

# Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
Boris-A.Novak@guest.arnes.si

*Avtor obravnava naravo rime kot »spomina jezika«, njen razvoj iz srednjeveške latinske proze, ritmično in semantično vlogo rime, razmerje do asonance, različne pojavne oblike v evropskih jezikih ter krizo rime v sodobni poeziji.*

Ključne besede: sodobna poezija / rima / asonanca / ritem / verzifikacija

## I. Spomin jezika

Kot sem analiziral v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (21), je za tradicionalno vezano besedo značilen svojevrsten *spomin jezika*: ponavljajoči se ritmični vzorci močnih in šibkih pozicij ter zvočni stiki (aliteracija, asonanca, rima) z odmevanjem glasov vzpostavljajo časovno (spominsko) vertikalo, ki prebije in presega horizontalno odtekanje teksta skozi čas v molk, v nič. Ritmična in zvočna ponavljanja ohranjajo v živi zavesti besede, ki so že odtekle v preteklost: kadarkoli se oglasi nov ritmični segment, se verz, ki je že izzvenel, spominsko vrne in lebdi nad verzom, ki se oglašča v živi sedanosti. Kadarkoli se oglasi ista rima, odmevanje istih besednih končnic prikljče iz tišine že potopljene besede.

V študiji *Kovičeva rima – harmoniziranje disharmoničnega sveta* sem na humoren način opozoril še na eno značilnost rime (96):

Poleg spomina jezika vsebuje sleherni verz še eno funkcijo, ki jo v pomanjkanju boljših izrazov delovno imenujem *zvočni signal* ali *zvočni grb verza*. Pesniški jezik ima vselej vgrajeno sporočilo o svoji pesniškosti, verz zmeraj vsebuje ritmično-efvonični mehanizem, ki kot da že vnaprej opozarja: »*Pozor! Jaz sem verz, in ne navaden govor!*« [...] Zvočni signal verza funkcionira tudi v zvrstnih relacijah; v razmerju do drugih estetskih rab jezika nam sporočal: »*Pozor! Jaz sem verz, in ne banalna proza!*« Pesniški jezik z visoko stopnjo svoje organiziranosti se do drugih literarnih vrst in zvrsti obnaša »elitno«: zato zvočni signal imenujem tudi *grb verza*, češ »*Jaz, verz, sem iz boljše družine, mi imamo modro kri!*« Verz je namreč plemenit, verz je *von Vers*. Poleg efvoničnega in ritmičnega učinka pa ima spominska vertikala tudi izrazite semantične učinke. Bistvo ritma in rime namreč ni v geometrični pravilnosti in

prijetnem zvončkljanju, temveč v – pomenu. Ritmična organiziranost verza opravlja distinktivno-semantično vlogo, ki členi semantiko besedila, glasovne figure pa so strateška vozlišča pri graditvi specifično pesniškega sporočila. Obe razsežnosti – ritmična in evfonična – vzpostavljata razmerja ekvivalence. Tako rima vzpostavi nenadejani skupni imenovalac med pomensko različnima besedama: če postavi skupaj besedi *vila* in *svila*, se nenadoma zavemo, da je v *vili* nekaj *svilenega* in v *svili* nekaj *vilinskega*. Komaj vzpostavljeni skupni imenovalac pa nemudoma še bolj opozori na pomensko razliko teh dveh besed in pojmov. Rima je proces neskončnega zrcaljenja, pomenskega približevanja in oddaljevanja besed: kot podobe, ki se množijo v neskončnost, če jih postavimo med zrcala, ki zrcalijo druga drugo.

Gre za dialektičen proces, kjer sovpadanje elementov na eni ravni še bolj poudari razliko na drugi ravni. Kot je poudarjal že Lotman (112):

Tavtološka rima, ki ponavlja tako zvok kot smisel rimane besede, zveni *revno*. Zvočno sovpadanje ob razliki v smislu pogojuje *bogat* zven.

Pravzaprav so vse rime – in tudi nasploh: vsi postopki, ki so prelahki – v umetniškem smislu revni. V slovenščini in mnogih drugih jezikov se glagolske končnice pogosto medsebojno ujemajo, zato so glagolske rime znamenje pomanjkanja občutka za pesniški jezik. S tem nočem reči, da jih ne smemo uporabljati, a umetniški razlogi zanje morajo biti močni.

Ne more biti nobenega dvoma, da se govor – in širše: sleherni zvok – dogaja in lahko dogaja le v času. Zato sta glasba in književnost *časovni* umetnosti, v nasprotju s slikarstvom, kiparstvom in arhitekturo, za katere pravimo, da so *prostorske* umetnosti. Moj izraz *spomin jezika* meri na dejstvo, da pesniško besedilo ob linearnem odtekanju v molk in preteklost vsebuje tudi časovni mehanizem, ki omogoča nenehno *vračanje* elementov. Prav to je etimološki pomen besede *verz*: *versus* v latinščini pomeni *obrat*, recimo obrat pluga za začetek nove brazde. Ne more biti nikakršno naključje, da je zvočnost pesniških besedil v obdobju ustne »književnosti« služila kot mnemotehnično sredstvo: tisoče verzov si je mogoče zapomniti le s pomočjo ritma in glasovnih figur.

A rima – kot vemo – ni nujni element pesniškega jezika, ampak zaznamuje le segment v zgodovini pesništva. V nasprotju z rimo je ritem nepogrešljiv. Obstajajo nerimane pesmi, pesem, ki bi ne imela ritma, pa je *contradictio in adiecto*. Raba rime je torej zgodovinsko določena.

## II. Zgodovina rime

Nenavadno je, da so začetki tako znanega pojava, kot je rima, še zmeraj zaviti v meglo in doživljajo različne verzološke in literarnozgodovinske

interpretacije. Sam izraz *rima* po vsej verjetnosti izvira iz besede *ritem* (Ocvirk, *Evropski* I, 69). Oznaka se je najprej pojavila v zvezi s tistimi pesniškimi besedili v srednjeveški latinščini, ki so v nasprotju z *metrično* (na tradicionalni kvantitativni metriki zgrajeno) poezijo temeljila na večji vlogi mreže dinamičnih naglasov, se pravi ritma, zato so to zvrst imenovali *ritmična* poezija; ta besedila (npr. latinske pesmi v *Carmina burana*) so bila namreč tudi rimana. Poleg evfonične funkcije igra rima tudi izrazito ritmično vlogo, saj močno zaznamuje verzno končnico (klavzulo), ki bistveno soustvarja ritmično podobo verza.

Spričo izraznega bogastva ritmov rima v antični poeziji ni bila potrebna, pač pa je iz antične retorike znana figura, ki se je uporabljala v prozi in velja za predhodno obliko rime, tj. *homoiotéleuton*. Ta izraz pomeni »*enakim koncem*«, izvira pa iz starogrškega pridevnika *homóios* (*enak*) in *teleútáo* (*končujem*).

M. L. Gasparov podaja v *Zgodovini evropske verzifikacije* na prvi pogled presenetljivo, a z argumenti podprto razlago za nastanek rime (*A History* 96):

Prehod iz klasične metrike, zgrajene na stopicah, k manj strogo omejeni srednjeveški silabični ritmiki je terjal določeno dodatno kompenzacijo, da bi se konsolidirala enovitost (unity) verznih vrstic. Tako kompenzacijo so našli v rimi. Klasičen verz je bore malo uporabljal rimo, aliteracijo in druge postopke, ki so poudarjali vrstico (line-emphasizing); v srednjem veku pa je latinski verz, in v manjši meri grški, pridobil rimo.

Na osnovi obsežne dokumentacije je pokazal, da se je rima najprej pojavila v latinski retorični prozi, pri ponavljanju enakih besednih končnic na koncu priredij, podredij in retoričnih period (*Gasparov, A History* 96–99):

Bralci, navajeni klasične evropske književnosti, si ponavadi predstavljajo, da je glavno znamenje, ki razločuje prozo od verza, odsotnost rime. To ni res. Glavno razločevalno znamenje (distinctive feature), kot smo videli, je dejstvo, da je verz členjen (segmentiran: segmented) v ekvivalentne in sorazmerne (primerljive: commensurable) segmente, ki so neodvisni od sintakse, proza pa le v razmerju do sintakse. [...] Jasnost prozne segmentacije je v celoti odvisna od sintakse; prozna sintaksa je torej utemeljena na najjasnejše ukrojenih (clear-cut) sintaktičnih vzorcih: paralelizmih. Paralelne sintaktične konstrukcije pa se pogosto končajo z identičnimi končnicami [spregatev in sklanjatev], nekatere končnice pa vzpostavljajo gramatično rimo. Na začetku so se tovrstne rime dogajale spontano, pozneje pa so jih začeli zavestno konstruirati. [...] Razširjena moda rimanja se razvije v srednjeveški latinski književnosti na začetku devetega stoletja.

