

DOI 10.57589/srl.v70i2.4036

UDK 801.655.7

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

boris.novak@ff.uni-lj.si

PROSTI VERZ, KI GA NI, A LEPO ZVENI

Analiza je posvečena zgodovini in značilnostim prostega verza, najbolj značilnega izraznega sredstva moderne poezije. Avtor poudarja, da pri prostem verzu ne gre za odsotnost oblike, temveč za radikalno spremenjeno razmerje med obliko in pesniškim besedilom: v nasprotju s tradicionalnimi pesniškimi oblikami, zgrajenih na vnarej danih metričnih pravilih, prosti verz omogoča in zahteva enkratno obliko za sleherno pesem v prostem verzu. V tradicionalnih oblikah se mora sintaksa podrežati metričnim omejitvam – v prostem verzu pa sama sintaksa prevzame ritmično vlogo. V tem smislu je prosti verz paradoksalno podoben najstarejšemu znanemu načinu organizacije verza – t. i. *paralelizmu členov* (značilnem za svetopisemske psalme). Verz, ki bi bil povsem prost ritma, ne obstaja. Termin *prosti (svobodni) verz* je torej zavajajoč. Natančna oznaka bi se torej morala glasiti *nemetrični verz*. A *prosti verz* zveni lepše.

Ključne besede: paralelizem členov, metrika, verzni ritem, prosti verz, Whitman, Rimbaud, Udovič

This analysis is dedicated to the history and nature of free verse, the most characteristic expressive vehicle of modern poetry. The author emphasizes that free verse is not an absence of form, but an utterly changed relation between the form and the poem: contrary to traditional poetic forms based on established metrical rules, a unique form has to be invented for each and every poem written in free verse. In traditional forms, syntax is forced to yield to metrical limitations; in free verse, the syntax itself takes on a rhythmic role. In this sense, free verse is paradoxically similar to ancient parallelism (for example, in The Book of Psalms). A verse that would be utterly free of its rhythm does not exist. The term “free verse” is, therefore, somewhat misleading; its exact definition would be “non-metrical verse.” But “free verse” sounds better.

Keywords: parallelism, meter, verse rhythm, free verse, Whitman, Rimbaud, Udovič

1 Zgodovina prostega verza

Zgodovino tradicionalne pesniške *vezane besede* v temelju zaznamuje prevlada metričnih pravil nad živim jezikovnim ritmom. Najstarejši zgodovinsko znani princip verzifikacije pa ni temeljil na metriki, temveč na t. i. *paralelizmu členov*; značilen je bil za pesništvo staroegipčanske in hebrejske književnosti, enega umetniških vrhuncev pa je doživel v psalmih *Svetega pisma stare zaveze*. Paralelizem členov je ime za ponavljanje sintaktičnih vzorcev in besed oziroma skupin besed. To pomeni, da je sintaksa tudi ritmično urejala verz. Ko revolucija moderne lirike ob koncu 19. stoletja ukine prevlado metra in ustoliči *prosti* (metrično nevezani) *verz*, se ritmotvorna vloga sintakse ponovno okrepi. Če je torej za vezano besedo značilno podrežanje sintakse metričnim omejitvam, je za prosti verz značilna ritmotvorna funkcija sintakse. In prav na tej ravni prosti verz 20. stoletja na paradoksalen način oživi pravadni ritmični princip

paralelizma členov. Pri prostem verzu torej ne gre za odsotnost forme, za amorfnost, ampak za drugačno razmerje med formo in konkretnim besedilom: v nasprotju s pesniškimi oblikami vezane besede, kjer je treba upoštevati vnaprej določena pravila, zapovedi in prepovedi, mora pesnik iznajti enkratno obliko za vsako pesem v prostem verzu posebej. Razlika med pesmijo v vezani besedi in v prostem verzu torej ni razlika med obliko in brezobličnostjo, temveč kompleksno razmerje med dvema oblikama oz. točneje: med dvema oblikovnjima zvrstema. Če to razmerje ilustriramo s primerom soneta, gre za to, da mora pesnik upoštevati vnaprej dana ritmična, evfonična in kompozicijska pravila za tvorjenje sonetne oblike, medtem ko mora pri pisanju pesmi v prostem verzu v samem ustvarjalnem procesu ustvariti obliko, ki pripada samo in zgolj tej konkretni pesmi. Prosti verz torej ne ukinja pesniške oblike, temveč se vprašanje forme pri njem paradoksalno stopnjuje in postaja posebej občutljivo. Z drugimi besedami: prosti verz ni skrajšana prozna vrstica, temveč na poseben način strukturirana jezikovna enota, ki ima svojo lastno ritmično napetost in svoj lastni intonacijski lok.

Prosti verz je torej verzifikacija, kjer ritem ne temelji več na pravilnih metričnih shemah, temveč na živem utripu besednega ritma in na sintaktičnih paralelizmih; zvočnost pa ni več zgrajena na končnih (zunanjih) rimah, temveč na bolj diskretnem zvenu številnih aliteracij, asonanc, notranjih rim in drugih ponavljajočih se zvočnih vzorcev.

Prosti verz se seveda ni pojavil iz nič; tako kot pri pesmi v prozi je tudi pri prostem verzu mogoče ugotoviti predzgodovino. Francoska literarna veda pod izrazom *klasični prosti verz* (*le vers libre classique*) razume heterometrične verze (verze, zgrajene na različnih metrih) z mešanimi zaporedji rim, kar je značilno za klasicistična avtorja, pesnika basni La Fontaina in komediografa Molièra, ki je monotonijo aleksandrincev včasih razbijal s svobodnejšimi verzniimi ritmi, npr. v komediji *Amfitrion* (Morier 1975: 1116).

Freie Rhythmen so bili pomembna inovacija pesniškega jezika v nemški predromantiki in romantiki. Gre za nerimane, metrično nepravilne in nestrofične verze različnih dolžin (Preminger, Brogan 1993: 427). Vpeljal jih je Friedrich Klopstock sredi 18. stoletja, da bi se uprl verzifikacijskim zapovedim in prepovedim, ki jih je v prvi polovici 17. stoletja s svojo reformo nemškega pesniškega jezika ustoličil Martin Opitz (*Buch von der deutschen Poeterey*). Silabotonična adaptacija francoskega aleksandrincev, ki jo je vpeljal Opitz in ki se je tako prilegala duhu baroka in razsvetljenstva, da je aleksandrincev postal najbolj pogost verz nemške poezije 17. in 18. stoletja, potrebam predromantičnega sentimenta ni več ustrezala. Zato Schiller v pismu Goetheju z dne 15. oktobra 1799 kritizira »dvokrako naravo aleksandrincev« in ga imenuje »Prokrustova postelja« (Arndt 1981: 32–33). Tudi Goethe posega po aleksandrincih le v mladostnem obdobju in v prvem osnutku drame *Faust*, v t. i. *Prafaustu* (*Urfaust*); v svojih *Velikih himnah* (*Die Grossen Hymnen*), kot so *Popotnikova viharna pesem* (*Wanderers Sturmlied*), *Ganimed* (*Ganymed*), *Prometej* (*Prometheus*) ali *Mohamedova pesem* (*Mahomets Gesang*), pa je Goethe prevzel Klopstockov izum in ga razvil. Temu impulzu sledita tudi Hölderlin v svojih himnah in elegijah (npr. *Hiperionova pesem usode* – *Hyperions Schicksalslied*) ter Novalis (*Himne Nôči* – *Hymnen an die Nacht*), pozneje pa tudi Heine, Nietzsche, Rilke, Trakl, Benn in drugi. Posebej velja opozoriti, da pojma *freie Rhythmen* in *freie*

Verse nista sinonima – nemška literarna veda ju razlikuje; *freie Verse* je nemški prevod francoskega izraza *vers libre*, *prosti verz*.

