

VERZIFIKACIJSKE RAZLIKE V POEZIJI
JUŽNOSLOVANSKIH NARODOV
NA ŠIRŠEM MEDNARODNEM OZADJU

Boris Ante Novak

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Key words: syllabic / accentual-syllabic versification, French / Italian / German / Slovenian / Serbian / Croatian / Bosnian / Montenegrin / Russian poetry

Summary: The comparative analysis of the versification of the poetry of South Slavs shows an interesting „diversification“: the accentual-syllabic principle prevailed in the Slovenian poetry at the end of the 18th century due to *Alexandrine* verses published by Janez Damascen Dev in three almanachs *Pisanice* which advocated the Enlightenment reforms. In other South Slav languages this versification was embraced (too) late, only at the end of the 19th century, in the epoch of the emergence of the modern poetry when metrical principles already dissolved; therefore, the accentual-syllabic versification has never become a firm structure, it has been coexisting ever since with the traditional, weakened syllabic versification.

The accentual-syllabic versification is a common denominator between two geographically most distanced Slav languages, Slovenian and Russian where this reform took place already at the beginning of the 18th century, equally in the framework of the Enlightenment programme. The fact that the verse rhythm in the South Slav languages follows such different principles means that the versification does not depend on linguistic (primarily phonetic) laws only, but on cultural and historical dimensions as well.

Ključne besede: silabična /silabotonična verzifikacija, francoska / italijanska / nemška / slovenska / srbska / hrvaška / bosanska / črnogorska / ruska poezija

Povzetek: Primerjava verzifikacije južnoslovanskih narodov kaže pomenljivo »diverzifikacijo«: silabotonizacija slovenskega verza se je zgodila pri Slovencih na koncu 18. stoletja, zahvaljujoč aleksandrincem Janeza Damascena Deva v treh zbornikih razsvetljenske literarne tvornosti *Pisanice*. Pri drugih južnoslovanskih narodih se je silabotonična reforma zgodila (pre)pozno, šele proti koncu 19. stoletja, v obdobju začetkov moderne lirike, ko je pesniški jezik že opuščal metrične zakonitosti, zato silabotonija pri teh narodih nikoli ni prerasla v trdno strukturo, temveč je koeksistirala s starejšo, oslajeno silabično verzifikacijo.

Silabotonična verzifikacija tvori skupni imenovalec med geografsko najbolj oddaljenima slovanskima jezicoma, slovenščino in ruščino, kjer se je ta reforma zgodila

že na začetku 18. stoletja, prav tako v okviru razsvetljskega programa. Dejstvo, da verzni ritem drugih, slovenščini bližnjih južnoslovanskih jezikov zgodovinsko temelji na silabičnem principu, pomeni, da verzifikacija ni odvisna samo od lingvističnih, predvsem fonetičnih zakonitosti, temveč tudi od kulturnozgodovinskih razsežnosti razvoja različnih nacionalnih književnosti.

Namen pričujoče študije je primerjava verzifikacij južnoslovanskih narodov, predvsem silabotoničnega principa slovenskega verza na eni strani ter silabičnega principa, ki je zgodovinsko zaznamoval verzno ritmiko srbske, hrvaške, bosanske in črnogorske poezije na drugi strani.

Ta »diverzifikacija« verzifikacije je eden izmed simptomatičnih pokazateljev jezikovnih in kulturnih razlik. Silabotonija slovenskega verza je nedvomno posledica globokega vpliva srednjeevropske, predvsem nemške kulture, s katero slovenska že dobrih tisoč let meji v alpskem prostoru, ter mediteranske, predvsem italijanske kulture, s katero slovenska meji na severnih obalah jadranskega morja. Kot najbolj zahodna slovanska skupnost Slovenija v geografsko in zgodovinsko vihnem prostoru med Alpami, Mediteranom in Panonsko nižino soustvarja pogosto konfliktno, a kulturno nadvse plodno tromejo germanskega, romanskega in slovanskega sveta.

Silabična verzifikacija je izrazito zaznamovala ljudsko pesem južnoslovanskih narodov ter velik del umetn(išk)ega pesništva še globoko v 19. stoletje; modernizacija srbske, hrvaške in bosanske poezije je pomenila tudi premik v smer silabotonije. Verzologi si niso edini glede vprašanja, ali je v svoji moderni formi ta verz že silabotoničen.

Razlika v zgodovinskem razvoju slovenske verzifikacije in verzifikacije drugih južnoslovanskih narodov je v tem, da se je dokončna in zavestna silabotonizacija zgodila pri Slovencih že na koncu 18. stoletja. Silabotonična reforma slovenskega verza je sledila podobni reformi ruskega verza, ki se je zgodila že na začetku 18. stoletja, v okviru razsvetljskih reform.

V zgodovini slovenskega verza so v tem smislu prelomna pisma Žige Zoisa, mentorja in mecena slovenskih razsvetljencev, pesniku Valentinu Vodniku, na praktični ravni pa pesmi Janeza Damascena Deva v *Pisanicah*, treh zbornikih razsvetljske literarne tvornosti (1779-81). To pomeni, da silabotonija opredeljuje celotno zgodovino slovenskega umetn(iške)ga pesništva, medtem ko se pri drugih južnoslovanskih narodih zgodi šele v času modernizacije lirike, ko vezana beseda pravzaprav že razpada.

Prav v obdobju razsvetljenstva se prvič oglasi slovenska misel o verzu: poetika Blaža Kumerdeja, ki je ostala v rokopisu, vsebuje tudi nastavke za metriko, Marko Pohlin pa je v *Kraynski grammatiki* (1768) neuspešno predlagal kvantitativno verzifikacijo. Nasproti tem poskusom »antikiziranja«

slovenskega verza, ki niso imeli nikakršne osnove v naravi samega jezika, je Zois – po rodu švicarski baron – v pismih Vodniku ustrezno predlagal silabotonični princip. Posebej lucidno in zgodovinsko daljnosežno je pismo z dne 4. avgusta 1795, v katerem Zois svetuje naslonitev na ritmično mrežo naglasov (Zois, 1970: 37):

Za delanje verzov po tej metodi ni potrebna nikakršna strah zbudajoča, še manj umetna prozodija; o vsem odloča uho, če se ravna po jezikovnem okusu. [...]

Ker ne vemo ničesar o glasbenih sistemih Grkov in Latincev, bi bilo zelo odveč, ko bi spravljali pesništvo živih evropskih jezikov na natezalnico prozodije. Po akcentuacijskem sistemu se popolnoma poenoti tudi naš današnji glasbeni sistem.

Če naj uporabimo današnjo terminologijo, je Zois Vodniku predlagal silabotonično verzifikacijo, kot najboljši zgled pa jambski enajsterec, kjer je navedel celo vse tri podzvrsti, glede na naravo izglasja – ženski verz z enajstimi, moški verz z zgolj desetimi zlogi in dvanajstzložni verz z daktilsko klavzulo. Glede položaja naglasov je vselej naglašen 10. zlog, razlikuje pa ritmični varianti z naglasom na 4. ali 6. zlogu. Prav postulirana naglašenost zgolj dveh zlogov v verzu simptomatično kaže na silabično poreklo jambskega enajsterca, saj spominja na francoski deseterec (s stalnima naglasoma na 4. in 10. zlogu ter cezuro po 4. zlogu), *vers commun* (skupni ali običajni verzi), iz katerega se je italijanski *endecasillabo giambico* po Dantejevem prepričanju tudi razvil (Dante, 1938: 200).

Po jalovih poskusih prilaganja slovenskega jezika kvantitativni verzifikaciji in antičnim pesniškim oblikam je Janez Damascen Dev v razsvetljenskih zbornikih *Pisanice* tudi praktično realiziral silabotonijo kot pravo naravo slovenskega verza, predvsem z rabo aleksandrinca, ki ga je povzel po nemški adaptaciji (jambski ritem, 12-zložni moški in 13-zložni ženski verzi).