Obstajajo pa tudi osupljiva dejstva, ki odpirajo možnost, da je bila zgodovina rime tudi drugačna. Štiristo let pred zgoraj opisanim procesom je Sveti Avgustin v silabičnem psalmu *Zoper donatiste* uporabil rimo

na način, ki povsem izključuje naključje. Herezija donatistov je pri svoji religiozni propagandi uporabljala pesmi in petje, kar zmeraj učinkuje močneje kakor suha, abstraktna, ritmično in zvočno razpuščena beseda. Avguštín, ki je bil eden izmed najbolj inteligentnih, senzibilnih in nadarjenih ljudi vseh časov, je zoper to herezijo uporabil njeno lastno sredstvo (kot pravi naš pregovor: *Klin se s klinom zbijá.*) Vse vrstice njegove dolge pesmi, zgrajene na silabični verzifikaciji, povezuje – rima (Gasparov, *A History* 101–102):

[...] nenadoma najdemo zrelo, rigorozno izpeljano monosilabično rimo: vseh 282 vrstíc himne se konča na »e«. To ni moglo biti golo naključje: sama po sebi se ponuja hipoteza, da je poleg eksperimentiranja s homoioteleutonom v prozi morala obstajati še kakšna zunanja spodbuda, nekakšen vzor, ki mu je bilo treba slediti. Toda kakšen vzor? Ponujata se dve hipotezi, ena bolj fantastična od druge: »vzhodna« in »zahodna«. Sodeč po prvi hipotezi je vzor prihajal iz Sirije: Sveti Avguštín je naslovil svojo himno na donatiste, ti pa so vzdrževali stike s sirijskimi heretiki in bi torej utegnili posnemati njihove verzne oblike. Vendar se je izkazalo, da Sirijci v tem obdobju še niso poznali rime; v najboljšem primeru so uporabljali nekaj paralelizmov po vzoru latinskih avtorjev. Drugi vzor, ki so ga predlagali, je bila krščanska poezija severne Arabije. In resnično, ugotavljamo, da je bila klasična arabska poezija dobro opremljena z rimo (prav tako izposojeno iz proze – rimane retorične proze, ki se v arabščini imenuje *sağ*), vendar jo najdemo dvesto let pozneje, v šestem stoletju. Zgodnejši obstoj rim je vprašljiv, vpliv latinske poezije, ki bi preskočil grško, pa negotov. Zadnja in najbolj plavzibilna varianta »vzhodne hipoteze« sledi rimi nazaj do malo znane verzifikacije pokrajine Lidija (v Mali Aziji). Tam dejansko najdemo ostanek (relic) iz četrtega stoletja, razmeroma dolgo pesem, ki je rimana podobno kot himna Svetega Avguštína, od začetka do konca. Toda lidijski jezik je bil v Kristusovem času že mrtev, in težko si je predstavljati, kako naj bi njegova pesniška sredstva dosegla Svetega Avguštína.

Gasparov med primeri navaja »*dvožložno rimo*« Marboda Rennskega (okoli 1080) v daktilskih heksametrih. Tu rajši navajamo verze istega pesnika, ki jih je mojstrsko prevedel naš klasični filolog Primož Simoniti (*Srednjeveški* 194–195):

Puella ad amicum munera promittentem

Gaudia nimpharum, violas floresque rosarum,  
lilia candoris miri quoque poma saporis  
parque columbarum, quibus addita mater earum,  
vestes purpureas, quibus exornata Napeas  
vincere tam possim cultu, quam transeo vultu,  
insuper argentum, gemmas promittis et aurum.  
Omnia promittis, sed nulla tamen michi mittis.  
Si me diligeres et, que promittis, haberes,

res precessissent et verba secuta fuissent.  
 Ergo vel est **fictus** nescisque cuidinis **ictus**  
 vel verbis **vanis** es dives, rebus **inanis**.  
 Quod si multarum sis plenus diviciarum,  
 rusticus es, qui me tua, non te credit amare

Deklica prijatelju, ki je obljubljal darila

Nimf mi obljubljaš **radosti**, vijolic in vrtnic **zadosti**,  
 lilije belo bleščéče in jablan plodove dišeče,  
 pa še golobčkov dvojico in mamico nju, golobico,  
 razna škrlatna oblačila, da jaz bi tako prekosila  
 nimfe dolinske z **okrasom**, kot kos sem jim s svojim **obrazom**,  
 zraven srebro za **vezilo**, zlata in draguljev **obilo**.  
 Vse to so tvoji **obeti**, a nič ne daš mi **prejeti**.  
 Ko bi v resnici me **ljubil**, imel, kar vse si **obljubil**,  
 najprej stvari bi **hodile**, besede za njimi **sledile**.  
 Torej vse to je **zlagano**, ne veš za Kupidovo **rano**,  
 praznih besed se **nemalo**, imetja ti nič ni **nabralo**.  
 In ko bi tudi si **mного** bogastva nabral, na **zalogo** –  
 norec, imam te bolj **rada** od vsega, kar v last ti **pripada**.

V Komentarju k svojemu *Srednjeveškemu cvetniku* prevajalec plastično opiše razliko v rabi rime v metrični in ritmični poeziji (8):

Rima se je v enaki meri udomačila tako v ritmični kakor tudi v metrični poeziji. Pri večini pesnikov karolinške renesanse, ki se še nekam plahoma orientirajo po antičnih zgledih, rime še ne najdemo pogosteje kot pri vzornikih, npr. pri Vergiliju in Ovidiju, pri njih torej ni hotena in iskana, zato pa postane predvsem v 10. in 11. stoletju domala obvezen in samoumeven pesniški okras. Toda medtem ko teži metrična poezija, ki se spet in spet ravna po antičnih vzorih, k nerimanim oblikam, postane rima integralna sestavina ritmičnega pesništva, tako da v 13. stoletju definira ritmično pesništvo [...] Johannes de Garlandia pravi v svoji *Poetriji* (7, 477s.) takole: »Ritem je glasovno ujemanje besed, ki imajo podobno izglasje; urejen je po stalnem številu zlogov, vendar brez metričnih stopic« (*Rithmus est consonancia dictionum in fine similitum sub certo numero sine metricis pedibus ordinata*). Sestavini, ki opredeljujeta ritmično poezijo, sta potemtakem rima in število zlogov.

Lep primer rime v latinski metrični poeziji – in tudi lep prevod – navaja David Movrin v knjigi *Fidus interpret / Zvest prevajalec*: nagrobni napis v zgodovini prevajanja pomembnega teoretika Burgundijona iz Pise (12. stoletje), v cerkvi svetega Pavla na bregu reke Arno, vsebuje heksametre (*hexametri collaterales*) s končnimi in notranjimi rimami. V običajnem prepisu heksametra zvenita takole (Movrin 206):

Et nunc Pisa dole, tristeris Tuscia tota,  
nullus sub sole, cui sic sunt omnia nota.

Pisa, jokati začni, zdaj vsa se žalósti Toskana,  
več pod soncem ga ni, ki mu vsa bi modrost bila znana.

Poseben čar nagrobnega napisa pa je, da so rime ponazorjene (dobesedno: vklesane v kamen) tudi grafično, nekako takole (prav tam):

Et nunc Pisa do tristeris Tuscia to  
le ta  
nullus sub so cui sic sunt omnia no

Pisa, jokati zač zdaj vsa se žalósti Toska  
ni na  
več pod soncem ga ki mu vsa bi modrost bila zna

Glede na to, da se zgodovina rime tesno prepleta z zgodovino Cerkev, je za nas posebnega pomena najbolj nenavadna vseh biblij, kar se jih je pojavilo v dvatisočletni zgodovini krščanstva: gre za *Rijmbijbel* (*Rimano biblijo*) flamškega srednjeveškega pesnika, prevajalca, slikarja in iluminatorja Jacoba van Maerlanta. Ta vsestranski učenjak in umetnik je ustvaril tudi *Spiegel Historiae* (*Zgodovinsko zrcalo*) in *Der Naturen Bloeme* (*Cvetlice narave*). Vsa tri dela so opremljena s sapo jemajočimi iluminacijami, ki predstavljajo prvovrstne likovne umetnine in jih je delno prispeval tudi avtor. Karina van Dalen-Oskam tako le podaja nekatere bistvene podatke o neverjetnem projektu *Rimane biblije* v odlično dokumentirani, sistematični in minuciozno napisani literarnozgodovinski knjigi *Študije o Rimani bibliji Jacoba van Maerlanta* (29–30):

Jacob van Maerlant je to besedilo, ki obsega približno 35.000 verzov (versregels) dokončal v letu 1271. Izhajal je iz dveh virov, napisanih v srednjeveški latinščini. Za prvih 27.081 verzov (v izdaji M. Gysselinga) je bil vir *Historia Scholastica*, ki jo je bil napisal Petrus Comestor. Zadnje knjigo, ki sodi v *Historia Scholastica*, *Dejanja Apostolov* (*In Actus Apostolorum*) [...] je Maerlant pustil po strani. Namesto nje je, bi lahko rekli, v naslednjih 7.778 verzih podal zgoščeno obdelavo (priredbo: bewerking) dela *De bello Judaico*, ki je s svoje strani bolj ali manj dobesedni latinski prevod izvirnega besedila, ki ga je v aramejščini in grščini napisal Flavius Josephus.