Zgodovinski korak k vzpostavitvi prostega verza je storil ameriški pesnik Walt Whitman, ki je v pesniški zbirki *Travne bilke* (*Leaves of Grass*, 1855) vpeljal široki, ritmično valujoči verz, kjer številne anafore (ponavljanja prve besede na začetku več verzov ali stavkov) opravljajo funkcijo organizacije pesniškega besedila.

Ni povsem jasno, ali je mladi Rimbaud slišal za Whitmanove poskuse (za časa njegovega bivanja v Parizu sta o Whitmanu izšla le dva časopisna članka) ali je do prostega verza prišel na podlagi lastnega eksperimentiranja s pesniškim jezikom. Kakorkoli že: če Whitmanu pripada zasluga za uvedbo prostega verza v svetovnem merilu, potem je Rimbaud prvi pesnik, ki je ta verzni ritem vpeljal v francosko in evropsko poezijo. Ker pa je njegova zbirka *Illuminacije*, kjer sta med pesmimi v prozi objavljeni tudi dve v prostem verzu, izšle šele l. 1886 (kot posebna priloga simbolistične revije *La Vogue*, kar pomeni *Val* ali *Priljubljenost*), to pomembno odkritje zaživi šele sredi osemdesetih let 19. stoletja. Lastno varianto prostega verza je ustvaril Jules Laforgue (1860–1887), najbolj talentirani, a žal prezgodaj umrli pesnik druge generacije simbolistov: že njegova poezija v vezani besedi je bila tako dovtetna za ritem uličnih šansonov in ljudske govornice, da je prosti verz pomenil naravni razvoj njegove poetike; pri njem je verjeten tudi vpliv Walta Whitmana, saj je l. 1886 v reviji *La Vogue* objavil prevoda dveh njegovih pesmi ter svoji pesmi *Zima, ki prihaja* (*L'Hiver qui vient*) in *Legenda treh rogov* (*La Légende des Trois Cors*). Ker je bil Whitman tujec, Rimbaud po svoji odpovedi poeziji daleč v Afriki, Laforgue pa je zgodaj umrl, so si nekateri simbolisti hoteli prisvojiti »avtorstvo« prostega verza. Razvnel se je divji boj za »patentiranje« izuma prostega verza, kar natančno dokumentira literarni zgodovinar Bernard Delvaille. Za prvenstvo sta se potegovala predvsem francoska pesnica poljskega porekla Marie Krysinska in Gustave Kahn, urednik revije *La Vogue*, ki je prvi objavil Rimbaudove *Illuminacije* in Whitmanove pesmi, vendar je zanikal, da gre tu za prosti verz. Delvaille komentira Kahnovo zatajitev na naslednji način: »Kahn po vsej verjetnosti zamolči Morsko podobo in Gibanje zato, da ne bi pritegnil pozornosti na (Rimbaudove) verze iz l. 1872 in da bi si na ta način zagotovil očetovstvo novega verza.« (Delvaille 1971: 27).

Res pa je, da je Kahn l. 1886 v svoji reviji objavil cikel lastnih pesmi v prostem verzu *Medigra* (*Intermède*), leto pozneje pa prvo francosko zbirko, v celoti napisano v prostem verzu, naslovljeno *Nomadske palače* (*Les Palais nomades*). Tudi Jean Moréas, sicer bolj znan kot avtor *Simbolističnega manifesta*, l. 1886 v reviji *La Vogue* objavi pesmi v svobodnem verzem ritmu. Tem pionirjem prostega verza sledijo v naslednjih letih mnogi simbolisti, med katerimi so najvažnejši Francis Viélé-Griffin, ki je l. 1889 objavil zbirko *Radosti* (*Joies*) s predgovorom, ki se začne s stavkom »*Verz je svoboden* (*Le vers est libre*)«, flamska frankofona pesnika Émile Verhaeren s pesmijo *Kakor vsi večeri* (*Comme tous les soirs*) in Maurice Maeterlinck, ki je v prostem verzu napisal del svoje prve zbirke *Tople grede* (*Serres chaudes*, 1889), Henri de Régnier z zbirko *Starodavne in romaneskne pesmi* (*Poèmes anciens et romanesques*, 1890) itd. Z imeni teh pesnikov smo omenili tudi nekatere izmed akterjev simbolistične šole.

2 Verzološke teorije prostega verza

Največji problem pri ugotavljanju zakonitosti prostega verza je v tem, da nam tradicionalna verzifikacija spričo regularnosti nenehno ponavljajočih se vzorcev ponuja trden, otipljiv material in zanesljive metode za ugotavljanje forme, medtem ko je pri prostem verzu zaradi ritmične in evfonične spremenljivosti neprimerno težje ugotavljati splošne zakonitosti. In čeprav sta ritem in evfonija pesmi v prostem verzu ravno tako »slišna« in tako rekoč »otipljiva« kot zvočnost tradicionalnih pesmi v vezani besedi, imamo spričo enkratnih oblik v prostem verzu napisanih pesmi občutek, da se spodadamo z izmuzljivo, neulovljivo, neotipljivo snovjo. Metrično shemo in naravo rim pri Prešernu zmore zlahka definirati količkaj nadarjen in priden študent; ugotavljanje ritmičnega in evfoničnega veziva pri pesmih, napisanih v prostem verzu, pa terja zahtevnejše, kompleksnejše in subtilnejše analitične metode.

Šolska metrika je bila po eni strani koristna, po drugi strani pa je s svojo mehaniko uničila občutek za poezijo pri generacijah mladih ljudi vse do polovice 20. stoletja. Ustvarjala je namreč zmoten občutek, da je poezijo zlahka mogoče definirati, saj je metrična pravilnost ponujala (pre)lahek kriterij poetičnosti. Že Aristotel je v *Poetiki* opozarjal, da vsak tekst, napisan v verzih, ni avtomatično že tudi poezija; pomenljiv je v tem smislu začetek 9. poglavja, naslovljenega *Razlika med poezijo in zgodovinopisjem. Zakon verjetnosti in nujnosti. Umetniška vrednost naključja* (Aristotel 1451 b – 2005: 96):

Razlika med zgodovinarjem in pesnikom ni v tem, da eden piše v prozi, drugi v verzih (saj bi tudi Herodotovo zgodovino lahko kdo preli v verze, pa bi ne bila nič manj zgodovina kakor v prozi); razlika je marveč v tem, da eden opisuje, kaj se je v resnici zgodilo, drugi pa, kar bi se bilo lahko zgodilo. Zato je poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovinopisje.