Aleksandrinec je sicer izvorno nastal v okviru silabične verzifikacije. Verz je dobil ime po *Romanu o Aleksandru* (*Li Romans d'Alexandre*), dolgem epskem besedilu, napisanem v verzih, ki je nastal v Franciji proti koncu 12. stoletja. Pozneje se je uveljavil tudi kot verzni ritem francoskega soneta in izrazno sredstvo francoske dramske klasike. Gre za najbolj značilen verz francoske poezije, ki obvladuje vso zgodovino francoskega slovstva (do začetka 20. stoletja), razširil pa se je tudi v druge evropske jezike.

Ustroj klasičnega francoskega aleksandrinca je razmeroma enostaven: gre za dvanajsterec, ki je v klasicizmu razdeljen s središčno cezuro (*la césure médiane*) po 6. zlogu, romantika pa vpelje tudi možnost dvojne cezure (*la double césure*), in sicer po 4. in 8. zlogu, kar imenujejo *romantični verz*. Aleksandrinec – kakor tudi večina drugih francoskih verzov, ki so dovolj

dolgi, da so na sredi razdeljeni s cezuro – ritmično temelji na dveh stalnih naglasih: (1) pred cezuro, se pravi na 6. zlogu, ter (2) na koncu verza. Poleg stalnih naglasov pozna aleksandrinec tudi dva premična (»ritmična«) naglasa, ki lahko zasedeta različna mesta. Za ritmično lepoto francoskega verza je konstitutivna prav sinteza trdne strukture stalnih naglasov in elastičnosti premičnih naglasov. Po dva zaporedna verza povezuje rima. – Zgoraj navedene lastnosti aleksandrinca so tudi nasploh značilne za francoski verz in za silabično verzifikacijo, na kateri temelji pesniški ritem romanskih jezikov: bistveni elementi verznega ritma so:

- 1) število zlogov,
- 2) stalna naglasa (v francoščini na sredi in na koncu verza, v španščini pa na verzem začetku in na koncu) ter
- 3) cezura (pri daljših verzih, od deseterca naprej).

Francoska literarna veda je poimenovala aleksandrinec francoske klasike tudi s terminoma *dimeter* in *tetrameter*, ki označujeta povsem enako ritmično strukturo, le da izraz *dimeter* poudarja dva *polstih*a, ki ju ločuje središčna cezura, izraz *tetrameter* pa štiri naglase klasičnega aleksandrinca.

Kot rečeno, je Janez Damascen Dev modeliral slovensko recepcijo aleksandrinca po nemški adaptaciji, ki jo je uveljavil osrednji pesnik in teoretik nemškega baroka Martin Opitz (1597 – 1639). Tako v svoji pesniški praksi kot v svoji literarni teoriji je izpeljal prelomno in daljnosežno reformo nemške verzifikacije, ki je vplivala tudi na nekatere druge narode, med drugim na Ruse in Slovence. Po romanskih (francoskih in italijanskih) ter nizozemskih zgledih je vpeljal v nemško poezijo nove pesniške oblike. Še bolj kot Opitzova lastna poezija je nemara pomembna njegova teorija, ki je s svojim vplivom zaznamovala nemško verzifikacijo vse do predromantike. Svoja dognanja o naravi nemškega jezika in verza je sistematiziral v *Knjigi o nemškem pesnikovanju* (*Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624). Temeljna tendenca Opitzove reforme je uveljavitev silabotonije zoper nenaravne poskuse »antikiziranja« (posnemanja kvantitativne antične verzifikacije), kar je omogočilo naravnejši ton pesniškega jezika (izrecno je zahteval, da si verzni in stavčni akcent ne smeta nasprotovati). Opitzova reforma je omogočila tudi plodno recepcijo (sprejem) mnogih romanskih pesniških oblik: aleksandrinec (v nemški adaptaciji je *Alexandrin*er jambski ritem, kjer imajo moški verzi po 12, ženski verzi pa po 13 zlogov) postane najbolj razširjen verz nemške poezije 17. in 18. stoletja, sonet pa je od baroka dalje ena izmed osrednjih oblik nemškega pesništva. V skladu z zgledom francoskega soneta je verzni ritem nemških sonetov v obdobju baroka večinoma aleksandrinec. Aleksandrinec je našel svoje mesto celo med nemškimi verznimi ritmi, ki so primerni za komične in satirične epigrame (*Sinngedicht*). Prešeren, ki sicer sledi Devo-

coskega epskega deseterca, znanega pod imenom *vers commun* (običajni ali *preprosti verz*) in njegove silabotonične adaptacije.

Klasicistična poetika je postavila železno »pravilo alterniranja (menjavanja) moških in ženskih rim«, ki velja tudi za aleksandrinec (Novak, 2011, II: 11). Namen tega postopka je bil izogniti se ritmični monotoniji, na katero bi bil francoski verz sicer obsojen zaradi specifične fonetike francoskega jezika, konkretno: oksitoničnega naglaševanja besed. Ženska rima je v francoskem jeziku definirana bistveno drugače kot v veliki večini drugih evropskih jezikov, vključno z romanskimi: tudi pri ženski rimi naglas pade na zadnji zlog, vendar je taka rima obogatena s t. i. *nemim* (točneje: atoničnim) *e*. Ta nenavadni glas, ki se včasih izgovarja, včasih pa ne, in se v verzu včasih šteje, včasih pa ne, bistveno soustvarja ritmiko in evfonijo francoskega verza. Osnovno pravilo njegove izgovorjave in štetja, znano kot »pravilo treh soglasnikov«, je l. 1882 formuliral Maurice Grammont v delu *Traité pratique de Prononciation française*: »Splošno pravilo je, da se nemi *e* izgovarja zgolj takrat, ko se je treba izogniti trku treh soglasnikov.« (Grammont, 1965: 11). *Nemi e* se je na koncu verza izgovarjal, ne pa tudi štel kot poseben zlog; na ta način je klasicistična francoska poetika ohranjala dogmo o izosilabičnosti francoskega verza. S prehodom aleksandrincev v jezike, ki ne poznajo tovrstnega glasu, se je število zlogov nujno spremenilo: v jezikih, kjer vezana beseda temelji na silabotonični verzifikaciji, so moški aleksandrinci ohranili 12 zlogov, ženski pa so dobili trinajsti, nenaglašeni zlog. Do sprememb je prišlo tudi pri španski in italijanski recepciji aleksandrincev: tako španski *alejandrino* kot italijanski *alessandrino* obsegata 14 zlogov s središčno cezuro po 7. zlogu (Novak, 1995: 113-145).

Izvorni epski francoski aleksandrincev temelji na zaporednih rimanih dvojicah, na istem zaporedju pa temelji tudi velika francoska dramatika francoskega klasicizma (Corneille, Racine, Molière). Francoski renesančni pesniki, ki po italijanskem zgledu uveljavijo sonet, nadomestijo verzni ritem *endecasillaba giambica* z aleksandrincev (kot vse kaže, je to prvi storil Joachim du Bellay). Tu princip zaporednih rim, značilen za rabo aleksandrincev, doživi bistveno obogatitev: kvartini francoskega soneta sledita pravilu regularnega italijanskega soneta z prestopnimi (ABAB, ABAB) ali oklepajočimi rimami (ABBA, ABBA), v tercinah pa se uveljavi razporeditev CCD, EED, ki je v italijanski sonetni poetiki sila redka.

Janez Damascen Dev poleg silabotonične verzifikacije ponovno uveljavi tudi rimo (Novak, 1995: 156), ki je bila prejšnji generaciji slovenskih pesnikov (točneje: verzifikatorjev) spričo naslanitve na antično verzifikacijo tuja. Antična poetika je namreč temeljila na bogastvu ritmov, zato ni čutila potrebe po rimi, ki je služila le kot retorično sredstvo (t. i. *homoitéleuton*). Pri

in kes čuvaj, ki se nikdar ne utruji.