Jezik je srednjeveška flamščina, iz katere se je nato razvila nizozemščina. Ritmični impulz je jambški, čeprav najdemo tudi trohejsko intonirane verze; število zlogov se spreminja; to labilnost pa več kot kompenzira močna zaporedna rima. Ta izjemni literarni spomenik priča o pomenu rime v zgodovini zahodnega krščanstva: Maerlantov življenjski projekt je bil namenjen temu, da bi z lepoto rime povečal svetopisemske zgodbe, rima tu služi *ad maiorem Dei gloriam!* Rima torej pridobi religiozne attribute.

Domnevam, da je *Rimana biblija* imela več namenov: ker si je rimane verze iz mnemotehničnih razlogov mogoče lažje zapomniti, je bila primernejša za pedagoške smotre; v globljem, teološkem smislu pa je morda služila kot najvišji dokaz Najvišjega – najbolj sveto je *Sveto pismo*, ki se rima, največji in edini bog je Bog, ki ga verniki častijo z Rimano Besedo! Če pustimo ob strani teološke implikacije tega pesniško-prevajalskega podviga, moramo v kontekstu naše razprave potegniti sklep o izjemnem pomenu rime v zgodovini evropske umetnosti, kulture in duha.

Pri prevajanju rimanih besedil se je treba zavedati dejstva, da zakonitosti in kriteriji rimanja niso isti v vseh jezikih, kar je odvisno od fonetike (predvsem načina naglaševanja besed) ter drugih, kulturno-zgodovinskih razlogov. Henri Morier, avtor tehtnega *Slovarja poetike in retorike* (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*) gre celo tako daleč, da rimo definira kot »fonični akcent« (914):

Porojena iz oslavitve latinske prozodije, potem ko se je izgubil občutek za dolge in kratke zloge, se [rima] izkazuje kot bistvena za francoščino.

Sama po sebi je neke vrste akcent, kolikor jo tvorijo zvoki, ki so slišni in pomembni (remarqués et remarquables): je *fonični akcent* (*accent phonique*). To pomeni, da se rima ne bi mogla zadovoljiti z zvočnostmi, ki bi bile banalne ali take, da bi jih sploh ne slišali, ne da bi se izneverila svojemu poslanstvu, ki je v tem, da se jo sliši, da poudari (ponctuer) verz tako, da bodisi osupne (udari: en frappant) ali očara uho. To je razlog, zakaj je poezija od Rutebeufa do Valéryja neprenehoma dala peti rimi.

Ob vsem tem ni mogoče spregledati dejstva, da se rima kot pesniško sredstvo do največjega zvočnega bogastva razvije v uglasbenih besedilih, se pravi pod močnim vplivom glasbene (in tudi plesne) umetnosti. Vse premalo se zavedamo dejstva, da beseda *pesem* izvira iz glagola *peti*. *Pesem* je bila prvotno *péto* besedilo, besedilo, ki se *poje*. Enak pomen imata etimologiji francoske besede *chanson* (iz glagola *chanter*) in angleške oznake *song* (iz glagola *to sing*). Močna ritmiziranost te prvotne glasbeno-besedne pesmi je pogosto omogočala tudi ples in je najbrž iz gibalnega ritma tudi izvirala. Spričo navezave na glasbo ni naključje, da se je rima do največjega bogastva povzpela zelo zgodaj, pri trubadurjih 12. in 13. stoletja. Nekateri izmed njihovih načinov rimanja (npr. »medkitično« rimanje vseh prvih, drugih, tretjih itd. verzov vseh kitic, pri čemer se verzi znotraj kitice ne rimajo) so pozneje žal izginili iz repertoarja postopkov evropske poezije. Pri teh *pevcih ljubezni* je inventivnost pri rimanju imela tudi psihološko, kulturno in tako rekoč konceptualno, programsko utemeljenost (Novak, *Ljubezen* 200):

Razvoj mreže rim je šel [...] v smeri čedalje bolj kompleksnih struktur, ki očitno predstavljajo vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji izvoljene Dame v trubadurski liriki. Paradoksalno je, da poznejša evropska lirika nikoli več ni dosegla tistega bogastva načinov rimanja, ki so ga razvili provansalski trubadurji na samem začetku evropske lirike.

[...] Rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.

### III. Vrste rim, njihova ritmična in semantična vloga

Že zgodovinsko dejstvo, da se je rima razvila v t. i. ritmični latinski poeziji, kjer je nasproti kvantitativni verzifikaciji t. i. metričnih verzov bistveno vlogo prevzel dinamični naglas, priča, da je rima ne le zvočni, temveč tudi ritmični fenomen. Čeprav poznamo tudi začetne (na začetkih verzov) in notranje rime (v notranjosti verzov), ta postopek najbolj poznamo po končni rimi, ki se oglašja v verznihih izglasjih in jih bistveno tudi sooblikuje. Verzna končnica je v ritmičnem smislu najpomembnejši del verza, kar med drugim dokazujejo tudi statistični podatki o frekvenci realizacije iktičnih mest v verzu: največji odstotek realiziranih iktov je v vseh verznihih ritmihih prav v izglasjih, kar pomeni, da je verzna končnica (izglasje, klavzula) neke vrste osebna izkaznica verznehih ritma.

Tudi osnovna definicija rime – ponavljanje vseh glasov od zadnjega naglašenehih vokala naprej – poudarja vlogo naglasa. V tem smislu se rime delijo na več podzvrsti:

1) moška rima povezuje oksitonične besede (z naglasom na zadnjem zlogu) oziroma moške verze;

2) ženska rima povezuje paroksitonične besede (z naglasom na predzadnjem zlogu) oziroma ženske verze;

3) tekoča ali daktilska rima povezuje proparoksitonične besede (z naglasom na predpredzadnjem zlogu) oziroma verze s tekočo / daktilsko klavzulo.

Ta delitev, ki ima v slovenščini svoj polni smisel, pa povzroča težave v nekaterih jezikih.

Tako v francoščini »ženska rima (la rime féminine)« ne pomeni istega kot pri nas: ker je francoščina oksitoničen jezik, pozna francoski verz – z našega stališča gledano – le moške rime; pod »žensko rimo« razumejo Francozi rimanje besed, ki imajo na koncu t. i. nemi (točneje: atonični) *e*.

Po drugi strani nam bližnji južnoslovanski jeziki izkazujejo jasno tendenco k naglaševanju besed na predzadnjem zlogu; ker je slovar enozložnih



besed v teh jezikih relativno omejen, to pomeni, da s težavo tvorijo moške rime. Zato srbski, hrvaški, bosanski in črnogorski pesniki zavidajo slovenskim veliko število enozložnic in oksitonične besede, ki so primerne za tvorjenje moških rim.

Zelo različni kriteriji veljajo tudi za definicijo rime in ocenjevanje njene »čistosti«. Nemci mirno rimajo čisti vokal in njegovo preglašeno varianto. Nenavadno različni so tudi kriteriji za razmejevanje asonance in rime. Zvočni stik *nebo – oko – drevo – gredo* je za Slovence moška rima, medtem ko je za Ruse to le asonanca, za Francoze pa t. i. nezadostna rima. Ker razumevanje tovrstnih razlik bistveno vpliva na prevajanje, analizirajmo ta primer.

Da asonance na odprt zlog v verzni končnici Slovenci doživljamo kot moško rimo, je osupnilo že Isačenka, saj v večini drugih jezikih tak zvočni stik učinkuje le kot asonanca, sledeč pač definiciji, da je asonanca ponavljanje zadnjega naglašenevokala (93–94):

Posebno zanimiv primer, ki ga hočemo izluščiti iz obilice, nudi slovenska moška rima na odprt zlog (tipa *morjá – nebá*). Slovencu so besede, kot *sloró – okó, srvé – vé, oč – ibtí* čiste rime; toda iz zgoraj navedene definicije izhajajo, da tu sploh ne gre za rimo, temveč samo za asonanco, ker imamo v teh primerih samo soglasje enega edinega vokala. Na to okolnost, vsaj kolikor vem, še nihče ni opozoril; saj se slovenskemu čitatelju takšni stiki ne zdijo čudni, ker jih najboljši pesniki pogosto uporabljajo. Rusu pa se zdijo take rime nekaj nepopolnega, celo »pogrešnega«, ker morajo biti namreč v ruščini, v moških rimah na odprti zlog, pred zadnjim vokalom stoječi konzonanti vsekakor identični. Besedni pari *peró – vinó, vodá – nebá* niso rime, pač pa *vinó – okenó, vodá – borodá*, torej se »rimajo« vedno zadnji vokal in pred njim stoječi konzonant, ki ga imenujemo »oporni« soglasnik. Oporni konzonanti v ruščini izhajajo iz posnemanja francoske tradicije, kjer so pravilo od davnih časov (*des cieux – mes yeux*, fonetično *sjo – zjo, ruisseau – berceau, orient – criant, deux mains – humain* itd.).

Za francoščino značilna rima, kjer sovpadajo tudi oporni soglasniki, se imenuje bogata rima (rime riche).

Tradicionalna francoska verzologija je rime razdelila na tri podzvrsti glede na število ponavljajočih se glasov:

1) nezadostna (insuffisante), šibka (faible) ali revna (pauvre) je rima, kjer se ponavlja le en sam glas (Suberville 92) – kar velja tudi za naš zgornji primer moške rime na odprt zlog;

2) zadostna rima (rime suffisante) obsega dva ponavljajoča se glasova (prav tam);

3) bogata rima (rime riche) je – kot je pravilno ugotovil Isačenko – zvočni stik, kjer sovpadajo tudi oporni soglasniki pred rimo oziroma naglašeni vokalom rime; natančneje pa je bogato rimo opredelil Maurice

Grammont z definicijo, da bogata rima »ponuja homofonijo enega elementa več, kakor je potreben za zadostne rime« (Grammont 38).