Če pa upoštevamo prosti verz kot integralen del pesniške umetnosti, se vprašanje definiranja bistva poezije nenavadno zaplete: na metričnih osnovah zgrajeni ritem in evfonija rim ne predstavljata več nujnega znamenja pesniškega besedila.

Že Župančič je v lucidni refleksiji *Ritem in metrum* (1917) s svojo pesniško intuicijo in občutljivim posluhom pojem ritma vrednostno postavil nad pojem metra; načelno prevalenco živega pesniškega ritma nad shematičnostjo metra sta v našem prostoru nato teoretično osmislila Aleksander V. Isačenko (*Slovenski verz*, 1939) in Anton Ocvirk v svojih predavanjih na Oddelku za primerjalno književnost Filozofske fakultete, pozneje objavljenih v dveh knjigah, naslovljenih *Evropski verzni sistemi in slovenski verz* (1980). Ta naravnost je odigrala bistveno vlogo pri preseganju trdovratnega predsodka tradicionalne estetike in poetike, ki je bil še pred nedavnim močno zasidran v naši javni zavesti (preprostejši ljudje pa še zmeraj verjamejo, da je rima nepogrešljivi element pesmi in da torej pesem brez rime ni pesem). Dandanašnji, ko prosti verz uživa monopol med izraznimi sredstvi poezije, pa se je uveljavil drugačen kliše – da je umetnost popolnoma svobodna in da mora tudi verz biti prost slehernih oblikovnih in tudi ritmičnih omejitev. Tovrstna (post)modernistična aroganca pa žal ni nič drugega kot znamenje nedopustne ignorance.

Oglejmo si, kako sodobna verzologija obravnava razmerje med vezano besedo in prostim verzom. Hrvaški verzolog Zoran Kravar je v študiji *Prolegomena teoriji slobodnoga stiha* pregledno razgrnil vse dileme pri iskanju in raziskovanju skupnega imenovalca med vezano besedo in prostim verzom. Ena izmed plodnih tez njegove analize problematizira pogosto identifikacijo vezane besede z metrom na eni strani ter prostega verza z ritmom na drugi strani (Kravar 1992: 210–11):

Nedvomno različen od metra, ritem vseeno ne more biri metru nasproten. Na ta način, seveda, postavljamo pod vprašaj zamolčane vrednostne predpostavke opozicije:

vezana beseda = metrum : prosti verz = ritem

[...]

Oponent ritma, naslonjenega na intuicijo, ni meter sam po sebi, temveč ritem, reguliran z metrom. Formula »vezana beseda = meter : prosti verz = ritem« bi se lahko torej glasla kvečjemu takole:

vezana beseda = izmerjeni ritem : prosti verz = neizmerjeni ritem.

Gre za lucidno in plodno analizo, ki ta razmerja postavlja na pravo mesto. Žal se ne morem enako strinjati s Kravarjevo eliminacijo ritma kot bistvenega določila prostega verza. Kravar namreč poudarja, da je tradicionalna definicija poezije kot »*ritmičnega govora*« preozka, saj »*ritmotvornim postopkom zagotavlja višji položaj*« kakor drugim, »*izvenritmičnim oblikovnim programom, [...] ki jim je dodeljen status posledice, epifenomena*«. In nadaljuje (Kravar 1992: 212–13):

Najprej, v prostem verzu vloga hierarhično najizrazitejšega imperativa ne pripada ritmu. [...] Vezani besedi lahko odvzamemo vse razen ritma, ne da bi prenehal biti verz. Celó če v njegovem zapisu zanemarimo njegovo predpisano grafično obliko, ni mogoče zanikati notranje mere njegovih vrstic. Po drugi strani se je prosti verz, čeprav nas izkušnja uči, da tudi v njem različni jezikovni elementi – denimo prozodemi ali sintaktične meje – zmorejo zarisati, najpogosteje pa dejansko tudi zarišejo zaporedja z elementi ritma, zmožen povsem znebiti ritmične forme. Obstaja pa nekaj, čemur se prosti verz nikoli ne odpove, vendar to ni ritem, ampak grafična segmentacija pesmi v samostojne vrstice.

Zoran Kravar ni osamljen pri poudarjanju pomena grafičnega segmentiranja teksta kot edinega še preostalega znamenja pesniškosti prostega verza. Tako italijanski verzolog Costanzo di Girolamo v delu *Teoria e prassi della versificazione italiana* (1976) kot kriterije pesniškosti upošteva tako meter in ritem, tako zvočnost (rime, asonance, aliteracije) kot grafično razvrstitev, pripominja pa, da v moderni poeziji že slednja »zadošča kot zagotovilo poetičnosti, vendar se ta element le redkokdaj pojavlja sam«.

Tudi Derek Attridge trdi, da prosti verz regulira predvsem grafična podoba, vendar ta po njegovem nima zgolj ritmičnih, temveč tudi semantične posledice (Attridge 1996: 5):

Prosti verz, ki je po nekaj izoliranih primerih postal v dvajsetem stoletju običajen, je v nekem smislu najpreprostejša vrsta verza. Uporablja zelo neposredno sredstvo, da bi dosegel osredotočenje na gibanje jezika: v nenehen (continuous) tok jezika, kjer zareze (breaks) določata izključno sintaksa in smisel (sense), uvaja drugačno vrsto zareze, ki se kaže na papirju kot začetek nove vrstice in jo pri branju pogosto naznačuje kratek premor (pause). Kadar beremo

prozo, se ne zmenimo za dejstvo, da se vsakih toliko vrstica prekine in da moramo prestaviti pogled na začetek naslednje vrstice. Vemo, da bi se v primeru, če bi bilo besedilo natisnjeno z drugačnim tipom črk, vrstice pač lomile na drugačen način, ne da bi spremenile pomen. Toda v prostem verzju ima vrstica na papirju svojo integriteto in lastno funkcijo. To ima važne posledice za gibanje in torej tudi pomen besed.

Sam se nikakor ne morem strinjati s tezo, da ritem ne predstavlja temeljne značilnosti prostega verza ter da je edino preostalo razpoznavno znamenje njegove »pesniškosti« grafično členjenje besedila. Kravarjeva analiza namreč pojem verza cepi na dve medsebojno ločeni področji, vezano besedo in prosti verz, ki da nimata več ničesar skupnega. Sam pa sem prepričan, da je prav ritem skupni imenovalac med vezano besedo in prostim verzom ter tisti minimalni predpogoj, po katerem se verz razlikuje od proze in torej določa »pesniškost« verza. Seveda pa je ritem v prostem verzju drugače organiziran kakor v vezani besedi.