Prijazna smrt! predolgo se ne múdi:
ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,
ki pelje nas iz bolečine mesta,
tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi;

tje, kamor moč pregánjovcov ne seže,
tje, kamor njih krivic ne bo za nami,
tje, kjer znebi se človek vsake teže,

tje v posteljo postlano v črni jami,
v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže,
de glasni hrup nadlog ga ne predrami.

A vrnimo se k silabotoničnim začetkom, k Devu. Dev sistematično uveljavljuje tudi središčno cezuro po 6. zlogu, ki je v francoski silabični verzifikaciji strukturno nujna, v slovenski silabotonični verzifikaciji pa jo sicer čutimo, vendar je neprimerno šibkejša. Najmočnejša je cezura v francoskem in španskem verzu, v italijanskem pa je zaradi večje vloge naglasov že šibkejša, kar se kaže tudi po tem, da lahko zasede različna mesta v verzu. Ni gotovo, ali silabotonični verz spričo svoje stabilnosti in regularnosti, ki mu jo podeljuje gosta mreža naglasov, sploh potrebuje cezure. Pri svojih raziskavah sem ugotovil naslednje: »Vkolikor se cezure pojavljajo, nimajo strukturne, konstitutivne funkcije, ampak zgolj fakultativno. To velja tudi za ritmično-pomensko cezuro v slovenskem verzu, ki je tako rahla, da je niti ne moremo imenovati«*cezura*», zato smo vpeljali no izraz *reža*«.« (Novak, 1995: 319).

Prelomni Devovi odločitvi za silabotonijo je sledil tudi Valentin Vodnik, ki je rad pesnil v plesnem ritmu *alpskih poskočnic*, dokončno pa je silabotonijo utrdil Prešeren. Sledeč romantični teoriji bratov Schlegel je Matija Čop Prešernu mentorsko priporočal uporabo romanskih pesniških oblik, kar je pesnik genialno realiziral.

Do enakih sklepov o silabotoniziranju francoskih oblik pridemo s primerjavo sestave francoskega epskega deseterca, znanega kot *vers commun*, ter njegovih nemških in slovenskih adaptacij.

Za *vers commun* (*običajni* ali *preprosti verz*) je značilna cezura po četrtem zlogu. Prvotno je ta verzni ritem funkcioniral kot značilno izrazno sredstvo epskega pesništva. Uveljavil se je že na začetku razvoja srednjeveške epike, predvsem v ciklu dolgih pripovednih besedil v verzih, znanem pod skupnim imenom *Chansons de geste*, kar bi lahko približno prevedli kot *Pesmi o junaških dejanjih*; med njimi je najbolj slavna *Pesem o Rolandu* (*Chan-*

son de Roland). Ta epska poezija nastajala že v obdobju, ko se je silabična verzifikacija povsem uveljavila in konsolidirala – po predhodnem obdobju iskanja prave formule, ki je zanimalo tudi v akcentuacijsko smer, kot kaže *Cantilène de sainte Eulalie*, najstarejše ohranjeno starofrancosko besedilo, ki ga označujejo tudi kot *sekvenco* in je nastalo na koncu 9. stoletja.

Uporaba pojma stopic, podedovanih iz antične tradicije, v silabični francoski verzifikaciji nima nikakršnega smisla. Jasno je sicer, da zaradi oksitonične narave jezika (naglasa na zadnjem zlogu) francoščina izkazuje izrazito tendenco k jambskim in anapestnim vzorcem – a ta tendenca velja za besedišče, ne pa tudi za verz, kjer ritem temelji na kombinaciji stalnih in premičnih (tako imenovanih »ritmičnih«) naglasov. Z izjemo stalnih naglasov (pri klasičnem aleksandrincu na 6. in 12. zlogu, pri desetercu na 4. in 10. zlogu) vsi drugi naglasi nenehno spreminjajo svoj položaj, zato si s stopicami pri francoskem verzu ne moremo pomagati. V tem kontekstu je zanimiv španski verz, ki je tudi v osnovi silabičen, vendar je zaradi večje vloge naglasov pri analizi španskega verza mogoče s pridom uporabiti tudi stopice, predvsem trohej in daktil.

Nemška adaptacija francoskega eppskega deseterca se imenuje *gemeiner Vers*, kar je očitni prevod francoskega izraza *vers commun* – torej *običajni* ali *preprosti verz*. Naj kot primer navedemo slavno pesem – Goethejevo balado *Mignon*. Čeprav jo je avtor prvotno vključil kot »vložno pesem« v roman *Učna leta Wilhelma Meistra*, *Mignon* učinkuje kot samostojna pesem in se večina današnjih ljubiteljev poezije več ne zaveda njenega prvotnega pripovednega konteksta. Prisluhnimo prvi kitici (Conrady, 1993: 153):

1	2	3	4		5	6	7	8	9	10	
Kennst	du	das	Land,		wo	die	Zitronen	blü	hn,		4 + 6
Im	dunkeln	Laub		die	Gold-Orangen	glüh	n,				4 + 6
Ein	sanfter	Wind		vom	blauen	Himmel	weht,				4 + 6
Die	Myrte	still		und	hoch	der	Lorbeer	steht,			4 + 6
Kennst	du	es	wohl?								4
Dahin!	Dahin!										4
Möcht	ich	mit	dir,		o	mein	Geliebter,	zieh	n!		4 + 6

Med številnimi slovenskimi prevajalci Goethejeve *Mignon* (Novak, 2011, II: 74-78) je Dušan Ludvik zvesto in konsekventno upošteval za *gemeiner Vers* značilno cezuro po četrtem zlogu (v shemi |):

1	2	3	4		5	6	7	8	9	10	
Poznaš	ta	kraj?		Citrone	v	njem	cveto,				4 + 6

s temnih mladik žari oranž zlato,	4 + 6
iz sinjih dalj blag vetrc v vas hiti,	4 + 6
mirta pri tleh in lovor v vrh brsti.	4 + 6
Ga res poznaš?	4
Le tja, le tja,	4
o ljubi moj, s teboj bi rada šla.	4 + 6

Zanimiva je primerjava francoskega deseterca (*vers commun*) in srbskega (»junaškega«) deseterca. Na prvi pogled sta si zelo podobna: oba temeljita na silabični verzifikaciji, oba imata enako število zlogov in cezuro po 4. zlogu. V čem je torej razlika? Razlika – in to temeljna – je v dejstvu, da francoska metrika zapoveduje stalna naglasa na 4. zlogu (pred cezuro) in na 10., zadnjem zlogu v verziju, medtem ko srbska metrika prepoveduje naglasa na teh dveh mestih (kar v shemi označujemo kot Ø, | je cezura, X nedoločena pozicija, / pa stalni naglas):

francoski	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
deseterec	
(<i>vers commun</i>)	X X X / X X X X X /
srbski	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
(»junaški«)	
deseterec	X X X Ø X X X X X Ø

Zato se pri prenosu v silabotonično verzifikacijo ta dva znamenita verza kljub navidezni sorodnosti obnašata povsem različno: kot smo videli, kljub že omenjeni odsotnosti stopic v francoski verzifikaciji prenašanje francoskega *običajnega oz. preprostega verza* v jezike s silabotonično verzifikacijo ima za nujno posledico jambizacijo metrične sheme, saj položaja francoskih stalnih naglasov na sodih zlogih (četrtem in desetem) strukturirata tudi položaje treh preostalih *iktičnih mest* v silabotoničnem verziju, ki se razporedijo na sode pozicije. *Et vice versa*: »prepoved« naglasov na četrtem in desetem zlogu v srbskem epskem desetercu pomeni pri prenašanju tega silabičnega ritma v silabotonično verzifikacijo izrazito tendenco k postavljanju naglasov na lihe pozicije, kar ustreza trohejski metrični shemi. Ko torej francoski *vers commun* prenašamo v jezike s silabotonično verzifikacijo (nemščino, angleščino, ruščino, slovenščino), dobimo peterostopični jambski verz s cezuro po četrtem zlogu, ki je identičen moški varianti italijanskega jambskega enajsterca (*endecasillabo giambico*); ko pa v jezike s silabotonično verzifikacijo prenašamo srbski epski deseterec, dobimo peterostopični trohejski verz, prav tako s cezuro po četrtem zlogu.