Bogate rime se pojavljajo tudi v drugih jezikih, med njimi v slovenščini (*Vila – sVila*). Razlog, zakaj je ta način rimanja tako pomemben za francosko verzifikacijo, pa izvira iz načina naglaševanja francoskih besed (na zadnjem zlogu), kar povzroča nevarnost ritmične monotonije in revnih rim.

Poleg delitve rim glede na položaj naglasov poznamo tudi delitev rim glede na razporeditev. Najbolj preprosti načini razporeditve rim so pri štirivrstičnicah:

- 1) zaporedna rima (AA, BB itd.),
- 2) prestopna rima (ABAB) in
- 3) oklepajoča rima (ABBA).

Noben jezikovni postopek v poeziji ni sporočilno nevtralen, tudi razporeditve rim ne. Moramo pa se zavedati dejstva, da so razporeditve rim v različnih jezikih in književnostih zelo različno zvrstno zaznamovane.

Zaporedna rima je bila povsod zgodovinsko prvotna in jo srečamo tako v ljudskem slovstvu kakor v umetn(išk)i književnosti. Kar zadeva literarne vrste, se je najprej pojavljala kot sredstvo epske poezije, v dolgih pripovednih besedilih. Nekatere verzne oblike so od vsega začetka tesno povezane prav z zaporednim načinom rimanja, npr. aleksandrinec. Dolge tirade zaporednih rim srečamo v latinski srednjeveški poeziji; Primož Simoniti je v *Srednjeveškem cvetniku* očitno imel obilo veselja z iskanjem slovenskih ekvivalentov, kar mu je imenitno uspelo – dokazal je veliko gibčnost in bogastvo slovenščine, kar zadeva rimanje. Kljub tej načelni možnosti pa v umetniškem smislu slovenščina »prenese« manj rim kakor srednjeveška francoščina ali latinščina, kar velja predvsem za rabo zaporedne rime v lirskih pesmih. Kot vidimo že iz primera aleksandrinca, je zaporedna rima v francoski književnosti funkcionirala ne le kot sredstvo ljudske in pripovedne poezije, temveč tudi kot sredstvo visoke in celo najvišje možne književnosti, kakor Francozi že od nekdaj doživljajo dramatiko klasicizma iz 17. stoletja (Corneille, Racine, Molière). Zaporedne rime srečamo celo pri vodilnih modernih pesnikih (Mallarmé in Valéry). Prav na tej ravni imamo Slovenci določen problem s prevajanjem francoske dramske klasike in lirike, saj je za nas zaporedna rima zvrstno zaznamovana kot »nižja«, ljudska varianta. To je najbrž tudi razlog, ki je napeljal Otona Župančiča in Josipa Vidmarja, da sta aleksandrince namesto z zaporednimi rimami »prevajala« z drugimi razporeditvami rim, te razporeditve pa pogosto tudi mešala.

Razlika med zaporednimi rimami na eni strani ter prestopnimi in oklepajočimi na drugi strani je v tem, da so zaporedne značilne predvsem za daljša besedila, ki niso kitično členjena (stgr.: *katà stíchon*, kar bi lahko

poslovenili kot *stibične* pesmi) ali pa za poljubno dolge kitice epskih pesmi v romanskih jezicah (t. i. *laisse*), ki jih povezuje prav zaporedna rima ali asonanca. Prestopne in oklepajoče rime so od samega začetka značilne za kitične pesniške oblike, ki jih v nasprotju s *stibičnimi* pesmimi lahko imenujemo *strofične*. Predvsem gre seveda za štirivrstičnice, čeprav soustvarjajo tudi daljše kitice. In ker so kitice s svojim načinom členjenja besedil izrazno sredstvo lirike, prestopne in oklepajoče rime najpogosteje srečamo prav v lirskih pesmih.

Pri tem pa se je treba zavedati, da prestopne rime izkazujejo kar najširšo uporabnost: čeprav so se najprej pojavile v liriki, dobro zvenijo tudi v pripovednih besedilih, denimo v angleških oziroma škotskih baladah, v tistem tipu balade, ki je prevladal v nemški književnosti itd.

Oklepajoče rime so se pojavile v srednjeveških francoskih pesniških oblikah, ki jih imenujem *krožne* (Novak, *Oblika* 296–306), ker temeljijo na krožnem vračanju elementov, vključno z rimami (rondel, rondo, triolet, nekatere podzvrsti francoske balade itd.). Te avtohtone francoske pesniške oblike so francoski renesančni pesniki porinili na rob, ko so prevzeli model italijanske renesanse, ki jo je formalno »poosebljal« sonet, zato rabo oklepajoče rime asociiramo predvsem s sonetno obliko. Natančno gledano pa se je tudi pri sonetu oklepajoči način rimanja uveljavil relativno pozno, šele na začetku 14. stoletja, v sklepni fazi formiranja sonetne oblike. Zgodovinsko prvotna razporeditev rim v kvartinskem delu soneta je prestopna rima. Na ozadju prestopne rime kot osnovnega in nezaznamovanega postopka funkcionirajo oklepajoče rime kot zaznamovan postopek, kot umetelno znamenje »višje« umetnosti. Zato ni nikakršno naključje, da je naš Prešeren pri recepciji sonetne oblike izbral najbolj zahtevno varianto z oklepajočimi rimami v kvartinah in »verižnimi« v tercinah (ABBA, ABBA, CDC, DCD), ki jo je Antonio da Tempo, učenjak iz 14. stoletja, imenoval *simplex*, v njej pa ni nič preprostega – ravno obratno, je visoka forma *par excellence*. Prav odpoved prestopnim rimam je eno izmed najbolj značilnih znamenj Prešernove sonetne poetike. Enako velja za njegovo ekskluzivno rabo ženskih izglasij in rim v vseh pesmih, zgrajenih na verzem ritmu jamskega enajsterca, vključno s soneti (Novak, *Oblika* 202). K uveljavitvi najbolj zahtevne variante razporeditve rim v italijanskem sonetu ga je po eni strani gnala osebna poetika, saj je romantično videnje sveta utemeljeval na klasi(cisti)čnih estetskih modelih, po drugi strani pa najbrž tudi boleča želja, da bi – zoper cinično aroganco tedaj vladajoče nemško govoreče kulture, češ da je slovenščina jezik kmetov, ki ni primeren za umetniško poezijo – z najtežjimi formami dokazal gibkost svojega pesniškega jezika in sposobnost slovenščine za izražanje najvišjih in najbolj kompleksnih umetniških sporočil. To mu je tudi imenitno uspelo.

Kar zadeva slovenščino, kaže torej zvrstna zaznamovanost različnih razporeditev rim naslednjo sliko: zaporedne rime so značilne za ljudsko in pripovedno poezijo, prestopne omogočajo kar najširšo uporabnost, od lirskih do narativnih leg, oklepajoče rime pa so rezervirane le za visoko umetniško (lirsko) govorico in so v tem smislu »najožje«. Ob tem pa moramo biti pozorni na dejstvo, da je v drugih jezikih zvrstna zaznamovanost razporeditev rim (lahko) drugačna!

Zgoraj omenjene verižne rime (ital.: rime incatenate) so izjemno dragoceno, zahtevno in težavno evfonično sredstvo. Predstavljajo pravzaprav zanimivo in plodno sintezo prestopnega in oklepajočega načina rimanja. Uveljavile so se v isti sapi s pojavom soneta v prvi polovici 13. stoletja, pri pesniških izdelkih t. i. sicilske šole, ki je delovala na dvoru Friderika II. Prvi soneti, ki so jih napisali Giacomo de Lentini *et consortes* – in jih sam imenujem »prasoneti« (Novak, *Sonet* 61–64) – so bili sestavljeni le iz dveh kitic, oktave s prestopnim načinom rimanja (ABABABAB) in seksteta, ki je temeljil na dveh načinih rimanja – prevladovali so t. i. ponovljene rime (rime replicate) s sestavo CDECDE, ki nato bolj ali manj izginejo iz repertoarja rim, drugi način pa so bile verižne rime s sestavo CDCDCD. To strukturo lahko razumemo na dva načina: kot trikrat ponovljeno prestopno rimo CD (CD, CD, CD) ali pa kot dvakrat ponovljeno oklepajočo rimo (CDC, DCD), kjer objemajoča in objeta rima zamenjata mesti. Interpretacija je odvisna od semantike in sintakse, ključno vlogo pa odigrata znamenja interpunkcije; položaj pike in drugih ločil nam tu pomaga pri določitvi načina rimanja. Prav zvišana frekvenca sintaktičnih pavz (ponavadi pik) na koncu 4., 8. in 11. verza v prasonetih sicilske šole je nezgrešljivo nakazovala, da bo ta dvokitična pesemska forma kmalu razpadla, kar se je tudi zgodilo – in nastala je klasična kitična sestava italijanskega soneta z dvema kvartinama in dvema tercinama.