Tudi Aleš Bjelčevič v študiji *Svobodni verz* analizira prosti verz (sam ga imenuje *svobodni verz*) skozi prizmo razmerja med sintakso in verzom, vendar ga fenomen sintaktičnih ponavljanj – »ritmotvornost sintakse v prostem verzju«, kot to sam imenujem – sploh ne zanima, temveč »svobodni verz« definira na podlagi sovpadanja in razlik med verzno vrstico in stavkom po kriteriju *dolžine*. Pri tem sledi Doroti Urbański, eni izmed osrednjih osebnosti poljske šole generativne metrike. Na podlagi tega pristopa Bjelčevič razdeli »svobodni verz (SV)« na tri skupine (1998–1999: 43):

Definirati SV pomeni ugotoviti, glede na kaj so vrstice SV ekvivalentne. Eden od predlogov je, da so ekvivalentne glede na odnos verzni in skladijskih mej. To nam omogoča narediti trojno tipologijo svobodnega verza: v stavčnem SV konvergirajo stavčne in verzne meje, v sintagmatskem SV konvergirajo veje verzov in meje sintagem (s tem obenem tudi stavkov), a antiskladijskem SV pa stavčne in verzne meje divergirajo, meje verza so sredi različno močnih besednih zvez.

To seveda drži, vendar drži v določeni meri tudi za vezano besedo. Bjelčevičeva analiza se ne dotakne tiste razsežnosti prostega verza, ki je njegova *differentia specifica*, to je pa sintaktično in semantično generiran ritem.

3 Nekaj ključnih strategij prostega verza

Prisluhnimo vlogi ritma v 3. razdelku pesnitve *Salut au monde!* Walta Whitmana (1965: 138):

What do you hear Walt Whitman?

I hear the workman singing and the farmer's wife singing,
 I hear in the distance the sounds of children and of animals early in the day,
 I hear emulous shouts of Australians pursuing the wild horse,
 I hear the Spanish dance with castanets in the chestnut shade, to the rebeck and guitar,
 I hear continual echoes from the Thames,
 I hear fierce French liberty songs,
 I hear of the Italian boat-sculler the musical recitative of old poems ...

Ta ritem slišimo tudi v prevodu Petra Levca (Whitman 1962: 48):

Kaj slišiš, Walt Whitman?

Slišim delavca peti in slišim peti oračevo ženo,
slišim v daljavi glasove otrok in živali v ranem jutru,
slišim spodbudni krik Avstralcev, ko zasledujejo divjega konja,
slišim v kostanjevi senci španski ples s kastanjetami – ob goslih in kitari,
slišim nenehne odmeve od Temze,
slišim iz Francije ognjevite pesmi o svobodi,
slim iz ust italijanskih čolnarjev melodični recitativ starih pesmi ...

Whitmanovemu izumu je sledil Rimbaud z dvema pesmima v prostem verzu, ki zvenita enako svobodno kot njegove domišljijsko divje pesmi v prozi, zbrane v zbirki *Illuminacije (Illuminations)*, kjer pomensko nemotiviran trk besed prvič v zgodovini radikalno prekine mimetično vez med pesniško besedo in resničnostjo, s tem pa ukine tudi teorijo zrcalnega posnemanja kot temelj filozofske estetike od Platona do Hegla. Rimbaudovo *Morsko podobo (Marine)* navajam v lastnem prevodu (Novak 2007: 67):

Les chars d'argent et de cuivre –	Vozovi iz srebra in bakra –
Les proues d'acier et d'argent –	Premci iz jekla in srebra –
Battent l'écume, –	Tolčejo peno, –
Soulèvent les souches des ronces.	Dvigajo korenine robidovja.
Les courants de la lande,	Tokovi pušče
Et les ornières immenses du reflux,	In neznanske kolesnice oseke
Filent curculairement vers l'est,	Odhajajo krožno proti vzhodu,
Vers les piliers de la forêt, –	Proti stebrom gozda, –
Vers les fûts de la jetée,	Proti deblom pomola,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.	Ki se z vogalom zadeva ob vrtince svetlobe.

Kot primera izjemne izrazne moči tako izvirnika kot prevoda naj navedem pesniško zbirko *Vran (Crow)* Teda Hughesa in mojstrski prevod Vena Tauferja. Za pokušino le pesem *Examination at the Womb-door* v originalu (Hughes 1988: 5) in Tauferjevem prevodu (Hughes 1999: 12):

Who owns these scrawny little feet? <i>Death.</i>	Čigava so ta mršava drobna stopala? <i>Smrti.</i>
Who owns this bristly scorched-looking face? <i>Death.</i>	Čigavo je to kocinasto in kakor ožgano obličje? <i>Smrti.</i>
Who owns these still-working lungs? <i>Death.</i>	Čigava so ta tiho delujoča pljuča? <i>Smrti.</i>
Who owns this utility coat of muscles? <i>Death.</i>	Čigava je ta koristna obloga kit? <i>Smrti.</i>
Who owns these unspeakable guts? <i>Death.</i>	Čigavo je to neizrekljivo drobovje? <i>Smrti.</i>
Who owns these questionable brains? <i>Death.</i>	Čigavi so ti sumljivi možgani? <i>Smrti.</i>
All this messy blood? <i>Death.</i>	Vsa ta kalna kri? <i>Smrti.</i>
These minimum-efficiency eyes? <i>Death.</i>	Te skoraj slepe oči? <i>Smrti.</i>
This wicked little tongue? <i>Death.</i>	Ta zlobni jeziček? <i>Smrti.</i>
This occasional wakefulness? <i>Death.</i>	Ta priložnostna budnost? <i>Smrti.</i>

Ali pa *Ujeti volk* Daneta Zajca iz njegovega l. 1958 izdanega prvenca *Požgana trava* (Zajc 1990 I: 79):

Teči, teči, teči.
 Z žametnimi stopinjami.
 S prožnimi divjimi nogami.
 Teči tiho kot neslišni sivi duh,
 teči po kletki,
 po gnilem listju.

Poezija v vezani besedi temelji na trdnem zunanjem ogrodju, ki ga sintaksi ponuja metrika; zunanja znamenja metrično pravilnega ritma, evfonije rim in simetričnega kitičnega členjenja že sami po sebi oddajajo signal, da gre za pesniški jezik. Kljub tako močni artileriji pesniških sredstev je vezana beseda doživela zgodovinski zaton, ker ni več omogočala polnega umetniškega izražanja, ker ni več pripustila avtentične pesniške energije.

Prosti verz tako močnega orožja nima, zato je neprimerno bolj odvisen – usodno odvisen! – od energetskega naboja, ki ga izžareva. Z energijo prosti verz stoji in pade.

Zanimiva je za nas vmesna faza med vezano besedo in prostim verzom; naj kot primer analiziramo poetiko Jožeta Udoviča.

