 dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon in his riding...  
 U U | - | - U | - U U U | - U U U | - U  
 (vv. 1–2; poudarki so avtorjevi)<sup>7</sup>

James I. Wimsatt v eseju o Hopkinsovi rabi aliteracije navede podatek, da je z vpeljavo odskočnega ritma v primerjavi z zgodnejšimi ritmičnimi zakonitostmi pri Hopkinsu naraslo tudi število aliteracij. Hopkins ni v zvezi s svojim pesnjenjem skoraj nikoli neposredno govoril o aliteraciji, Wimsatt pa opozori, da pesnik večkrat »namigne na njeno pomembnost v angleškem jeziku« (Wimsatt 547). Aliteracija ima dvojno vlogo, semantično in zvensko, ker pa je Hopkins zgled za odskočni ritem jemal pri glasbi, je njegova primarna skrb uveljaviti zvenskost svojih del, tako da je aliteracija sredstvo proizvodjanja zvensko-ritmičnega učinkovanja. Seveda njene pomenske vrednosti ne smemo zanemariti, saj je (bližnje) sopostavljanje partikularnih pridevniško-samostalniških enot pomenljivo za interpretacijo njegovih pesmi s filozofsko-teološkega vidika,<sup>8</sup> s čimer v kontekstu Ingardnove polifonije literarne umetnine že prehajamo med posameznimi plastmi literarnega dela (v našem pri-

<sup>7</sup> I je nenaglašen in ima funkcijo anakruze.

<sup>8</sup> Kot primer aliteracijskega sopostavljanja pomensko-zvenskih enot izpostavljamo zadnja dva verza tako 13. kot 14. kitice iz pesmi »The Wreck of the Deutschland«. 13. kitica: *Wiry and white-fiery and whirlwind-swivellèd snow / Spins to the widow-making unchilding unfathering deeps* (vv. 103–104; poudarki so avtorjevi). 14. kitica: *And canvass and compass, the whorl and the wheel / Idle for ever to waft her or wind her with, these she endured* (vv. 111–112; poudarki so avtorjevi). Hopkins v pesmi »The Wreck of the Deutschland«, v prevodu »Brodolom Deutschlanda«, opisuje in obžaluje brodolom parnika *Deutschland*, skupaj s katerim je utonilo pet frančiškanskih redovnic. V citiranih verzih bi rad izpostavil predvsem slikovito rabo začetnega w. Hopkins zelo grafično popisuje trenutke tik pred in ob trenutku brodoloma. V razbeljeno-žičastem (*white-fiery-wiry*) objemu snežnega meteža rjoveča megla ladjo zahrbtno zvabi v svet prostranih peščenih nanosov, kjer se vrtinčasto-sukajoče (*whirlwind-swivellèd*) tkanje vdovstva (*widow*) globoke teme (vrtinčenje snega posadko prevzame s slutnjo smrti) znese nad vijakom (*whorl*) in krmilom (*wheel*) – oba se kažeta kot metonimičen utrinek ladje, ki jo čaka okostenela večnost v človeku nedosegljivih globinah – in jo prepušča na milost in nemilost (*waft* kot svojevoljno nositi naokoli in *wind* kot vrteti okoli) krutega morskega dna. Glej Hopkins, *The Major* 110–119; Hopkins, *Pesmi* 16–51.

meru z zvenske na pomensko raven in obratno). V nasprotju z ritmom, katerega struktura kontinuiteti verza vnaša »tonsko svetlost« (547), aliteracija, kot pravi Wimsatt, poedinim entitetam podarja »središčno jasnost« (547–548). Resnično središčenje zvenskega upomenjanja se za Hopkinsa uresniči šele z glasnim branjem, dotlej so namreč besedni zveni povsem nemi. Njihova reifikacija od prisostvujočega ob besedilu terja na pomenske in zvenske konkretizacije popolnoma osredotočeno branje. Dokler besede lebdijo kot neizgovorjene, oglušujoče molčijo. Navajamo še en primer, in sicer pesem »Binsey Poplars« (Hopkins, *The Major* 142–143), kjer aliteracija nedvoumno spregovori, tokrat o bolečini, ki jo je pesnik čutil ob pogledu na posekane topole:

My aspens dear, whose airy cages quelled,  
 Quelled or quenched in leaves the leaping sun,  
 Áll félléd, félléd, are áll félléd;  
 Of a fresh and following folded rank  
     Not spared, not one  
     That dandled a sandalled  
 Shadow that swam or sank  
 On meadow & river & wind-wandering weed-winding bank.  
 (vv. 1–8; poudarki so avtorjevi)

Zgornji primer je poleg aliteracij med drugim tudi bogato nahajališče asonanc (primer: *shadow, swam, sank*) in konsonanc (primer: *dandled, sandalled*). Vsi poudarki Hopkinsu pomagajo ujeti *inscape* oziroma *u-bežališče*, kot je sam imenoval bistvo stvari. Ravno kopičenje soglasniških in samoglasniških vozlov pomaga prebuditi *vtisk* oziroma *instress*,<sup>9</sup> ki drami našo zmožnost dojetja tistega, čemur v jeziku Dunska Skota pravimo *haecceitas* – tistega, ki se kaže kot *totost*, torej *tu in zdaj stvari (hic et nunc)*.<sup>10</sup> Hopkinsu vsaka stopica pomeni inkarnacijo individualnega,