Verižna rima je dobeseden prevod italijanskega izraza rime incatenate, ki izvira iz latinske besede za verigo – catena. Najbolj značilno uporabnost najde ta način rimanja v kitični obliki, ki jo Italijani imenujejo terza rima – dobesedno: tretja rima. Slovenci to obliko pogosto zanikrno imenujemo tercina, ki je zaradi pretirane splošnosti (označuje pač vsakršno trivrstičnico) ne bi smeli uporabljati za tako posebno in pomembno obliko; morali bi jo označiti vsaj kot dantejevske tercino – na čast izumitelju. Dante je namreč baje razvil terza rimo iz tercinskega dela italijanskega soneta, natančneje: iz tiste razporeditve rim, ki smo jo pravkar obravnavali in ima sestavo CDC, DCD. Pravijo, da je Dante izumil ta čudoviti vzorec kitic in rim zato, da bi tudi sama pesniška oblika odsevala krščansko Sveto Trojico, kar je hotel izraziti z *Božansko komedijo*. Gre za formo, ki omogoča izredno širok razpon izraznih možnosti – od epske širine (Dantejeva

*Komedija*) prek dramatične napetosti (Prešernov *Uvod h Krstu pri Savici*) do lirične pretanjenosti (Shelleyjeva *Oda zabodnemu vetru*).

Ime terza rima poudarja dejstvo, da se v tej obliki vsaka rima oglasi trikrat (z izjemo prve in zadnje). Pri verižni razporeditvi rim objeta rima zgornje kitice postane objemajoča (oklepajoča) rima naslednje kitice: ABA, BCB, CDC, DED, EFE itd.

Zgornji opis te kitične forme pa še zmeraj ne pojasnjuje, zakaj ta forma omogoča tako pripovedno kot dramsko in lirsko napetost. Tako kot ritem s ponavljanjem istih vzorcev tudi rima učinkuje na bralce in poslušalce na ta način, da izpolnjuje pričakovanje. Brž ko je vzpostavljen signal, da je določena pesem rimana, percepcija besedila funkcionira na način pričakovanja. Celo več: rima funkcionira tako, da harmonizira besedilo – ne le evfonično, temveč tudi ritmično in semantično. Pri terza rimi prvi in zadnji verz vsake tercine doživita harmonizacijo, medtem ko drugi, srednji verz obvisi »v zraku« – neriman, neharmoniziran, glede na vzpostavljeno strukturo pričakovanja neizpolnjen in »nesmiseln«. Tu je vzrok napetosti – v tem kontekstu je na mestu izraz iz kriminalk: suspenza – te kitične oblike. Motor, ki poganja terza rimo, je strukturni vakuum, ki ga povzroča rimanje prvega in tretjega verza ter odsotnost – minus postopek, kot bi rekel Lotman – rime pri drugem verzu. Ta strukturni vakuum je izpolnjen v naslednji tercini, ki pa spet povzroči nov vakuum, ki kliče po zapolnitvi v tretji kitici, itd., itd. Forma je torej načelno neskončna, in ni naključje, da je značilna prav za dolga besedila, saj strukturni vakuum, na katerem temelji, bralca in poslušalca drži dlje časa v napetosti kakor nenehno in hitro harmoniziranje.

Kot pesnik, ki sem večino svoje poezije napisal v rimanih oblikah in imam torej rad ta postopek, lahko iz lastne izkušnje povem, da ni nikakršen problem najti dve besedi, ki se rimata – tretja rima pa že predstavlja določeno težavo. Pisati terza rime seveda ni tako težko, kot je pisanje sonetnih vencev, s katerimi imam tudi intenzivne izkušnje. Prvi par rim uboga voljo avtorja, tretja rima pa praviloma preseneti in obrne semantiko besedila nekam drugam. Zato je tako težko pripovedovati zgodbo, ki se mora prilagajati mreži treh rim. Tretjo rimo sam pri sebi imenujem »davek jeziku«: tu se jezik upre pesniku in ta odpor je treba streti oziroma točneje – treba ga je preseči na ta način, da ga pesnik vključi v teksturo in sporočilnost teksta. Slabi avtorji razrešujejo ta problem z gostobesednostjo, mojstri pa pustijo jeziku, da spregovori, ta »upor jezika« pa inkorporirajo v besedilo – prav tretja rima namreč podeljuje besedilu spontanost in čustveni naboj. Za ljudi z modernističnimi predsodki do forme in za barbore, ki nimajo pojma o načinu funkcioniranja pesniškega jezika, utegne zveneti presenetljivo, da forma, ki je in vselej mora biti omejitvev, zmore učinkovati spontano in

čustveno. Naj ta paradoks pojasni Paul Valéry, ki je v svoji simbolistični fazi kultiviral rimo do izjemne čistosti in bogastva (statistične analize kažejo, da je, denimo, uporabljal bogate rime neprimerno pogosteje kakor klasik Racine). Valéry se je dobro zavedal vseh težav in omejitev, ki jih zahteva spoštovanje forme, kar je lepo razložil v naslednjem odlomku iz eseja *Ob Adonisu* (Valéry, *Oeuvres I* 478–79; Novak, *Po-etika* 168):

Pisati pravilne verze nedvomno pomeni podrediti se tujemu zakonu, ki je dovolj nesmiseln, vselej trd, včasih pa celo okruten; to pomeni izločiti iz bivanja celo neskončnost lepih možnosti; vendar pa na ta način priključimo iz neznanske daljave množico lepih misli, ki se niso nadejale, da bodo kdaj spočete (zamišljene – conçues).

V *Zvezku B 1910* (edinem izmed 261 dnevniških *Zvezkov*, ki ga je Valéry objavil za časa življenja, v okviru prve knjige z naslovom *Tel Quel* 1. 1941), je pesnik to izrazil z zanj značilnim duhovitim paradoksom (Valéry, *Oeuvres II* 168; Novak, *Po-etika* 168): »Več je možnosti, da se iz rime porodi kakšna (literarna) 'ideja', kakor da najdemo rimo začeni z idejo.« Paradoksalno naravo Valéryjeve poetike, ki sicer temelji na razumu, kjer pa poezija zmeraj znova premaga razum, briljantno ponazarja naslednja pesnikova maksima (Valéry, *Oeuvres II* 676; Novak, *Po-etika* 168): »Razum zahteva, da naj ima pesnik rajši rimo kot razum.«

Terza rima je najboljši možni primer upravičenosti teh lucidnih Valéryjevih misli. V tem smislu je tudi prevajanje Dantejeve *Božanske komedije* sila zahtevno delo in terja nič manj kot mojstrstvo. Predaleč bi nas tukaj pripeljala primerjava Gradnikovega in Capudrovega prevoda. Naj v kontekstu problematike rim le omenim, da je Gradnik vse prepogosto nenaravno naglaševal besede in delal silo sintaksi, da bi ohranil rimo, med njegovimi rimami pa prevladujejo glagolske, ki so najlažje in zato najbolj banalne. (Škoda, saj Gradnikov prevod izžareva izrazno moč, ki ustreza Dantejevemu duhu!) Andrej Capuder se je tem pastem uspešno izognil: njegov prevod je tako na semantični kot na formalni ravni karseda zvest, obenem pa zveni naravno.

In prav to je temeljna maksima učinkovanja rime tako v izvirnem pesnikovanju kot pri prevodih: rima mora zveneti naravno! Če je prisiljena ali papirnata, škoduje ne le zvenu, temveč tudi in predvsem pomenu in s tem sporočilu pesniškega besedila.

A vrnimo se za trenutek k temi, ki smo jo zgoraj nakazali – k psihološkemu pričakovanju rime, kar je element fenomena, ki ga imenujem *spomin jezika*. Izjalovitev tega pričakovanja, umanjkanje rime na mestu, kjer jo pričakujemo, učinkuje moteče, tudi kakofonično. Če je tak (d)efekt posledica nerodnosti stihotvorca ali prevajalca, daje slab vtis o njegovi jezikovni

spretnosti in obvladanju »metjeja«. Ta postopek je pa lahko uporabljen tudi zavestno, za posebne zvočne, ritmične in semantične učinke; v tem primeru je umetniško motoviran in določen. Evald Koren je lucidno opozoril na zavestni postopek Paula Celana v *Fugī smrti*, eni izmed najbolj pretresljivih elegij o holokavstu, ko se po seriji nerimanih verzov v 30. in 31. vrstici nenadoma oglasi rima (Koren 75):

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau

Korenova analiza tega postopka je ne le verzološko neoporečna, temveč izkazuje tudi pretanjen občutek za specifično naravo poezije, saj osamljene rime v nerimani pesmi ne ocenjuje izolirano, temveč jo vključuje v celoten kontekst pretresljivega Celanovega sporočila in zgodovine pesniškega jezika (Koren 77):

O tej edini rimi, ki ubija tukaj in sedaj – zakaj samo v teh dveh verzih postaja smrt, »iz Nemčije mojster«, pred nami zares brutalno aktivna –, je treba povedati, da po svoji glasovni kakovosti ni niti neobičajna niti vznemirljiva, prej medla in pusta. Petru von Mattu (1990) se zdi ta rima – plastično otipljivo nam jo predoči, kako tiči v pesmi kakor krogla v truplu – tako banalna kakor drobna svinčenka, ki ubija že tisočič. Rimana beseda potemtakem govori o rimanem dejanju, ki ga izvrši, se pravi, da se pesniška rutina sklada z ubijalsko rutino. Odtod torej njena običajnost in neizrazitost, s katerima povezujemo velik obseg pomorov v taboriščih smrti, kjer je bilo umiranje zavoljo množičnosti ubijanja, še zlasti v koncentracijski prestolnici, kakor Primo Levi [...] imenuje Auschwitz, nekaj povsem vsakdanjega, prav nič izjemnega. [...]