Kljub imenu *srbski deseterec* ta verzni ritem ni značilen le za srbsko ljudsko poezijo od srednjevekega naprej, temveč tudi za poezijo drugih južnoslovanskih narodov – vseh z izjemo Slovencev, kjer je ta ritem redek.

Veliko in še zmeraj odprto vprašanje je, ali vezana beseda pri vseh teh narodih od konca 19. stoletja naprej temelji na silabični ali silabotonični verzifikaciji. Mnenja o tem ključnem vprašanju so sila različna.

Vse namreč kaže, da se je silabični verzifikacijski princip v 19. stoletju zgodovinsko izčrpal in da ni več omogočal ritmično in sporočilno polnega pesnjenja. Zato ni naključje, da se je silabična verzifikacija delno umaknila iz vrste jezikov: italijanski verz je kljub silabičnemu poreklu, značilnemu za vse romanske jezike, že zelo zgodaj, v poznem srednjem veku, prerasel v silabotonijo; vrsta slovanskih jezikov (poljščina, češčina, slovaščina, južnoslovanski jeziki) je po stoletjih silabične poezije od 19. stoletja dalje razvila tudi pesnjenje v oblikah, ki temeljijo na silabotonični verzifikaciji, čeprav je v njihovi verzni ritmiki še zmeraj čutiti silabični »substrat«. Ker pa se je premik v smer silabotonije zgodil že zelo pozno, v obdobju začetkov moderne lirike, ko je pesniški jezik že opuščal metrične zakonitosti in se je uveljavljal prosti verz, silabotonija pri teh narodih nikoli ni prerasla v trdno strukturo, temveč je koeksistirala s starejšo, primerno oslajeno silabično verzifikacijo.

Kot smo že poudarili, je slovenski verz sprejel silabotonični princip že na koncu 18. stoletja, zato je slovenska silabotonija neprimerno močnejša in bolj naravna kakor pri Poljakih, Čehih, Slovaki ali drugih južnoslovanskih narodih. O zakonitostih verzne ritmike očitno ne odloča le fonetika, temveč tudi razlogi kulturno-zgodovinske narave.

Med slovanskimi jeziki je slovenščini na tej ravni pravzaprav najbližja ruščina. Ruski verz je v svoji dolgi zgodovini prešel mnoge stopnje različnih verzifikacijskih principov, vključno s silabično verzifikacijo. V *Zgodovini evropske verzifikacije* Gasparov razloži tudi kulturne in politično-zgodovinske razloge »silabotonične reforme« v Rusiji (Gasparov, 1996: 229):

Ruski silabični verz je bil naraven poganjek ruske kulture sedemnajstega stoletja, ki je vzpostavljala stike z Zahodno Evropo najprej in predvsem s posredovanjem Poljske. Po reformah Petra Velikega se je kulturna situacija spremenila. [...]

L. 1735 je Vasilij Trediakovskij predlagal zmerno verzijo reforme, ki bi obsegala silabotonizacijo silabičnih mer, ki so predhodno že obstajale v ruskem verzu, v traktatu *Nova in kratka metoda sestavljanja ruskih verzov (Novyi i kratki sposob k slozheniyu rossiiskikh stihov)* z dodatkom, ki je vseboval primere nove vrste verzov. L. 1739 pa je Mihail Lomonosov predlagal radikalno verzijo reforme, ki je obsegala tudi uvedbo novih silabo-toničnih mer, ki predhodno niso obstajale v ruskem verzu, predvsem jambskih, v svo-

jem *Pismu o pravilih ruske verzifikacije* (*Pis'mo o pravilakh russkogo stikhotvorenija*), ki ga je poslal iz Nemčije, kjer je študiral, dodal pa je tudi odo v jambih ...

Vprašanje ruske rime Gasparov podrobneje obravnava v delu *Očrt zgodovine ruskega verza* (*Očerki istorii russkogo stiha*). Ruska ljudska poezija rime ni poznala; pojavila se je šele v 17. in 18. stoletju (Gasparov 1984: 45), razcvet pa je doživela v poeziji, ki je temeljila na silabični verzifikaciji (prav tam: 47):

Silabika je prinesla v rusko pesništvo povsem nov pristop k rimi, ki ga ruski bralec ni bil vajen [...] Določen s toniko, se je v rimi pojavil položaj zadnjega naglasa v verzu – v odvisnosti od tega so se rime delile na moške, ženske, daktilske.

Dokončno se je rima utrdila v ruski poeziji s silabotonično reformo Trediakovskega in Lomonosova, ki se je zgledoval po nemški verzifikaciji. Odtlej je rima suvereno vladala nad evfonijo ruskega verza ... vse do ruskega futurizma in drugih avantgardističnih gibanj, ki so gnevno odvrгла rimo kot simbol vsega, kar so sovražila v tradicionalni poeziji. Po kratkem obdobju avantgardističnih eksperimentov se rima vrne v rusko poezijo. Najbrž ni književnosti 20. stoletja, v kateri bi rima še zmeraj igrala tako pomembno vlogo, kot je prav ruska – razlogi pa so ne le pesniške, temveč tudi kulturne in politične narave.

A vrnimo se k srbskemu (»junaškemu«) desetercu. Čeprav primere tega verznega ritma srečamo v ljudskem pesništvu vseh južnoslovanskih narodov (z izjemo Slovencev, kjer je razmeroma redek), je najbolj izrazite realizacije doživel v srednjeveški srbski epski poeziji, predvsem v heroično ubranem ciklu pesmi o *kraljeviču Marku*, v tragično uglašnem *kosovskem ciklu* ter v poznejih *hajduških pesmih*.

Kot primer navajamo eno izmed pesmi, ki je skozi stoletja ohranjala svojo priljubljenost – *Oranje Kraljeviča Marka* (*Narodne junačke* 1963: 126). Ker nisem nikjer našel slovenskega prevoda te pesmi, sem jo prevedel kar sam (Novak, 2011 – I: 265-266):

Vino pije Kraljeviču Marko
sa staricom Jevrosimom majkom ;
a kad su se napojili vina,
majka Marku stade besjediti:
» O moj sinko, Kraljeviču Marko,

ostavi se, sinko, četovanja,
jer zlo dobra donijeti neće,

Vino pije Kraljevič naš Marko
z Jevrosimo, belolaso starko,
in ko sta se napojila vina,
jame mati pridigati Marku
»O moj sinko, Kraljevič moj
Marko,
pusti, sine, vse to vojskovanje,
zlo se nikdar ne obrne dobro,

a staroj se dosadilo majci
sve perući krvave haljine ;
već ti uzmi ralo i volove,
pak ti ori brda i doline,
te sij, sinko, šenicu bjelicu,
te ti rani i mene i sebe. «
To je Marko poslušao majku:
on uzima ralo i volove ;
al' ne ore brda i doline,
već on ore careve drumove.
Otud idu Turci janjičari,
oni nose tri tovara blaga,
pa govore Kraljeviću Marku:
»More, Marko, ne ori drumova !«