Če podrobneje pregledamo ritmični in evfonični ustroj Udovičevih pesmi v vezani besedi, bomo ugotovili, da pesnik le redko gradi verzni ritem na popolnem spoštovanju metričnih shem ter da razporeditev rim odstopa od simetrije, značilne za tradicionalno verzifikacijo. Ritmika njegovih pesmi je – poliritmična. Tako je za veliko večino Udovičevih pesmi v vezani besedi značilno, da razpoznavno metrično osnovo pesnik »krši« (pravilneje bi bilo reči: *presega* ali *dopolnjuje*) s spreminjanjem števila zlogov v verzih, s spreminjanjem ritmičnega impulza iz verza v verz ter z ritmičnimi variacijami znotraj verza. Oglejmo si vse tri postopke v prvih dveh kiticah pesmi *Noč v Suhi krajini* iz uvodnega cikla zbirke *Ogledalo sanj*, objavljene l. 1961 (Udovič 1999: 15):

Mesec v oknih plaho išče,	A – trohej (8)
preštevava v dolgi vrsti speče,	B – jamb (9)
prečara v zlato prejo nam ležišče,	A – jamb (11)
zunaj burja splašena rezgeče.	B – trohej (10)
Neznana hiša v kraju čudnem,	C – jamb (9)
ne veš, kdo brat je, kdo je volk,	D – jamb (8)
v plesnivih stenah gnije molk,	D – jamb (8)
kotijo pajki v čadu se ostudnem.	C – jamb (11)

Prva kitica temelji na prestopni, druga pa na oklepajoči rimi. V osemih verzih pa se menjava kar pet različnih verzni oblik: trohejski osmerek, trohejski deseterek, jambski osmerek, jambski deveterek in jambski enajsterek. – Ti dve kitici sta torej poliritmični! Prvotni estetski vtis ob branju zgoraj navedenih kitic pa je ravno obraten – da gre za gladko tekoč ritem, kjer so besede in vrstice z močnimi ritmično-evfoničnimi vezmi sprijete v kitične kristale. In ritmičnim občutkom je treba verjeti bolj kot metričnim shemam.

Na delu je torej razklepanje enačaja med metrom in ritmom, ki je značilno za prvo fazo moderne lirike. Jože Udovič je odigral eno izmed vidnih vlog v sklepnem obdobju osvobajanja pesniške govornice izpod okostenelega, v kliše zarjavelega kopita tradicionalne verzifikacije.

Zanimivo in ključno je vprašanje, ali obstaja kakšen vezni člen med strukturo Udovičevih pesmi v vezani besedi in v prostem verzu. Prepričan sem, da gre ta vezni člen iskati v tistih pesmih v vezani besedi, kjer je ritem pesmi, ki ga načinja poliritmija, okrepljen s sintaktičnimi paralelizmi ter s ponavljanji besed v funkciji anafore ali refrena. Vse kaže, da med metrično in sintaktično organizacijo verza vlada obratno sorazmerje: večja ko je metrična organiziranost, manjši je vpliv sintakse na ritem (kar se v tradicionalnih pesniških oblikah kaže kot podrejanje sintakse metričnim omejitvam); z razpadom metrično vezanega verza pa se vpliv sintaktičnih struktur na ritem verza poveča. Tako meter kot sintaksa sta torej ritmotvorna, vendar se njuna ritmotvornost sproža v različnih kontekstih.

Kot primer soobstoja razrahljane metrično-efvonične strukture in sintaktičnih paralelizmov si oglejmo Udovičevo *Himno* (iz *Nezbranih pesmi*); med štirimi kiticami navajamo zadnjo, zaradi ritmične analize pa bodo vsi naglašeni zlogi označeni z velikimi črkami:

Kle čim pred veseljem z emlje in n ebes,	4
pred m ukami v ic in m ukami p ekla,	4
v idim z vezde, l uno, s onca k res,	5
s lutim pretres l jivo z arjo B oga –	4
v se o bjem l jem, v v se se p otap l jam –	4
kako v elika je ž eja č loveškega s rca.	4

Prve tri kitice Udovičeve *Himne* sicer sicer izkazujejo tudi drugačno število naglasov (od 3 do 6), vendar pa statistična analiza kaže, da med triintriidesetimi vrsticami te pesmi kar enaindvajset verzov temelji na štirih močnih naglasih. Ta akcentuacijska ritmično-pomenska členitev verzov na štiri močne naglase predstavlja torej dovolj jasno (dvtretjinsko) tendenco te pesmi.

Rekli smo: ritmično-POMENSKA členitev. In res: v nasprotju s silabotonično verzifikacijo, kjer je ritem odvisen od sodelovanja naravnih naglasov in mreže iktičnih mest v metrični shemi verza, naglasi v akcentuacijski verzifikaciji vselej sovpadajo s pomenskimi poudarki. Akcentuacijska verzifikacija temelji na stalnem številu močnih naglasov v verzu, medtem ko je število nanaglašanih zlogov poljubno. Tudi v silabotonični verzifikaciji semantična plast zmeraj v določeni meri vpliva na intenzivnost naglasov in *eo ipso* na verzni ritem, kar najbolj nazorno prihaja do izraza pri enozložnicah: če so pomensko polne, realizirajo iktično mesto, kjer pričakujemo naglas – če pa gre zgolj za funkcionalne besedice, ikta ne realizirajo. A vpliv besednega pomena na ritem verza je pri akcentuacijski verzifikaciji nujno močnejši.

Tendenca k štirim močnim naglasom v verzu nikakor ni naključje; bolj ali manj srečamo to ritmično tendenco v poeziji vseh jezikov, ki temeljijo na akcentuacijskem

principu verzifikacije, npr. v staroangleški in staronemški poeziji. Nenavadno veliko število modernih angleških in ameriških pesnikov gradi svoj pesniški jezik na oživiljenem akcentuacijskem ritmu staroangleške poezije (t. i. *four-beat rhythm*). Tudi glasbeni ritem *rapa* izvira iz sinteze afroameriške kulture in ponovnega odkritja akcentuacijskega ritma začetkov angleške poezije. Najbrž je tu na delu podzavesten spomin na arhaične akcentuacijske ritme, ki so ponovno prišli na dan z razpadanjem silabotonične verzifikacije, kakršno je s posnemanjem italijanske verzne ritmike v 14. stoletju vzpostavil Chaucer in ki je odtlej funkcionirala kot metrična posoda tradicionalne angleške poezije. Zanimivo je vprašanje, ali je Udovič ob rahljanju silabotonične verzifikacije zavestno ali podzavestno segel po starejšem, akcentuacijskem ritmu.

Kot smo že nakazali, semantična razsežnost pesniškega besedila bistveno vpliva na njegovo ritmiko. Osnovne semantične povezave med besedami uravnava sintaksa. Udovičeva *Himna* je dober primer izjemne vloge, ki jo sintaksa igra pri graditvi pesniškega ritma: iste sintaktične strukture se ponavljajo iz verza v verz.

Pri tem je ključnega pomena *anafora*. S tem izrazom označujemo retorično figuro ponavljanja iste besede na začetkih stavkov, retoričnih period ali verzov. Funkcijo anafore v *Himni* opravljata predvsem glagol *klečim* in predlog *pred*.