Naše opažanje je tedaj takšnole: oba simetrična verza, ki sta ne samo sintaktično, temveč tudi strukturno (po štirinajst zlogov, izmed katerih je pet naglašanih) harmonizirana, imata končno rimo. Celan je torej kompozicijsko in semantično močno podprto mesto pesmi opazno okrepil z (edino) rimo, ki kot tradicionalno najpopolnejša in glasovno najpolnejša figura fonološke ekvivalence v obeh vrsticah zaznamuje, podkrepljuje in ponazarja preciznost in perfektnost storilčevega mojstrskega početja: preciznost strela in perfektnost ubijanja. Zato ta rima ni le sredstvo za zaznamovanje verznega konca, ampak ima jasno estetsko vrednost, ki izhaja iz spletenosti z vsebino sporočila.

Kar zadeva vprašanje razporeditev rim, se je treba zavedati hierarhijske formalnih zahtev, ki regulirajo rimanje. Vzemimo kot primer sonet. Bistvena je tu razlika v gradbenih principih kvartinskega in tercinskega dela soneta: kvartini sta simetrično pravilni in regularni, zato se rimata bodisi s prestopnimi ali oklepajočimi rimami, medtem ko tercini omogočata manevrski prostor za formalne odmike in zamike. Kvartini torej vzpostavita pravilo, ki ga nato tercini razširita in kršita. Z drugimi besedami: sonetna



oblika združuje formalno zakonitost in izrazno svobodo (Novak, *Sonet* 65). V tercinskem delu so možne vse permutacije dveh ali treh rim; velja le ena sama omejitev, da se v drugi tercini mora ponoviti vsaj ena rima iz prve tercine (Novak, *Sonet* 66). To razmerje med kvartinama in tercinama ima svoje posledice tudi za prevajanje: pri prevodu je važnejša zvestoba razporeditvi rim v kvartinah kakor v tercinah. Glede na vse razlike med posameznimi jeziki pa je tudi »zvestobo« v zvezi z rimami treba vzeti *cum grano salis*. Seveda je zaželeno, da tudi v prevodu »posnamemo« razporeditev kvartinskih rim ABAB, ABAB ali ABBA, ABBA, vendar je v primeru pomanjkanja ustreznih rim bolje poenostaviti razporeditev rim (denimo ABAB CDCD ali ABBA, CDDC) kakor postreči z zasilnimi, banalnimi ali papirnatimi rimami. Važno je po-ustvariti vtis zvočnega učinkovanja originala: čim več, tem bolje – pri tem pa je treba s posluškom za ciljni jezik spoštovati pravo mero, kajti naravni zven je v poeziji (tudi prevodni) najvišji zakon. Pri tem moramo upoštevati tudi dejstvo, da različni jeziki »prenesejo« različno število rim: zaradi nizkega števila čistih rim (posledica velikega števila diftongov) v angleški poeziji rima od nekdaj praviloma veže le po dve besedi, medtem ko so drugi jeziki sposobni z rimami povezati večje »grozde« besed. Slovenščina ponuja na tej ravni izjemno bogat »slovar rim«, vendar formalne možnosti ne pomenijo zmeraj tudi umetniških. Kakor zmeraj in povsod, je tudi pri rimah najboljšo vodilo posluš kultiviranega ušesa.

#### IV. Razmerje rime in asonance

Morda se komu zdi, da je čisto vseeno, ali določen zvočni stik imenujemo asonanca ali rima, vendar ni čisto tako. Dejstvo, da ponavljanje naglašene vokala na odprt zlog v verzni končnicah Slovenci doživljamo kot rimo, priča o močni slišnosti takega zvočnega stika, kar gotovo izvira iz specifične narave našega jezika ter meče posebno luč na zakonitosti slovenske verzifikacije, ki se na tej ravni delno razlikuje od verzifikacije pri drugih narodih. Zato je edino normalno, da moški zvočni stik na odprt zlog obravnavamo kot moško rimo, v skladu s slovensko pesniško tradicijo. Tovrstno metodo je, ne nazadnje, priporočal tudi sam Isačenko (98):

Ugotavljamo, da nečistih rim sploh ni, nečista rima je *contradictio in adiecto*. Naša definicija »rima je odmev« vsebuje pojem popolnosti tega odmeva. Ako občutijo sodobniki dvoje koncev verzov kot rimo – imamo rimo ...

Seveda pa morajo slovenski prevajalci iz drugih jezikov, denimo iz ruščine, vedeti, kdaj je zvočni stik na odprt zlog rima in kdaj zgolj moška



asonanca. Prevajalci, ki prevajajo iz slovenščine v druge jezike, pa tudi morajo znati prepoznati moško rimo tam, kjer se jim v skladu z drugačno pesniško tradicijo morda zdi, da gre za asonanco.

Če je moška asonanca za odprt zlog v slovenščini tako močno slišna, da jo doživljamo kot moško rimo, pa je ženska asonanca šibkeje slišna kakor španska (Novak, *Oblika* 73–74).

Asonanca in rima sta tesno povezani: rima je pravzaprav vrsta asonance, kjer se poleg sovpadanja samoglasnikov ujemajo tudi soglasniki.

Asonanca je zračen in diskreten zvočni stik, rima pa je zelo močno sredstvo: včasih je zelo glasna, z(e)lo-glasna, preglasna. Gre za postopek, ki je dovršen v dvojnem smislu popolnosti zvočnega stika in njegove dokončnosti, zaprtosti. Rima je težka artilerija pesniške zvočnosti, primerna za hude bitke, a neprimerna za lege, kjer potrebujemo tišja sredstva. Zato Aleš Berger v zadnjih letih pri prevajanju aleksandrincev francoske dramske klasike posega po asonanci, ki je bolj zračna in bolj diskretna kakor rima ter v tem smislu zveni bolj naravno. Zgodovinsko gledano je asonanca prerasla v rimo v visokem srednjem veku, ko zaradi oslabitve središčne cezure v dolgih verzih romanskih narodov asonanca ni več zadoščala kot dovolj močan zvočni signal oziroma *grb verz*a. Dejstvo, da je med vsemi romanskimi narodi prav španščina na ravni verzne ritmike ohranila najmočnejšo cezuro, ima za posledico tudi bogato rabo asonance od srednjeveške pesmarice *Romancero viejo* (*Stari romansero*) do Lorcove zbirke *Romancero gitano* (*Ciganski romansero*), ki jo je Berger – po Udovičevih prevodih v prosti verz – prevedel »zvesto«  
izvirni strukturi španskih asonanc.

Kot sem podrobno analiziral v knjigi *Oblika, ljubežen jezika*, je »so-in-proti-delovanje«  
rime in asonance ena izmed temeljnih značilnosti poetike Gregorja Strniše. Gre za postopek, ki je ploden in inovativen tako v kontekstu zgodovine slovenske poezije kot tudi širše, v mednarodnih okvirih (Novak, *Oblika* 86–87):

Rime namreč s svojim sozvočjem izžarevajo zavest o harmonični naravi upesnjenega sveta. Isto, čeprav v nekoliko manjši meri, velja tudi za asonanco. Uporabljeni vsaka zase, vsaka v svoji pesmi in vsaka v svojem žanru, se rima in asonanca zdita paralelna zvočna stika. Strnišev genialen pesniški izum je, da je odkril široke zvočne možnosti, ki se odprejo ob hkratni uporabi rime in asonance v isti pesmi: razlika med rimo in asonanco, ki je na prvi pogled le razlika v stopnji ujemanja glasov, se na ta način neskončno poglobi in pridobi globoko izrazno vrednost.

Tudi asonanca kot ujemanje samoglasnikov ohranja neko temeljno ujemanje upesnenih stvari, razlikovanje spremnih soglasnikov pa v to harmonično podobo sveta vnaša rahlo disonantne, čudne, grenke, včasih celo nevarne tone. [...]

Strniševa asonanca razklepa harmonično so-zvočnost rime, ne da bi jo razbila v disonanco, s tem pa na pomensko-sporočilni ravni razpira identitetno strukturo zavesti o svetu v večplasten, večpomenski pesniški prostor.

Med rimo in asonanco se kaže tudi nenavadna razlika glede rabe naglasa. V isti knjigi sem ta problem analiziral z naslednjimi konkretnimi primeri (Novak, *Oblika* 25–27):

Velik problem, ki ga naša verzologija doslej še ni ustrezno analizirala, je fenomen ponavljanja istih glasov v naglašeni in nenaglašeni legi, kar smo v zvezi s samoglasniki poimenovali poltonična asonanca. [...]