»More, Turci, ne gaz»te oranja !«

»More, Marko, ne ori drumova !«

»More, Turci, ne gaz»te oranja !«

A kada se Marku dosadilo,
diže Marko ralo i volove,
te on pobi Turke janjičare,
pak uzima tri tovara blaga,
odnese ih svojoj staroj majci:
» To sam tebe danas izorao ! «

tvoja mati pa preveć je stara,
da bi prala ti krvave srajce;
rajši vzemi ralo in vse vole
pa preorji hribe in doline,
pa zasej mi belo to pšenico,
da nahraniš mene in še sebe.«
Res je Marko brž ubogal mater:
vzame ralo in vpreže vole;
a ne orje hriba in doline,
marveč orje po cesarski cesti.
Ko po cesti Turki janičarji
silni tovor nosijo naproti,
govorijo Kraljeviću Marku:
»Norec, Marko, ne orat' nam
ceste!«
»Norci, Turci, ne teptajte
brazde!«
»Norec, Marko, ne orat' nam
ceste!«
»Norci, Turci, ne teptajte
brazde!«
Ko pa se je Marko naveličal,
dvigne nadnje ralo in vse vole,
ter pobije Turke janičarje,
in si vzame njihov silni tovor
ter ga nese materi ubogi:
»Danes zate to požel sem,
mati!«

Čeprav gre za zelo izrazit in zlahka prepoznaven verzni ritem, ga je nenavadno težko definirati; vsi dosedanji poskusi, da bi ga opredelili na pozitiven način (na način zapovedi, kje morajo biti krepke in šibke zlogovne pozicije), so bolj ali manj padli v vodo. Ruski verzolog Kiril Taranovski je ritem srbskega deseterca definiral na negativen način: kje so pozicije, ki jih naglasi ne smejo zasesti. Ugotovil je, da zlog pred cezuro (četrti) in zlog na koncu verza (deseti) ne smeta biti naglašena. Lucidno je opazil, da je ta metrična konstanta v tesni strukturni zvezi s cezuro, ki jo razume kot »sintaktično pavzo« (Taranovski, 1950: 35):

Meje med naglasnimi enotami pridobijo zelo važno funkcijo v verzu, saj signalizirajo nastop močne in prenehanje šibke dobe ter podeljujejo trohejskemu ritmu izrazito padajoči (nizlazni) značaj. Res je sicer, da del mejá pade tudi po močni dobi (v sredi »stopice« – po terminologiji šolske metrike), vendar so to vselej šibke meje: po močni dobi v srbskem troheju ne

more nastopiti sintaktična pavza.

vzporedna analizi deseterca je analiza osmerca, za katerega Taranovski ugotavlja, da ne smeta biti naglašena četrti in osmi zlog. Če sta pri desetercu obvezni šibki poziciji na četrtem in desetem zlogu, potem krepke pozicije pogosto zapolnijo lihe zloge, kar pomeni tendenco k trohejskemu ritmičnemu impulzu. Da naglas lahko zasede tudi sode zloge (2., 6. in 8.), dokazuje začetek epske pesmi *Banović Strahinja* (*Narodne junačke* 1963: 72). Krepke številke in črke označujejo naglase, | pa cezuro po 4. zlogu.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Netko bješe Strahinjicu Bane !	1 3 5 9
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Bješe bane u malenoj Banj skoj,	1 3 7 9
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 u malenoj Banj skoj kraj Kosova ,	3 5 8
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 da takoga ne ima sokola .	2 5 8
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Jedno jutro bane podranio ,	1 3 5 7
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 zove sluga i k sebe prizivlje ...	1 3 6 8

Na primeru teh šestih verzov lahko ugotovimo, da lahko naglasi zasedejo vse pozicije razen 4. in 10. zloga, kjer velja absolutna prepoved naglasa. Gre torej očitno za silabično verzifikacijo, seveda z izrazito trohejsko tendenco.

Nekaj besed tudi o tej dramatični in pretresljivi epski pesmi. Opisuje čas, ko se Srbi z zadnjimi močmi borijo zoper čedalje hujšo turško nadvlado. Medtem ko Banović Strahinja obiše v Kruševcu svojega tasta Jug Bogdana in svoje svake, devet bratov Jugovičev, okrutni turški velikaš Vlah Alija napade njegov grad in odpelje njegovo ženo v sužnost. Njen oče Jug Bogdan in bratje Jugovići zavrnejo Strahinjino prošnjo, naj mu jo pomagajo osvoboditi. Strahinja gre sam v spopad, na Kosovo, ki je že povsem v turških rokah, premaga Vlah Alijo, med dvobojem pa se izkaže, da je njegovi ženi Turek zdaj ljubši. Ko Strahinja odpelje ženo v Kruševac, na grad njenega očeta in bratov, jo ti hočejo kaznovati kot izdajalko. Tedaj jo mož zaščiti, kar je izjemen trenutek problematizacije vojščaskih in patriarhalnih vrednot, značilnih za epsko poezijo (*Narodne junačke* 1963: 90-91):

»Šure moje, devet Jugovića,

što se, braćo, danas obrukaste!
 Na koga ste nože potrgnuli?
 Kad ste, braćo, vi taki junaci,
 kamo noži, kamo vaše sablje,
 te ne biste sa mnom na Kosovu,
 da činite s Turcima junaštvo,
 desite se mene u nevolji?
 Ne dam vašu sestru poharčiti, –
 bez vas bih je mogao stopiti,
 al' ću stopit svu tazbinu moju,
 nemam s kime ladno piti vino;
 no sam ljubi mojoj poklonio«.

In sledi lapidarna etična sodba anonimnega ljudskega pesnika, ki nad viteško in moško patriarhalno »čast« postavi vrednoto »čojstva (človečnosti)«:
 Pomalo je takijeh junaka
 kâ što bješe Strahiniću bane.

Ena izmed najbolj slavnihi pesmi v tem ritmu je pretresljiva bosanska ljudska pesem *Hasanaginica*, ki med drugim kaže, da je ta deseterec sposoben nositi tudi izrazito baladna in lirski sporočila. Pesem je zapisal Italijan Alberto Fortis in jo vključil v knjigo *Potovanje po Dalmaciji (Viaggio in Dalmazia)*, ki je izšla v Benetkah l. 1774. Besedilo obsega 92 desetercev. Navajamo začetek, ki se odlikuje tudi s t. i. *slovansko antitezo (Narodne junakčke 1963: 228)*, zraven pa prevod podpisanega (Novak, 2011, I: 269-270):

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Šta se b'jeli | u gori zelenoj?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Al' je snijeg, | al' su labudovi?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Da je snijeg, | već bi okopnio,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 labudovi, | već bi poletjeli.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Nit' je snijeg, | nit' su labudovi,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 nego šator | age Hasan-age.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Kaj blesti se | na zeleni gori?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Lesk snega je, | ali so labodi?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Če bi sneg bil, | bi skopnel že zdavnaj,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 in labodi | bi že odleteli.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Niti sneg ni, | niti so labodi,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 temveč šator | age Hasan-age.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
On **bolu**je | od **ljuti**jeh rana,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
On boleha | za strahotno **rano**,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
oblazi ga | **ma**ter i **se**strica,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
zdravita ga | **se**strica in **ma**ti,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
a **lj**ubovca | od **stida** **ne** mogla.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
zvesta **lj**uba | od **sramu** **ne** **more**.

Najprej drobna opomba: v zadnjem citiranem desetercu »a ljubovca od stida ne mogla« naglas na besedici *ne* ni napaka, temveč regularni način naglaševanja besed (kjer *ne* prevzame nase naglas za celotno zlogovno skupino *ne-mogla*).