<sup>9</sup> Izraza *inscape* in *instress* je Hopkins v navezavi na svoja branja Dunska Skota prvič uporabil že kot študent, in sicer v eseju o Parmenidu. Enoznačnega prevoda obeh neologizmov ne bi bilo smotno iskati, saj Hopkins oba pojma ob vsakršni rabi malce drugače razvija. Lahko pa njuno bistvo razumemo na bolj opisni ravni. *Inscape* tako za Hopkinsa predstavlja inherentno in individualno bistvo ter logiko posamezne stvari. Do bistva stvari lahko pridemo s pozornim in potrpežljivim zrenjem. Povedano drugače, pozorno zrenje nas lahko pripelje do občutenja bistva stvari, ki se nam kot močna impresija vtisne v našo zavest in spomin. To prepletajočo dvojnost pozornega zrenja in posledičnega občutenja bistva Hopkins imenuje *instress*.

<sup>10</sup> Kljub temu, da je izraz *haecceitas* tesno prepleten s pomenom izraza *inscape*, ju pomensko nikakor ne gre mešati. Če *inscape* pomeni individualno bistvo, vzorec, obliko stvari, kot se nam kaže v njenem občutenju, *haecceitas* pomeni individualno individualnega, kar je – tu in zdaj – kar denimo ločuje eno drevo od drugega drevesa

tako kot njegova poezija slavi prvo inkarnacijo Sina božjega v evharistiji. Pogoj dojetja *totosti* je lastna odprtost za tišino, ki kot zven proizvajajoči kontrast omogoča preporod govornice. Gre za čas pred-lastitve govornice, kateremu sledi čas izgube govornice in umanjkanja besede za izgubo besede govornice (Hribar 196). Wimsatt takšno hrepenenje po spominu govornice imenuje »postavitev zvenskega odmeva na odmev« (Wimsatt 556), ali rečeno drugače, onomatopoetičnost v poeziji presega posnemanje zvena realnega. Poezija izhaja iz zvenskosti vsakdanjega govora, a le če upoštevamo predpostavko, da se pri oblikovanju *pomenjenja* primarnega pomena od nje že tudi odmika, da dejansko izhaja iz nje. Hopkins koprni po izgraditvi pesniške govornice iz človeške govornice, a v njuni razliki, v tem pa že nahajamo omenjeno radikalnost tega postopka, saj se Hopkins zaveda dejstva, da govornica ni golo sredstvo *glasovnega*. V poeziji najbolj natančno izrazimo povedano govornice, medtem ko govornica govornice, ki poezijo šele dopušča, govori sama, in ko se prepustimo govornici govornice, se lahko odpremo tudi smislu govora, ki presega govoričenje, tedaj pa brez tveganja lahko vzporejamo vsakdanji govor z govornico poezije, s čimer se izognemo zlorabi poetičnega z mundanim, pesnjenje pa zadrži bistvenost proizvajanja v ne-skritost. Hopkinsovo črpanje ritmičnih iznajdb vsakdanjega govora zanj predstavlja bogat izvir zvenskih variacij, ki se v snovanju lastnih ritmičnih sestavov razkrivajo ne neprimerljivo nevsakdanji ravni. Pesnik poudarke ritmično razporedi tako, da besede natančno zasnujejo razpoloženje, ki se mu pesnik skuša približati.

Razpoloženje v prvem delu prve kitice pesmi »Binsey Poplars« (Hopkins, *The Major* 142–143) je milo, drevesa še vedno šumijo, a zven verza se sunkovito spremeni. Ritem se upočasni, drevesa so posekana, senca, ki so jo drevesa blagodejno delila z okoljskim svetom, je le še senca preteklega. Tudi veter izgubljenost išče tolažečo goščavo listja, a človeška roka je posekala in izkopalala jamo praznine. Pesniku ostane spomin:

The sweet especial scene,  
 Rural scene, a rural scene,  
 Sweet especial rural scene. (vv. 22–24; poudarki so avtorjevi)

Bralec štirikrat prisostvuje v pesnikovem spominu na prizorišču blagega podeželja. Pesnik naréka opustošenemu prizoru. Tragedija se dovrši v sikajočih in švisticah zamahih človeške roke, ki jih Hopkins paradokso izrazi z upajočimi besedami (»sweet especial scene«), da bi še bolj naglasil bolečino zrenja v razkrajajočo pokrajino. »Rural« ujame grenkobno

---

iste vrste. *Haecceitas* kot bistvo bistva stvari šele razpira zmožnost tega, kar Hopkins imenuje s pojmom *inscape*.