Na isti problem trčimo tudi pri rimi: besedi *z/aťo* in *bľa/o* se sicer zvočno ujemata s kar štirimi elementi, s kar štirimi glasovi (-LATO), vendar kljub temu ne zmoreta tvoriti rime, ker se naglasa ne ujemata. Iz tega sledi sklep, da asonanca in rima nista le fonetična (evfonična), temveč tudi ritmična pojava.

Kljub temu med poltonično asonanco (*nebó – ľe/o*) in poltonično rimo, če jo smemo pogojno tako imenovati (*z/aťo – bľa/o*), čutimo razliko v stopnji zvočnega ujemanja: v primeru *nebó – ľe/o* slišimo asonanco (čeprav zabrisano), medtem ko v primeru *z/aťo – bľa/o* ne slišimo rime. To pomeni, da ujemanje ritma (naglasa) predstavlja močnejši pogoj za tvorjenje rime kakor asonance.

Ta sklep, ki zadeva specifično evfonije slovenskega verza, ima pomembne posledice tudi za prevajanje poezije (prav tam):

Če pa asonanca v slovenski pesmi temelji na istem ritmu (naglasu) kakor rima, jo lahko brez težav zamenja. Tovrstni nadomestki so še posebej pogosti pri prevodni poeziji, kjer prevajalci stisko pomanjkanja rim v ciljnem jeziku razrešujejo z asonanco, ki na estetski ravni učinkuje dovolj evfonično, da lahko za silo zamenja rimo, obenem pa predstavlja ustrezen signal, da na tem mestu v originalu stoji rima. Gre torej za legitimen postopek, ki po svoje dodatno priča o pomembnosti ritma (naglasa) pri tvorjenju zvočnih stikov. Za slovenska ušesa v klavzulah bolje zveni čista asonanca kakor nečista rima, bolje *bľa/o – tná/o* kakor *bľa/o – z/aťo*.

Tovrstna občutljivost za naglas zvočnega stika izvira iz silabotonične narave slovenske verzifikacije, kjer verz temelji na mreži naglasov. V poeziji nekaterih jezikov, ki sodijo v silabični verzifikacijski sistem, pa to vprašanje ne igra kakšne posebne vloge, saj verz temelji na številu zlogov, ne pa na mreži naglasov. Tako, recimo, bližnji južnoslovanski jeziki v poeziji omogočajo tudi rimanje in asoniranje paroksitona in proparoksitona (ali z drugimi besedami: ženskih in daktilskih zvočnih stikov). Zakonitosti naglaševanja besed (poznajo dolgi padajoči, dolgi rastoči, kratki padajoči in kratki rastoči naglas) podpirajo ta način rimanja, ki bi za nas bil *contradictio in adiecto*, saj je za nas rima »ponavljanje vseh glasov od zadnjega naglašenelega vokala naprej« – sovpadanje naglasa je za slovensko rimo *conditio sine qua non*. Rimanje besed z naglasom na različnih zlogih se lahko v slovenščini posreči le izjemoma, in sicer pri besedah, ki so si zelo podobne po svojem glasovnem materialu, npr. »*rádio – ľáďjo*« (Jesih, *Soneti II* 87) ali »*zêmlje – řemlje*« (Novak, *Mojster* 42). Tradicionalni kriteriji slovenske rime so izjemno strogi, strožji kakor pri večini drugih jezikov.

## V. Kriza rime

Podobno kot meter na ravni verznega ritma je tudi rima izčrpala svoje možnosti v drugi polovici 19. stoletja, tako da je vezana beseda prepustila svoje mesto prostemu verzu.

Angleški verz že od nekdaj izkazuje velike probleme z rimo. Spričo fonetične narave angleškega jezika (velikega števila diftonov) je namreč slovar čistih rim v angleščini zelo omejen (manjši kot v italijanščini in slovenščini), zato so bile v dolgi zgodovini angleške poezije vse čiste rime že nešteto krat preigrane; to je tudi razlog za poenostavitev rimanja in nastanek t. i. angleškega soneta.

Prvi angleški sonetist, Sir Thomas Wyatt, je sredi 16. stoletja še spoštoval pravila italijanskega soneta, njegov sodobnik Henri Howard, grof (earl) Surrey, pa je kitično sestavo in razporeditev rim bistveno spremenil in s tem iznašel angleški sonet. Na ravni verza sta si italijanski in angleški sonet zelo podobna: italijanski sonet temelji na ritmu jamskega enajsterca (endecasillaba), angleški sonet pa na ritmu jamskega pentametra – ta dva različno poimenovana verza pa imata enako metrično osnovo! Pač pa zija med tema podzvrstema soneta velik prepad na ravni kitične kompozicije in razporeditve rim. Angleški sonet je sestavljen povsem drugače kot italijanski sonet, saj ima tri kvartine in zaključno dvostišje (distih). Različna kitična sestava italijanskega in angleškega soneta ima za posledico bistvene razlike v načinu izrekanja sveta. Tri kvartine angleškega soneta gradijo pesniške podobe, kakor da bi nizale material, ki ga nato skrajno zgoščeni sklepni distih na učinkovit način zaostri, bodisi da ga strne kot »moralo zgodbe« ali pa zanika s paradoksalnim obratom. V primerjavi s sklenjenostjo italijanskega soneta, kjer iz plodne napetosti kvartinskega in tercinskega dela izvira izrazito estetski učinek, je kompozicija angleškega soneta precej bolj linearna in racionalna (Novak, *Sonet* 77–78).

V skladu s tem je tudi razporeditev rim pri angleškem sonetu neprimerno bolj preprosta, zato tudi ne dosega take blagoglasnosti kakor italijanski sonet: vsaka kvartina temelji na »svojih« dveh rimah, ki medsebojno niso povezane, kar dodatno utrjuje vtis, da so kvartine nanizane po principu dodajanja, ne pa po logiki medsebojne prepletenosti. Prestopnim rimam kvartin sledi v zaključnem dvostišju zaporedna rima, ki kot »pentlja zaveže« sonet.

Primerjajmo razporeditev in število rim v italijanskem in angleškem sonetu: namesto štirih (ali včasih petih) rim v regularnem italijanskem sonetu (ABBA, ABBA, CDC, DCD) ima angleški sonet kar sedem rim (ABAB, CDCD, EFEF, GG). Italijanski verz lažje prenese večje število rim, medtem ko kopičenje rim v angleški poeziji utegne zveneti smešno (Novak, *Sonet* 79).

Število rim v angleškem sonetu (sedem) seveda ne more pomeniti nič drugega, kot da strukturno temelji na dvostišjih. Če čar italijanskega soneta raste iz plodne napetosti kompozicijskega principa, ki temelji na številu dve (kvartini, ki sta notranje razdeljeni na distiha) in kompozicijskega principa, ki temelji na številu tri (tercini), potem angleški sonet v celoti temelji le na principu verznihi dvojic, distihov. Zato ni naključje, da v angleški poeziji prevladujejo prestopne rime. Problemi, ki jih rima že od nekdaj povzroča v angleški verzifikaciji, so porodili tudi radikalno kritiko Johna Milтона, ki je v uvodu k epu *Izgubljeni raj* načelno in kategorično odpravil rime kot pesniško sredstvo (5):

Metrum je nerimani angleški epski verz, kakor Homerjevi verzi v grščini ali Vergilovi v latinščini. Rima namreč ni potreben dodatek ali primeren okrasek pesmi ali dobrega verza, še posebej v daljših delih, temveč izum barbarske dobe, ki naj bi prikriil bedno témo in šepav metrum.

Od renesanse naprej je rima v angleščini torej praviloma povezovala le dve besedi; že tretja rima je bila izpostavljena nevarnosti, da bo zvenela prisiljeno ali bombastično, nehoté smešno. Seveda so tudi v tradicionalni angleški poeziji cvetele pesniške oblike, ki so zahtevale večje število rim, a pesniki so jih morali uporabljati previdno in na poseben način.

Nevarnost, da že tretja rima utegne zveneti smešno, je s pridom uporabil Byron v satiričnem epu *Don Juan*, napisanem v stancih (ottava rimah). Gre za kitično obliko, ki jo je po vsej verjetnosti izumil Boccaccio; ta osemvrstičnica temelji na verznihi ritmu jambskih enajstercev, ki jih povezuje razporeditev rim ABABABCC (zaporedna rima na koncu torej kot »pentlja zaveže« predhodne prestopno rimane distihe.) Res je sicer, da je že italijanski renesančni pesnik Ariosto v epu *Orlando furioso*, ki obsega kar 4.882 stanc, na mojstrski način združil naracijo z lirskimi detajli ter fantazijo, ironijo in satiro, toda satirične in parodične prvine Byronovega *Don Juana* delno izvirajo tudi iz specifične narave angleškega verza, ki je posledica fonetičnih zakonitosti tega jezika.