Občasno princip ponavljanja besed preraste v refren, ki ritmično, evfonično in sintaktično utrjuje poliritmično in polisilabično strukturo pesmi. Taka je, denimo, pesem *Poslednja minuta* iz istoimenskega, uvodnega cikla zbirke *Ogledalo sanj* (14):

Pred puškami stojim,
 jutro vstaja, živo jutro poslednjega maja,
 tenki jok zvona je segel do tihega kraja.
 Pred puškami stojim,
 sonce, urno izza zelenega hriba vstani,
 poslednjič me s svojo čisto lučjo nahrani!
 Pred puškami stojim
 in vidim veliki vzrok in duha, ki je kriv,
 a kdor mori, je mrtev, in mrtvi ostane živ ...

Rahljanje tradicionalne regulativne vloge metrične sheme ima za posledico krepitev drugih oblik in ravni ponavljanja kot temeljnega motorja kakršnegakoli ritma. Gre predvsem za okrepljeno vlogo sintaktičnih paralelizmov, ki strukturirajo ritem, ter za izjemno funkcijo anafore, ki opravlja različne vloge: intonira skladijske enote, zvišuje ritmično urejenost besedila, obenem pa opravlja tudi izrazito evfonično vlogo.

Pri vrsti pesmi se zdi, kot da bi v trenutku izginotja rime pesniški jezik čutil potrebo po drugem in drugačnem načinu ritmično-evfoničnega ponavljanja. Kot bi se rima – ta signal za konec verza – preselila na začetek verza. Obenem se »rima« razširi s sovpadanja besednih končnic na ponavljanje ene in iste besede, ki začne v celoti funkcionirati kot rima.

Med rimo in anaforo je mogoče ugotoviti tudi naslednjo strukturno vzporednico: oba postopka namreč vzpostavljata skupni imenovalec besed oz. verzov, ta skupni imenovalec pa obenem še bolj izpostavi pomensko razliko med rimanima besedama oz. verzi, povezanimi z anaforo. Tako predlog *PRED* iz iz že citirane Udovičeve *Himne* vzpostavi skupni imenovalec vseh verzov, ki jih uvaja:

PRED zavdanimi, pred zahrbtno umorjenimi,
 PRED vojščaki, predrtimi s sulico,
 PRED razkosanimi od nesrečnih granat in krogel,
 PRED raztresenimi kostmi mrtvih vse zemlje,
 PRED lakoto in smrtjo nedolžnih otrok,
 PRED smrtjo požrtvovalnih junakov ...

Izrazit primer pesniškega besedila, v celoti zgrajenega na sintaktičnem paralelizmu, je *Psalms*, lepa in pretresljiva pesem (Udovič 1982: 98):

Zakopano v zemlji telesa,
 najdeno pod plugom sonca.

Ujeto v upognjenem deblu,
 rešeno v poletju oči.

Zazidano v vlažni noči,
 odkrito s tipajočo roko.

Sežgano v pozabljenem ognju,
 obujeno v zelenju ust.

Obsojeno v nemem prostoru,
 oproščeno zglasom, ki drhti.

V zvezi s témo našega razpravljanja – vlogo sintaktičnih paralelizmov v pesniškem jeziku, posebej v pesmih, napisanih v prostem verzu – je pomenljiv naslov pravkar navedene pesmi – *Psalms*. Gre za pesniško obliko hebrejskega pesništva, ki se pogosto pojavlja tudi v Svetem pismu stare zaveze, temelji pa na paralelizmu sintaktičnih členov. In ker gre za zadnjo pesem tretje in zadnje Udovičeve pesniške zbirke, bi lahko rekli, da se je Udovičeva pesniška pot končala tam, kjer se je nam znana poezija naše civilizacije začela.

Statistična analiza Udovičeve poezije kaže, da gre Udovičev pesniški razvoj v smeri dramatičnega povečanja frekvence sintaktičnih paralelizmov.

Kakšna je torej ritmična struktura Udovičevih pesmi v prostem verzu? Vzemimo eno izmed tipičnih tovrstnih pesniških besedil; ker tako pogosto omenjamo zbirko *Ogledalo sanj*, analizirajmo prvi dve kitici pesmi, po kateri je zbirka naslovljena (Udovič 1999: 37). V skladu s tradicionalnimi oznakami, izposojenimi iz kvantitativne antične metrike, – označuje naglašen, \cup pa nenaglašen zlog:

Ogledalo sanj	$\cup \cup - \cup -$
meče v noč	$- \cup \cup -$
svojo svetlobo.	$- \cup \cup - \cup$

Začudena je omočila	U-U-U-U-U-U-U
v potok mesečine	U-U-U-U-U
dolge lase,	-U-U-
zdaj jih suši	-U-U-
v tujem vrtu.	U-U-U
Vrtnice je ne poznajo,	-U-U-U-U
noč je ne pozna,	-U-U-
duh vratar je ne pozna	-U-U-U-U-
in ne spusti je,	-U-U-
dokler ne bo izdala,	U-U-U-U-U
kdo je in od kod.	-U-U-U-U

Že pri tihem – še bolj pa, seveda, glasnem – branju te lepe pesmi nas očara močan, čeprav nevsiljiv, karseda naraven ritem te pesmi. Njegova naravnost je gotovo tudi posledica dejstva, da se verz povsem podreja naravni skladnji. Pričakovali bi torej, da je ritem te pesmi podoben ritmu vsakodnevnega govora ali neritimizirane proze. Ritmična analiza tega pesniškega besedila pa je odkrila nenavadno pravilen, tako rekoč metrično pravilen ritem, ki pa temelji na različnih impulzih. Kako je mogoče, da tako harmonično zvenijo verzi, ki so po metrični razlagi kontraindicirani? Metrična razlaga je tu pač prekratka. Razlaga lepega zvena te pesmi je tako očitna (dobesedno: vidimo jo z očmi!), da nanjo ponavadi sploh ne pomislimo: verz te pesmi je ob vseh variacijah zelo ozek, zato se stavek preliva iz verza v verz (najbolj izrazito v drugi, najdaljši kitici, ki obsega 11 vrstic, pa jo sestavljata zgolj dva stavka). Pri tako ozkem verzju je *enjambement* pač nujnost. Obenem s stavkom se tudi ritem preliva iz verza v verz, tako da se trohejski ritmični tok povsem naravno, brez kakršnekoli motnje, prelije v jamskega in obratno.