in rjaveče pokanje debela v rujočih sunkih sekire, ki naposled spodreže zdravo tkivo drevesa. Nedoločni člen v »a rural scene« otožnost z minimalno podaljšanim premolkom še dodatno obteži. V Ingardnovem jeziku lahko rečemo, da se zven in pomen medsebojno dopolnjujeta; gre za »pomenljivi govorni zven« (Wimsatt 559). Prav strnjenost in ponavljajne sorodnih aliteracijskih besednih zvenov – aliteracija je pri Hopkinsu uporabljena pri več kot polovici poudarkov (531) – in poudarkov je odlikovana vrlina odskočnega ritma, ki proizvaja metafizične kvalitete, ali kot bi dejal Ingarden, odskočni ritem se s pazljivim branjem »v razodetju metafizičnih kvalitete« (344) šele zares zasveti. Pazljivo branje prepozna klic pesniškega zvena, prepozna ga kot tisto, kar je »predmetno bivajoče« (420), in ga kot takega tudi konkretizira, s čimer se bralec tekstualno umesti v »avtentično konkretnost« (421) literarne umetnine, se odpre za recipročno in medbitno uprostorjenje lastnega snovanja predmetnega v tekstu, a venomer v predelu tekstualnega, ki proizvaja predmetnost, s katero se bralec sprehaja po medpotjih literarnih svetov in kontekstov.

#### LITERATURA

- »Counterpoint rhythm«. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ur. T. V. F. Brogan in Alex Preminger. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
- Dolar, Mladen. *O glasu*. Ljubljana: Analecta, 2003.
- Eliot, T. S. »Reflections on Vers Libre«. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ur. Frank Kermode. New York, NY: Harvest Books, 1975. 31–36.
- Hopkins, Gerard Manley. *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*. Ur. Claude Colleer Abbott. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Hopkins, Gerard Manley. *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*. Ur. Claude Colleer Abbott. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Hopkins, Gerard Manley. *The Major Works*. Ur. Catherine Phillips. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Hopkins, Gerard Manley. *Pesmi*. Ur. Gorazd Kocijančič in Vid Snoj. Prev. Veno Taufer idr. KUD Logos, 2018.
- Hribar, Tine. *Fenomenologija II*. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.
- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Prev. Frane Jerman. Ljubljana: Založba ŠKUC, 1990.
- Kiparsky, Paul. »Sprung Rhythm. Phonetics and Phonology«. *Rhythm and Meter*. Zv. 1. Ur. Paul Kiparsky and Gilbert Youmans. San Diego, CA: Academic Press, 1989. 305–340.
- LeVasseur, Jeanne. »Sprung Rhythm: Purged of Dross Like God«. *Victorian Poetry* 36.4 (1998): 431–442.
- Mirsky, Mark Jay. *The Drama in Shakespeare's Sonnets: A Satire to Decay*. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2001.
- Mitscherling, Jeff. »Roman Ingarden's 'The Literary Work of Art'«. *Philosophy and Phenomenological Research* 45.3 (1985): 351–381.
- Shakespeare, William. *The Complete Sonnets and Poems*. Ur. Collin Burrow. Oxford: Oxford University Press, 2008.



- Shakespeare, William. »Love's Labour's Lost«. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ur. Arthur Henry Bullen. London: CRW Publishing Limited, 2005. 121–138.
- Webster, John. »The White Devil«. *Three Plays. The White Devil, The Duchess of Malfi, The Devil's Law-Case*. New York, NY: Penguin Books, 1972. 33–166.
- Wimsatt, James I. »Alliteration and Hopkins's Sprung Rhythm«. *Poetics Today* 19.4 (1998): 531–564.
- Yeats, William Butler. *The Major Works*. Ur. Edward Larrissy. Oxford: Oxford University Press, 2008.

## The Layers of Sound in Poetry and Sprung Rhythm in the Poetic Works of Gerard Manley Hopkins

Keywords: English poetry / Hopkins, Gerard Manley / sound / meaning / sprung rhythm / Ingarden, Roman

This article explores the sound-forming qualities in poetry as well as the processes which enable the poetic sound to form and create the metaphysical and aesthetic laws within a poetic and, more generally, literary work of art. The first part of the paper focuses on the stratum of word sounds in the literary work of art as it was theoretically shaped into being by Roman Ingarden in his work *The Literary Work of Art*. In the context of the analysis of Ingarden's work, the focus is primarily on the stratum of word sounds, the concept of concretization, and the interdependence of sound material and sense. In the second part, the paper shifts its attention, in light of Ingarden's conclusions, to the English poet Gerard Manley Hopkins and to the exploration of the prosodic laws regnant in his poetry. In Hopkins' poetic works, the poet's invention and use of the sprung rhythm which deviates from the traditional arrangements and understandings of metrics amply demonstrate the inter-connectedness between sound and meaning. Likewise, in Hopkins' work alliteration plays as important a role as sprung rhythm, for like sprung rhythm it personifies the sound-forming and semantic essence of his poetic works.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.111.09-1Hopkins G. M.

801.6

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.06>