To lepo balado so prevajali največji pesniki različnih evropskih narodov – Walter Scott, Mickiewicz, Goethe itd. Že leto dni po prvem – italijanskem – natisu je Goethe l. 1775 anonimno objavil svoj prevod v Herderjevi knjigi *Ljudske pesmi, pomešane med druga besedila (Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken)*. Ta je tri leta pozneje izšla pod bolj znanim naslovom *Glasovi ljudstev v pesmih (Stimmen der Völker in Liedern)*, ki pomeni pomembno prelomnico pri vzpostavitvi predromantike in interesu za ljudsko izročilo. Nemški naslov se glasi *Klagegesang von der edlen Frau des Asan Aga*. Z verzološkega in prevodoslovnega stališča je zanimivo in plodno, da je Goethe – ki ni znal samega jezika! – optimalno ohranil ritmični učinek originala (Herder, 1978: 141):

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Was ist **Wei**ßes | **dort** am **grü**nen **Wal**de?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Ist es **Sch**nee wohl | **oder** **sind** es **Schw**äne?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Wär es **Sch**nee da, | **wäre** **weg**geschmolzen;

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
wärens **Schw**äne, | **wären** **weg**geflogen.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Ist kein **Sch**nee nicht, | es sind **keine** **Schw**äne,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
s ist der **Glan**z der **Zel**ten **Asan** **Aga**;

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 niederliegt er | **drein** an seiner **Wunde**.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Ihn besucht die **Mutter** **und** die **Schwester**,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
schamhaft säumt sein **Weib**, zu **ihm** zu **kommen**.

Goethe je torej s svojim občutljivim ušesom »prestavil« silabični verzni ritem izvirnika v bistveno drugačno nemško verzifikacijo: vzpostavil je silabotonično (trohejsko) adaptacijo ritma južnoslovanskega epskega deseterca, kakor sem te verze prevedel tudi sam. Originalna pesem temelji na bistveno drugačnem ritmu; najdemo celo verze, ki – ob izolirani obravnavi – izkazujejo jambski ritem; naj kot primer zadošča zadnji, sporočilno ključni verz zgoraj obravnavanega začetka *Hasanaginice*:

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 a ljubovca | od stida **ne** mogla.

Da bi potrdili intuitivni občutek, primerjajmo sheme vseh treh besedil – izvornih bosanskih desetercev *Hasanaginice*, nemškega in slovenskega prevoda (krepke črke = naglasi, | = cezura):

Bosanski izvornik	Nemški prevod (Goethe)	Slovenski prevod (Novak)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Očitne so vse podobnosti in razlike. Deseterci izvirnika *Hasanaginice* temeljijo na silabični verzifikaciji. Kar zadeva verzni ritem tega deseterca, to

pomeni cezuro po 4. zlogu ter prepoved naglasa na 4. in 10. zlogu, se pravi pred cezuro in na koncu verza. Naglasi lahko zasedejo vse druge položaje, s tendenco k lihim pozicijam.

Goethejev nemški prevod temelji na silabotonični adaptaciji, kjer je važen položaj naglasov in njihovo razmerje do nenaglašanih zlogov. To pomeni trohejski meter, kjer izbrani vzorec kaže, da so prav vsa iktična mesta realizirana (zelo redek primer!). Med devetimi verzi trije – tretjina – nimajo cezure, ki pa v silabotonični verzifikaciji zaradi velikega števila opornikov verznega ritma (iktov) itak ne tvori organskega, nepogrešljivega elementa.

Slovenski prevod podpisanega je prav tako silabotoničen, trohejski, Goethejevemu nemškemu zelo podoben. Razlika je v tem, da je cezura po 4. zlogu vselej realizirana, pač pa v teh devetih vrsticah (90 zlogov) niso realizirana tri iktična mesta, kar je dopustno – in precej nizko – odstopanje od metrične sheme.

V 19. stoletju, ko Prešeren v slovenski verzni ritmiki dokončno in suvereno uveljavi silabotonijo, pesniki drugih južnoslovanskih narodov še zmeraj pesnijo v silabičnem verzu. Prešernova poetika je povezana z romantičnim programom, ki pomeni uveljavitev soneta in jamskega enajsterca kot osrednjega verznega ritma. Celo v epski pesnitvi *Krst pri Savici* Prešeren uporabi jamski enajsterec: *Uvod* je napisan v *terza rimah*, osrednji del pesnitve pa v *ottava rimah* oz. stancah. Po drugi strani črnogorski pesnik, vladika Petar Petrović II. Njegoš napiše ep *Gorski vijenac* in filozofsko pesnitev *Luča mikrokozma* v tradicionalnem epskem desetercu, hrvaški pesnik in ban Ivan Mažuranić pa ep *Smrt Smail-age Čengića* v zelo podobnem verznom ritmu, kjer se deseterci menjavajo z osmerci. Gre torej za dediščino ljudskega epskega pesništva, ki korenini globoko v srednjem veku. Mimogrede: zanimivo je, da temeljita *Gorski vijenac* in *Smrt Smail-age Čengića* na *stihični* (starogrško: *katà stíchon*) organizaciji besedila, medtem ko je *Luča mikrokozma* zgrajena na *strofični* (*kitični*) organizaciji teksta, točneje: na decimah, desetvrstičnicah. Oba postopka sta zvrstno določena in motivirana: stihični princip je značilen za ljudsko pesništvo, strofični (*kitični*) princip pa za individualizirano umetn(išk)o poezijo. Čeprav je *Luča mikrokozma* napisana v epskem desetercu, globoko ukoreninjenem v ljudskem izročilu, stroga kitična členitev na desetvrstičnice kaže na tendenco po individualizaciji pesniškega govora. Umetniško je pač tisto, kar je umetno.

Luča mikrokozma obsega 2.210 verzov oziroma 221 decim. Forma pesnitve je torej utemeljena na številu deset, saj je Njegoš očitno eden izmed pesnikov, ki verjamejo v mistiko števil: vsaka kitična obsega deset verzov, vsak verz pa deset zlogov. Zanimivo je, da so teoretiki – sicer racionalistično naravnane – francoske klasicistične normativne poetike verjeli, da pesem

idealno zveni, če je število verzov v kitici enako številu zlogov v verzu, to pravilo pa so imenovali »carré – kvadrat«.

Recepcija epskega deseterca v slovenskem pesništvu izkazuje še jasnejšo trohejsko tendenco kakor v srbski in hrvaški poeziji, saj silabotonična narava slovenske verzifikacije zahteva svoj davek v smislu pravilnejše mreže naglašanih in nenaglašanih zlogov. Slovenski pesnik, ki je najbolj suvereno uporabljal epski deseterec v svojem pesništvu, je Anton Aškerc na koncu 19. stoletja (npr. v baladah Čaša nesmrtnosti, Anka in *Tri ptice*). To ni nikakršno naključje, saj je njegova pripovedna poetika naravnost potrebovala tak verzni ritem. Aškerc spoštuje tako trohejski meter kot število zlogov (10) in cezuro po 4. zlogu, kot kaže začetek Čaše nesmrtnosti – shema velja le za prvi in zadnji verz obeh kitic, številke označujejo zloge, krepke številke naglašene zloge, pokončna črta pa cezuro (*Nasmeh*, 2003: 121):

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Turban pisan | diči ruso glavo,
damaščanka | mu visi ob boku.
Knjiga svéta | je pred njim odprta, –
koran čita | mladi Abduraman,
koran čita, | suro baš o smrti,
in o smrti | in življenju večnem.
1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Ne tako redki pa so tudi deseterci, kjer sintaktične enote ne podpirajo cezure (podčrtane besede), kot npr. v prvih dveh verzih balade *Tri ptice* – naslednji verzi to neskladje že odpravijo in vzpostavijo tudi sintaktično zarezo po 4. zlogu (*Nasmeh*, 2003: 118):

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Ptice tri pred okno priletele,
pesmi tri na lipi mi zapele.
Priletela | k meni prva ptica,
kaj je pela | ptica lastovica?

»Daleč, daleč | mesto tam leži ti,
pa za mestom | reka se vali ti,
reka širna, | šumna in deroča,
poleg reke | ribičeva koča.«
1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Neskladja med cezuro in sintakso (kar Francozi imenujejo *rejet*, notranji *enjambement*) Aškerc kompenzira tudi z rimami, ki jih izvorni srbski epski

deseterec ne predvideva.