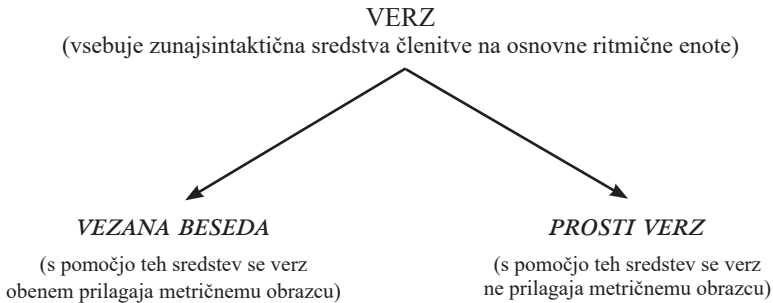
4 Sklep

Najboljše možno izhodišče za razumevanje razmerja med vezano beedo in prostim verzom še zmeraj ponujajo analize ruskih formalistov. Jurij Tinjanov v študiji *Pomen verzne besede* iz l. 1924 pravi (1970: 204): »Vers libre, ki ga običajno imajo za 'prehod k prozi', pravzaprav poudarja konstrukcijski princip stiha ravno s tem, da je podan na tujem, nespecifičnem objektu.«

Boris Tomaševski pa v študiji *Ritem proze* (1929) podaja ploden model kompleksnega odnosa med vezano besedo in prostim verzom na temeljni strukturni ravni razmerja med ritmom, metrom in sintakso (1984: 312):

Verz in proza se razlikujeta po tem, da ima verz zmeraj nesintaktična sredstva za delitev na zgradbene enote – verze. Ta sredstva so lahko metrum in rima in še veliko drugega, pomembno pa je, da je ritmična naloga, ki predestinira konstrukcijsko členitev govora, neodvisna, pred govorom, in vnaprej določa njegovo zgradbo. Tukaj ritem ni dejstvo kot v pogovorni besedi in ne posledica kot v prozi, temveč je *estetsko uzaveščena* norma.

Na podlagi te teze Tomaševskega je beograjski verzolog Leon Kojen v knjigi *Studije o srpskom stihu* razmerja med vezano besedo in prostim verzom predstavil na naslednji način (1996: 21):



Ta koncept omogoča, da vzpostavimo skupni imenovalec med pojmom vezane besede in prostega verza. Na podlagi tovrstnega pristopa se sama po sebi vsiljuje definicija prostega verza kot »*metrično nevezanega verza*«. Več sodobnih verzologov je zahtevalo tako ali podobno spremembo imena, češ da je oznaka *prosti verz* zavajajoča. Tako sta Harvey Gross in Robert McDowell v delu *Sound and Form in Modern Poetry* (1996) predlagala nevtralen in politično korektniji izraz »*nemetrična prozodija*«. Tudi Derek Attridge se v knjigi *Poetic Rhythm* (mimogrede: gre za eno izmed najboljših razlag angleškega verza) strinja s kritiko oznake *prosti verz*, vendar predlaga razumno uporabo tega pojma (1995: 168):

Običajna oznaka za verz, ki se ne prilega metričnemu vzorcu (metrical pattern), je *prosti verz* (*free verse*), ime, ki v veliki meri izvira iz propagande pesnikov, ki so terjali priznanje zaslug za svojo novo prakso, ime, ki ga ne bi smeli razumeti v takem smislu, češ da namiguje, da je metrični verz, prav obratno, omejen in poln prepovedi (limited and restricted). Natančnejše ime bi bilo *nemetrični verz*, ki bi kot negativna definicija imelo to prednost, da bi naznačevalo vrsto verza, ki nima lastne identitete, medtem ko »*prosti verz*« zavajajoče sugerira specifičen (single) tip poezije. Toda negativno ime bi utegnilo sugerirati večvrednost tistega, kar je imenovano pozitivno, in to bi bilo prav tako zmotno. Prosti verz, pod tem imenom pa se skriva mnogo različnih vrst, ni v primerjavi z metričnim verzom, splošno gledano, ne boljši ne slabši, niti ni težji ali lažji za pisanje. Najbrž je trenutno v tisku več slabih prostih verzov kakor metričnih verzov, vendar je to bolj rezultat kulturne zgodovine kakor inherentnih lastnosti obeh oblik.

Vrnimo se k vlogi sintakse v pesniškem jeziku. Teorija Tomaševskega, na katero se sklicuje tudi Kojen, ima ob pozitivnih nasledkih to pomanjkljivost, da ne ponuja ustrezne razlage za dejstvo, da so v prostem verzom ritmične strukture zelo pogosto zgrajene z uporabo sintaktičnih paralelizmov, da je – z drugimi besedami – sintaksa v prostem verzom ritmotvorna. Ključ za razumevanje ritma prostega verza je torej sintaksa.

Sintaksa opravlja v pesniškem jeziku enako funkcijo kakor v drugih oblikah človeške govornice: po eni strani povzuje, po drugi strani pa ločuje temeljne elemente kakršnekoli izjave. Njena osnovna povezovalno-ločevalna vloga je v pesniškem jeziku še bistveno bolj poudarjena kakor v racionalnem jeziku vsakodnevne komunikacije. Ponavljanje

skladenjskih enot ima nenavadno moč: zmore organizirati pesniški jezik. Sintaktični paralelizmi dvignejo jezik do poetičnega učinka brez tradicionalnih verzifikacijskih sredstev, ritma in rime oziroma drugih glasovnih figur. Tako se je pravzaprav na začetku – nam znane – zgodovine poezija tudi začela; z egipčanskimi pesmimi in hebrejskimi psalmi, ki so temeljili na t. i. *paralelizmu členov*.

Sintaktična enota se mora v pesmih, napisanih v vezani besedi, povsem prilagoditi izvensintaktičnim sredstvom, ki jih vzpostavlja predvsem metrično-ritmična organizacija verza. Celo znana postopka, ki kršita nujnost podrejanja skladnje metru in ritmu stiha, *enjambement* (»prestop-ek«, kjer sintaktična enota prestopi čez rob verza) in *rejet* (»notranji enjambement«, kjer sintaktična enota »krši« mejo cezure), predstavljata le izjemi, ki drastično potrjujeta osnovno pravilo podrejenosti sintakse metrično-ritmični razsežnosti verza v vezani besedi.

Pri prostem verzu pa je to razmerje drugačno. *Sintaksa postane v prostem verzu ritmotvorna*. V študiji *Prostega verza ni! (prosti verz pri Udoviču)*, sem prosti verz označil takole (Novak 1997: 216–17):

Sintaksa se ne podreja več metrično-ritmični organizaciji verza, temveč obratno – v veliki meri, predvsem s sintaktičnimi paralelizmi, oblikuje ritem pesmi. [...]

Če je prosti verz osvobojen metrične »vezanosti besed«, ni osvobojen ritma. Če je prosti verz osvobojen tradicionalne evfonije rim, ni osvobojen drugih postopkov, ki zvišujejo zvočnost pesniškega govora. Če je prosti verz osvobojen nujnosti podrejanja sintakse metrično-ritmičnim omejitvam, ni osvobojen sintaktičnega členjenja govora, ki v moderni poeziji prevzame izrazito ritmotvorno vlogo.

Z analizo Udovičevih pesmi, napisanih v prostem verzu, sem ugotovil, da sintaktični paralelizmi (pogosto s pomočjo anafore, retorične figure ponavljanja besed na začetku več stavkov ali verzov) igrajo ritmotvorno vlogo pri organizaciji verza. Tedaj sem formuliral »*pravilo o obratni sorazmernosti ritmotvorne moči metra in sintakse*« (Novak 1997: 242):

Večja ko je metrična organiziranost, manjši je vpliv sintakse na ritem (kar se v tradicionalni vezani besedi kaže kot podrejanje sintakse metričnim omejitvam); z razpadom metrično vezanega verza pa se vpliv sintaktičnih struktur na ritem verza bistveno poveča.

VIRI IN LITERATURA

- ARISTOTEL, 2005: *Poetika / O pesniški umetnosti*. Prev. Kajetan Gantar, terminološka slovarčka in slovarček imen, stvarno in imensko kazalo priprav. Matej Hriberšek. Ljubljana: Študentska založba (Claritas, 39).
- ERWIN ARNDT, 1981: *Deutsche Verslehre: ein Abriss*. Berlin: Volkseigener Verlag.
- DEREK ATTRIDGE, 1995: *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Aleksander BJELČEVIČ, 1998–1999: Svobodni verz II: Lastnosti sistema. *Jezik in slo-
vstvo* 44/1–2. 29–44.
- Geoffrey CHAUCER, 2012: *Canterburyjske povesti*. Prev. Marjan Strojjan. Ljubljana:
Cankarjeva založba.
- Bernard DELVAILLE, 1971: Introduction. *La Poésie Symboliste: Anthologie, choix et
présentation de Bernard Delvaille*. Paris: Édition Seghers (Collection P. S.).
- Costanzo DI GIROLAMO, 1976: *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Società
editrice il Mulino (Serie di linguistica e di critica letteraria).
- Harvey GROSS, Robert MCDOWELL, 1996: *Sound and Form in Modern Poetry*. Ann
Arbor: University of Michigan Press.
- Ted HUGHES, 1988: *Crow: From the Life and Songs of the Crow*. London: Faber and
Faber.
- Ted HUGHES, 1999: *Vran*. Prev. Venko Taufer. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).
- Aleksander V. ISAČENKO, 1975: *Slovenski verz*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Leon KOJEN, 1996: *Studije o srpskom stihu*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka
knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka Theoria, 36).
- Zoran KRAVAR, 1992: Prolegomena teoriji slobodnoga stiha. *Umjetnost riječi* 36/3.
203–18. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Henri MORIER, 1975: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition
augmentée et entièrement refondue. Paris: Presses universitaires de France.
- Boris A. NOVAK, 1997: *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Boris A. NOVAK, 2001: *Moderna francoska poezija*. Ur. Boris A. Novak, prev. Aleš
Berger, Boris A. Novak idr. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Boris A. NOVAK, 2005: *Zven in pomen: Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana:
Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete).
- Boris A. NOVAK, 2007: *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba
(Scripta).
- Boris A. NOVAK, 2008: Ocvirkova teorija verza ali Kje so časi, ko se je literarna zgo-
dovina prevažala s črnim mercedesom? *Primerjalna književnost v 20. stoletju in
Anton Ocvirk*. Ur. Darko Dolinar, Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC
SAZU (Studia litteraria). 173–81.
- Boris A. NOVAK, 2011: *Salto immortale: študije o prevajanju poezije*. Prva in druga knjiga.
Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstvenoraziskovalni
inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti (Studia translatoria, 3).
- Boris A. NOVAK, 2016, 2017: *Oblike duha: zakladnica pesniških oblik*. Ljubljana:
Mladinska knjiga.
- Anton OCVRK, 1980: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz: Prvi in drugi del*.
Ljubljana: SAZU, DZS (Literarni leksikon, 9–10).
- Martin OPITZ, 1995: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Herausgegeben von
Cornelius
Sommer. Stuttgart: Philipp Reclam Jun (Universal-Bibliothek, 8397).
- Pavao PAVLIČIĆ, 1992: Slobodni stih u vezanoj formi. *Umjetnost riječi* 26/2. 105–29.
- Alex PREMINGER, Terry V. F. BROGAN (ur.), 1993: *The New Princeton Encyclopedia of
Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Jurij TINJANOV, 1970: Problemi jezika stiha. *Poetika ruskog formalizma*. Ur. Aleksandar Petrov, prev. Andrej Tarasjev. Beograd: Prosveta (Književni pogledi). 194–220.
- Boris TOMAŠEVSKI, 1984: Ritem proze. *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*. Ur. Drago Bajt, Aleksander Skaza, prev. Drago Bajt. Ljubljana: Mladinska knjiga. 214–34.
- Jože UDOVIČ, 1999: *Zbrano delo. Prva knjiga: Ogledalo sanj / Darovi*. Ur. France Pibernik. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- Jože UDOVIČ, 1982: *Oko in senca*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Walt WHITMAN, 1962: *Travne bilke*. Ur. in prev. Peter Levec. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).
- Walt WHITMAN, 1965: *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition*. Ur. Harold W. Blodgett, Sculley Bradley. New York: W. W. Norton & Company, New York University Press.
- Dane ZAJC, 1990: *Dane Zajc v petih knjigah. Prva knjiga: Pesmi*. Ur. Dane Zajc, Boris A. Novak. Ljubljana: Založba Emonica.
- Oton ŽUPANČIČ, 1978: *Zbrano delo 7: Laposlovna proza / Članki o upodablajoči umetnosti / Slovstvene ocene, članki in govori / Neobjavljeni spisi*. Ur. Joža Mahnič. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

SUMMARY

The author shows that free verse did not emerge *ex nihilo*, but after a long, very long prehistory, starting with parallelism in the Biblical psalms, developed through the softened rigidity of metrical patterns in the Baroque period (Molière), and to the search for wider and subtler verse rhythms in Pre-Romanticism and Romanticism (*Freie Rhythmen* in Hölderlin's and Novalis's poetry). Whitman's revolutionary liberation of verse rhythm from metrical chains in *Leaves of Grass* (1855), later introduced into French and European poetry by Rimbaud's *Illuminations*, established free verse as the prevalent verse rhythm in the Modern and Post-Modern era and to the present day. An analysis of the strong expressive force characteristic of free verse (Ted Hughes, the Slovene "intimist" poet Jože Udovič) shows that it is based on the repetition of words and syntactic patterns and that it strongly resembles the oldest known principle of verse organization – Biblical parallelism. If syntax in traditional poetry had to yield to often cruel metrical demands, it becomes a sovereign ruler of rhythm in free verse. The term "free verse" is, therefore, somewhat misleading, because it creates a mistaken impression about absolute freedom of expression, which, of course, remains the categorical imperative of poetic creation, but not on the rhythmic level. The exact definition of free verse would be non-metrical verse; but free verse sounds better. It enables a wide range of possibilities of how to arrange a poetic text, which is now not bound by established models characteristic of classic poetic forms, such as the sonnet. Each and every poem in free verse has, therefore, a unique form, but this unique form must be based on a strong rhythm as well, now offered by repetitions of words and syntactic patterns. After the defenestration of classic poetic forms, it became clear that it was possible to write poetry regardless of metrical laws and prohibitions, without the stiff geometry of meters, rhymes, and strophic composition—that, simply put, there is no poetry without rhythm. Rhythm is the only indispensable dimension of poetic language and, in this sense, a common denominator between traditional, metrically organized poetry and free verse.