Zdaj torej ne more biti nobenega dvoma več: silabični verz južnoslovan-
skih narodov se ob prehodu v nemščino in slovenščino (enako pa velja tudi
za angleščino, nizozemščino, ruščino itd.) silabotonizira, svoboda naglasnih
pozicij pa se regularizira. Na primeru epskega deseterca ljudske pesmi to
pomeni trohejizacijo ritma, saj ima prepoved naglasa na 4. in 10. zlogu celo
v južnoslovan-
skih jezikih za posledico trohejsko tendenco, kar je ugotovil
že Jakobson v študiji *O strukturi stiha srbohrvaških epov* (1966: 150): »Raz-
poreditev naglasov v desetercu izraža izrecno trohejsko tendenco: na lihe
zloge verza pada približno 75% naglasov.«

Nekateri verzologi to trohejsko – in sploh silabotonično – tendenco
pretirano poudarjajo in malone zanikajo, da gre za silabično verzifikacijo (pri
Hrvatih Marin Franičević, pri Srbih pa Leon Kojen). Sam menim, da je verzi-
fikacija južnoslovan-
skih narodov – z izjemo Slovencev – po poreklu silabič-
na in da brez upoštevanja njenih pravil ni mogoče razumeti verznega ritma
ljudskih pesmi, vključno z epskim (»srbskim« ali »junaškim«) desetercem;
zaradi cele vrste vzrokov, med katerimi ne gre zanemariti tudi mednarodnih
literarnih stikov in vplivov, pa se je verzifikacija teh narodov od konca 19.
stoletja naprej premaknila v smer silabotonije. Ali je to danes že polnokrvna
silabotonična verzifikacija, ostaja odprto vprašanje. Osebnostno menim, da si-
labična verzifikacija ostaja substrat, ki v določeni meri vpliva tudi na silabot-
onično urejeno vezano besedo moderne poezije južnoslovan-
skih narodov; le pri Slovencih je silabotonija povsem utrjena.

Prepričljivo razlago zgodovine hrvaškega verza in različnih pojavnih
oblik verznega ritma podaja Ivan Slamnig v knjigi *Hrvatska versifikacija*. Tu
navaja štiri tipe verzifikacije (Slamnig, 1981: 6-7):

1) »Izmenični (alternativni) verz. Izmenjujejo se naglašeni in nena-
glašeni zlogi. [...] Ustalil se je v hrvaškem umetnem pesništvu v toku 19.
stoletja. [...]

2) Zlogovni (silabični) verz. Osnova njegovega verznega sovpadanja je
enako ali približno enako število zlogov. Takšen je verz naše ljudske pesmi.
[...]

3) Besedni (verbalni) verz: njegova osnova je fonetična beseda (naglasna
celota, prava ali neprava beseda, enako ali približno enako število fonetičnih
besed v verzju. Ta princip je pogost v sodobnem pesništvu. [...]

4) Verz skupine besed (stavčnih enot), sintagmatski verz. Deli stavka
niso le smiselne, temveč tudi zvočne enote [...]

Če tretji in četrti princip pustimo v tem kontekstu ob strani, je očitno,
da Slamnig podpira tradicionalno teorijo o silabični verzifikaciji hrvaške
ljudske poezije. V tem smislu kritizira tudi Marina Franičevića, ki »na

temelju konstatacije, da so pogosteje naglašeni lihi zlogi [...] sklepa, da je tudi naš verz <tonski>, se pravi akcentuacijski (Franičević, 1986: 28). Franičević se pri teoriji o silabotonični naravi hrvaške verzifikacije, ki jo je najbolj razdelal v knjigi *Studije o stihu*, sklicuje prav na Jakobsona in Taranovskega (Franičević, 1986: 25), čeprav – kot smo videli – Jakobson govori le o »tendenci«.

Na podlagi metodologije t. i. *generativne metrike*, ki sledi izhodiščem *generativne slovnice* Noama Chomskega, je natančno analizo verza moderne srbske poezije izdelal vodilni sodobni srbski verzolog Leon Kojen (*Studije o srpskom stihu*, 1996). Tu metrična pravila srbskega troheja definira na sledi Taranovskega (Kojen, 1996: 53):

1) Močan zlog je mogoče povsod zamenjati s šibkim.

2) Šibek zlog je mogoče povsod zamenjati z močnim razen v zadnji dobi polstih.

3) Močna meja med naglasnimi enotami (celotami: celinama) po lihih zlogih ni dovoljena.

Kojen obravnava predvsem verz srbske romantične in postromantične poezije, se pravi pesnike, kot so Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić, Laza Kostić, Vojislav Ilić, Milan Rakić in Jovan Dučić. Na podlagi tega »korpusa« med drugim definira tudi »metrična pravila postromantičnega verza« (Kojen, 1996: 39):

1) Močen zlog je mogoče povsod zamenjati s šibkim razen v zadnji močni dobi polstih.

2) Šibek zlog je mogoče zamenjati z močnim samo v prvi šibki dobi polstih.

Na podlagi tovrstne analize pride do daljnosežnega sklepa (Kojen, 1996: 61):

Najpomembnejši sklep, ki izhaja iz naše analize, bi lahko jedrnato izrazili s trditvijo, da ima tako v svoji romantični kot v postromantični varianti srbski verz nedvomno silabično-tonični značaj. Toda, enako kakor tudi v primeru drugih silabično-toničnih verzifikacij gre za samosvoj (poseben: osobit) silabotonizem, s specifičnimi metričnimi, prozodičnimi in realizacijskimi pravili, ki jih je – kakor je dejal Taranovski – »treba odkriti iz prakse srbskih pesnikov in razložiti z naravo srbskega jezika«.

Z vsem spoštovanjem do karseda natančnih in sistematičnih analiz in sklepov kolega Kojena, profesorja verzologije na katedri za primerjalno književnost v Beogradu, pa njegova razlaga žal ne pokriva verznega ritma starejših ljudskih pesmi, vključno z epskim (»srbskim«, »junaškim«) desetercem. »Samosvoj (poseben: osobit) silabotonizem«, ki ga Kojen detektira in ki bi ga bilo »treba odkriti iz prakse srbskih pesnikov in razložiti z naravo srb-

skega jezika«, je po mojem mnenju še zmeraj rezultat vplivanja silabičnega »substrata« tradicionalne srbske verzifikacije na ritmiko modernih srbskih pesnikov.

Čeprav se tako Franičević kot Kojen sklicujeta na Jakobsona, sta začuda spregledala bistvene poudarke njegove analize *O strukturi stiha srbohrvaških epov*. Poleg opozorila na »trohejsko tendenco« epskega deseterca Jakobson ugotavlja tudi druge značilnosti tega verznega ritma, ki jih ni mogoče razložiti drugače kot z zakonitostmi silabične verzifikacije (Jakobson, 1966: 150-153):

Karakteristično je dejstvo, da so s pomočjo jezikovnih naglasov lihi ikti pogosteje realizirani kakor sodi in da ta shema ne ustreza shemi razporeditve medbesednih mejá. Tako je deveti zlog pogosteje naglašen kakor sedmi, medtem ko se medbesedne meje pogosteje pojavljajo pred sedmim kakor pred devetim zlogom. [...]

Konec verza vsebuje ne le stavčno-fonološko kadenco, temveč tudi *kvantitativno klavzulo*. [...]

Če je deveti zlog deseterca naglašen, potem je, ob posameznih izjemah, praviloma dolg; če sta naglašena sedmi ali osmi, potem sta, če izključimo maloštevilne izjeme, praviloma kratka.

Jakobsonova analiza je za primerjalno verzologijo izjemno pomembna, saj kaže, da je verzni ritem epskega (»srbskega«, »junaškega«) deseterca temeljil na kombinaciji silabične in kvantitativne verzifikacije – osnova verza je sledila silabični, verzno izglasje pa kvantitativni verzifikaciji (Jakobson, 1966: 155):

Meillet je s primerjavo starogrških in vedskih verzov dokazal, da je indevropski verz imel silabično shemo in kvantitativno klavzulo. [...]

S primerjavo grškega in srbohrvaškega verza smo pridobili nov podatek o tem, da je deseterec po svoji strukturi indoevropskega porekla.

Zadnji stavek tega citata je podčrtal sam Jakobson. Z drugimi besedami: epski deseterec južnoslovanske ljudske poezije je po svojem poreklu zelo, zelo »star«, saj izkazuje značilnosti hipotetičnega prvotnega indoevropskega verza. Zato v grafikonu, s katerim Gasparov prikazuje razvoj indoevropskega verza v različne principec evropske verzifikacije (Gasparov, 1996: 1), »srbski ljudski deseterec« stoji zelo blizu »indo-evropskemu silabičnemu verz«, s posredovanjem »skupnega slovanskega metriziranega verza (common Slavonic metricized verse)«, ki ima dve varianti, »osmerek in deseterec, brez konzonance«.

Prav južnoslovanske junaške pesmi ponujajo eno izmed plavzibilnih razlag za nastanek nekdanjih epov. V mednarodni terminologiji literarne vede pojma *guslar* in *pevač* zavzemata vidno in pomembno mesto.

Čeprav tudi slovenščina sodi v družino južnoslovanskih jezikov, je zaradi cele vrste geografskih in zgodovinskih (kulturnih, političnih itd.) razlogov razvoj slovenskega verza potekal drugače. Epski (»srbski«, »junaški«) deseterec je – kot je razvidno tudi iz primerov pesmi Antona Aškerca – vplival na ritmiko slovenske poezije, vendar le delno, tangencialno; v nasprotju z drugimi slovanskimi narodi, kjer je poezija temeljila na silabični verzifikaciji še globoko v 19. stoletje, je slovenska poezija odkrila silabotonijo kot svoj naravni ritmični princip že v 18. stoletju, z Devovimi aleksandrinci v *Pisanicah*. Z drugimi besedami: silabotonizacija slovenskega verza se je zgodila sto let, preden je ta tendenca zajela tudi druge južnoslovanske narode. To je gotovo tudi eden izmed glavnih razlogov, zakaj se epski deseterec nikoli ni preveč »prijel« v slovenski poeziji. Aškerčevi tovrstni poskusi so odmevali ob nastanku, saj so ustrezali duhu časa, zaznamovanega s panslovanskim idealizmom.

Naj sklenemo: dejstvo, da silabotonična verzifikacija tvori skupni imenovalec med geografsko najbolj oddaljenima slovanskima jezikoma, ruščino in slovenščino, ter da poezija drugih, slovenščini bližnjih južnoslovanskih jezikov zgodovinsko temelji na silabičnem verzifikacijskem principu, pomenita, da verzifikacija ni odvisna samo od lingvističnih, predvsem fonetičnih zakonitosti, temveč tudi od kulturnozgodovinskih razsežnosti razvoja različnih nacionalnih književnosti.

Viri in literatura:

- Alighieri. Dante. 1938. *De vulgari eloquentia*. Ridotto a miglior lezione e commentato da Aristido Marigo. Con introduzione, analisi metrica della canzone, studio della lingua e glossario. (Dvojezična latinsko-italijanska izdaja.) Felice le Monnier: Firenze.
- Conrady. Karl Otto. 1993. *Das große deutsche Gedichtbuch: von 1500 bis zur Gegenwart*. (2. revidierte Auflage. Neu herausegegeben und aktualisiert von Karl Otto Conrady. Artemis & Winkler Verlag: München.
- Franičević. Marin. 1986. *Studije o stihu: Sedam stoljeća hrvatskog vezanog stiha*. V: *Izabrana djela*. Priredili Jure Kaštelan i Ivan Katušić. Nakladni zavod Matice hrvatske: Zagreb.
- Gantar. Kajetan. 1979. *Grške lirične oblike in metrični obrazci*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 7): Ljubljana.
- Gasparov. Mihail Leonovič. 1984: *Očerki istorii russkogo stiha: metrika, ritmika, rifma, strofika*. Izdajateljstvo Nauka: Moskva.
- Gasparov. Mihail Leonovič. 1996. *A History of European Versification*. Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, edited by G. S. Smith with Leofranc Holford-Strevens. Clarendon Press: Oxford.
- Grammont. Maurice. 1965. *Le petit traité de versification française*. Librairie

- Armand Colin: Paris.
- Herder. Johann Gottfried. 1978: *Stimmen der Völker in Liedern*. Herausgegeben und Nachwort von Christel Käschel. Verlag Philipp Reclam: Leipzig.
- Heusler. Andreas. 1956. *Deutsche Versgeschichte*. Walter de Gruyter & Co.: Berlin.
- Isačenko. Aleksander Vasiljevič. 1975: *Slovenski verz*. Partizanska knjiga: Ljubljana.
- Jakobson. Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Izbor Milka Ilić i Sreten Marić, prevod Draginja Pervaz, Tomislav Bekić, Vjera Vuletić, Sreten Marić i Ranko Bugarski, redakcija Milka Ivić. Nolit (Sazvežđa): Beograd.
- Jakobson. Roman. 1996. *Lingvistični in drugi spisi*. Prevedli Drago Bajt, Bojan Baskar, Frane Jerman, Zoja Skušek, Zdenka Škerlj-Jerman. ISH = Inštitut za humanistične študije (Studia humanitatis): Ljubljana.
- Kojen. Leon. 1996. *Studije o srpskom stihu*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka Theoria, 36): Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Legiša. Lino. 1977. *Pesniški zborniki Pisanice*. V: *Pisanice 1779 – 1782*, uredil Lino Legiša. Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Ljubljana.
- Morier. Henri. 1975. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Presses universitaires de France: Paris.
- Novak. Boris A. 1995. *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Založba Obzorja: Maribor.
- Novak. Boris A. 1998. *Aleksandriiskii stih*. Prevod so slovenskoga M. L. Beršadskoi. Alliance française de Saint-Petersbourg: Sankt-Peterburg.
- Novak. Boris A. 1999. *Il sonetto e l'endecasillabo giambico nella poesia slovena*. Traduzione italiana dell'autore e Marko Kravos. V: ur. Mario Capaldo: *Il sonetto nelle letterature slave: un capitolo di poetica storica, Europa orientalis*, l. XVIII, št. 2, str. 9-15.
- Novak. Boris A. 2011. *Salto immortale: študije o prevajanju poezije*. Prva in druga knjiga. Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstveno-raziskovalni inštitut Sloveske akademije znanosti in umetnosti (Zbirka Studia translatoria, 3): Ljubljana.
- Ocvirk. Anton. 1980a. *Evropski verzni sistemi in slovenski verz: Prvi del*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 9): Ljubljana.
- Ocvirk. Anton. 1980b. *Evropski verzni sistemi in slovenski verz: Drugi del*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 10): Ljubljana.
- Opitz. Martin. 1995. *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Herausgegeben von Cornelius Sommer. Philipp Reclam Jun. (Universal-Bibliothek, 8397): Stuttgart.
- Prešeren. France. 1965. *Zbrano delo. Prva knjiga: Poezije*. Uredil in opombe

- napisal Janko Kos. Državna založba Slovenije: Ljubljana.
- Slamnig, Ivan. 1981. *Hrvatska verzifikacija: Narav, povijest, veze*. Sveučilišna naklada Liber (Biblioteka »L«): Zagreb.
- Nasmeh pod solzami: Slovenske balade in romance od Deva do Mlakarja*. 2003. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Peter Svetina. Modrijan: Ljubljana.
- Taranovski, Kiril. 1950. *O jednosložnim rečima u srpskom stihu*. V: *Naš jezik*, l. 2, št. 1-2, str. 26-41.
- Zois, Žiga. 1970. *Pisma barona Žige Zoisa Vodniku*. V: *Marko Pohlin, Žiga Zois, A. T. Linhart, Valentin Vodnik: Izbrano delo*. Str. 15-58. Prevod iz nemščine Jože Stabej, zbral in uredil Janko Kos. Mladinska knjiga (Naša beseda): Ljubljana.