Komičnost, ki izvira iz rim, je sijajno analiziral Tone Pretnar v študiji *Komično v rimi*. Prezgodaj umrli verzolog je lucidno definiral razmerja med rimo, komiko in resničnostjo, ki jo komično besedilo smeši (Pretnar, *Iz zgodovine* 318):

[...] rima kot združevalno kompozicijski princip [...] je znotraj besedila zaznamovana: združuje njegove opazne elemente na glasovni, paradigmatški, skladenjski in vezni ravni (kolikor in kadar je verz sporočilna enota besedila). Njen združevalni obseg je torej ožji od komičnega ubeseditvenega stališča, iz česar sledi, da je rima lahko sredstvo pri doseganju komičnega: z izborom serij besedilotvornih enot (od glasovnih naprej), ki se v rimi stikajo, dosega lirski subjekt (ali pripovedovalec)

njihovo komično součinkovanje, ki delno ali v celoti ustreza njegovemu komičnemu stališču pri ubesedovanju sveta: rima namreč tudi v izrazito komičnih besedilih ni vedno in niti edini nosilec komičnega.

Ravno komični, parodični in satirični učinki so dandanašnji eden izmed redkih razlogov za uporabo rime v francoski poeziji. Kot smo že omenili, je bistveni »hendikep« francoske verzne ritmike oksitonična narava francoskega jezika, se pravi naglaševanje besed na zadnjem zlogu, kar v verzu zelo hitro utegne povzročiti ritmično monotonijo. Da bi preseglji to zagato, so francoski pesniki od srednjega veka naprej razvili celo vrsto postopkov, od t. i. »ženske« rime (ki je po naših kriterijih pravzaprav moška, njena značilnost pa je t. i. nemi oziroma atonični e na koncu) prek pravila o obveznem menjavanju moških in ženskih rim do bogate rime (rime riche). Pesniški praksi so sledili učenjaki in zakonodajalci, ki so v obdobju klasicizma (17. stoletje) na čelu z Boileaujem izdelali karseda natančne zapovedi in prepovedi, ki normativno določajo vse ravni pesniškega jezika, do najmanjših podrobnosti. Ni torej naključje, da se je francoska vezana beseda po dolgih stoletjih izjemnih dosežkov in prevlade na mednarodnem prizorišču v 19. stoletju dokončno izčrpala. Obdobju reforme tradicionalne verzifikacije – Hugo, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé in Valéry so paradoksalno dosegli največjo briljanco klasičnih form v francoščini – je nato v 20. stoletju sledil radikalen odpor do tradicije, ki so jo na pesniškem področju personificirali z »aleksandrincem«, in paralizirajoča nezmožnost, da bi na moderen način uporabljali klasične oblike, z izjemo parodične in satirične, ironične in komične rabe. Ta kriza rime zadeva tudi prevodno poezijo: rimana besedila iz drugih jezikov je dandanašnji zelo težko prevesti v rimane francoske verze, pri tem pa ohraniti potrebno naravno dikcijo.

Kriza rime v francoščini je tesno povezana z neprimerno globljo in – kar zadeva pesniški jezik – edino dejansko nevarno krizo: krizo verznega ritma. Vse namreč kaže, da se je silabični verzifikacijski princip zgodovinsko izčrpal in da ne omogoča več 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 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«. Slovenski verz je sprejel silabotonični princip že na koncu 18. stoletja, zato je slovenska silabotonija neprimerno močnejša in bolj naravna kakor pri Poljakih, Čehih, Slovakih ali nam najbližjih 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 za uveljavitev rime v obdobju razsvetljenstva (Gasparov, *A History* 229), razvoj ruske rime pa podrobneje obravnava v delu *Očrt zgodovine ruskega verza* (*Očerke istorii russkogo stiba*). Ruska ljudska poezija rime ni poznala; pojavila se je šele v 17. in 18. stoletju (Gasparov, *Očerke* 45), razcvet pa je doživela v poeziji, ki je temeljila na silabični verzifikaciji (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 z razsvetljensko »silabotonično reformo«<sup>1</sup> 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 sovražili 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 (dolgo obdobje totalitarizma, ki je v umetnosti vzpodbujal konservativizem).

Ena izmed redkih književnosti, ki se je izognila krizi rime in nasploh tradicionalne verzifikacije, je španska. *Alejandrino* (srednjeveško špansko adaptacijo francoskega aleksandrinca, ki obsega 14 zlogov in je po 7. zlogu z močno cezuro razdeljen na dva polstiha) so ob vsem spoštovanju forme z modernističnim slovarjem kultivirali največji predstavniki španske lirike 20. stoletja (Novak, *Oblika* 119), tako *Generacije '98* (Juan Ramón Jiménez, brata Antonio in Manuel Machado) kot *Generacije '27* (Rafael Alberti).

Najbolj nenavaden primer krize rime je današnji italijanski verz. V nasprotju z angleščino, ki ima omejen slovar rim, in francoščino, kjer oksitoničen naglas predstavlja resno nevarnost ritmične monotonije, ki omejuje tudi možnosti rimanja, se je italijanska rima že od nekdaj odlikovala s čarobno čistim zvenom in bogastvom; rima v tem smislu zvesto odraža vse kvalitete italijanščine, ki je nedvomno najbolj zvočen evropski jezik. In morda je prav v tem problem: po dolgi, tisočletni briljantni zgodovini italijanske poezije je rima v zadnjih desetletjih postala signal tradicionalne vezane besede, ki je s svojo tisočletno težo pretirano pritiskala in dušila sodobno pesniško snovanje. Če je to res, potem gre za znamenje, da zvočni pesniški postopki niso nikoli odvisni zgolj od fonetike in drugih

lingvističnih zakonitosti, temveč tudi od literarne zgodovine (predvsem zgodovine literarnih vrst in zvrsti), kulturnega konteksta, včasih celo od družbeno-političnih dogajanj.

V nasprotju z zgoraj omenjenimi primeri je slovenski pesniški jezik relativno mlad: v primerjavi s tisočletjem angleške, francoske ali italijanske poezije je slovenska umetn(išk)a poezija stara le dobrih dvesto let (če razsvetljenske *Pisanice* vzamemo kot rojstni datum), zato rima kot umetniško sredstvo še ni izčrpana. To je tudi temeljni razlog, zakaj je po obdobju radikalnega (neo)avantgardizma konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja slovenska poezija obnovila rimo kot relevantno pesniško sredstvo (parodično pri Tauferju, povsem resno pri Grafenauerju, Koviču, Svetlani Makarovič in meni, s sintezo ironije in poetičnosti pri Jesihu).

## VI. Problemi pri prevajanju rimane poezije

Največja dilema pri prevajanju rimane poezije je, ali je treba in ali je pri današnjem stanju pesniškega jezika sploh možno uporabiti rime tudi v prevodni poeziji. In kakšna naj bo današnja rima: zvesta zvenu rime v originalu ali evfoničnim zakonitostim v ciljnem jeziku?

Zaradi cele vrste najrazličnejših vzrokov, med katerimi je najvažnejši inflatorna raba, je rima dandanašnji tako »kompromitirana«, da je bolj ali manj izginila iz repertoarja prevodnih sredstev v angleščini, francoščini, italijanščini in mnogih drugih jezikih. »Slovenska šola prevajanja« pri rimanju še zmeraj vztraja. Kot smo že poudarili, je slovenski pesniški jezik – ne glede na dolgo tradicijo jezika od *Brižinskih spomenikov* naprej – relativno mlad, saj so prvi relevantni umetniški dosežki nastali na koncu 18. stoletja (Dev in Vodnik v *Pisanicah*). Zato slovenska rima še ni izčrpala svojih umetniških možnosti, obratno: še zmeraj zveni polno in sveže. To pomeni, da je mogoče z velikim umetniškim uspehom iz drugih jezikov prevajati klasike poezije v vezani besedi kot tudi tiste moderniste, ki so metaforično raziskovanje jezika kombinirali s spoštovanjem klasičnih form (denimo francoski simbolisti).

Vprašanje o rabi rime v prevodih zadeva torej bolj prevajanje slovenskih rimanih verzov v jezike, kjer je rimanje zašlo v krizo, kakor prevajanje iz drugih jezikov v slovenščino.

Prevajalci in prevajalke, ki prevajajo slovenske rimane pesmi v angleščino, francoščino, italijanščino in druge jezike, kjer je čutiti krizo rime, se soočajo s problemom, ki je paradoksalen in pravzaprav nepravilčen: njihovi napori, da bi našli čiste rime, žal ne obrodijo ustreznih umetniških rezultatov, saj čiste rime v teh jezikih asocirajo na preseženo tradicionalno



poezijo in torej sprožajo kontraproduktivne učinke. Če angleški ljubitelj poezije pri prevodu Prešerna prebere rime tipa »*night – light – bright*«, bo samo vzdihnil in sklepal: »Še en tipičen evropski romantik!« Ni ničesar slabšega v poeziji, kot je biti »tipičen«. Zakaj naj bi sploh bral Prešerna, če je pa v življenju prebral že toliko tipičnih evropskih romantikov?! In nato odloži tako koncipiran prevod – z njim pa tudi Prešerna in vso slovensko poezijo – na podstrešje pozabe. Izhod iz te zagate je paradoksalno v nečistem, nepopolnem rimanju, v asonancah in drugih tipih zvočnih stikov, ki signalizirajo zvočnost originala, ne da bi to zvočnost »zakoličili« s čistimi rimami, ki so v teh jezikih umetniško pač kontra-indicirane.

Prevajanje poezije namreč ni le reševanje metričnih in zvočnih ugank, ni zgolj obrt montaže naglašanih in nenaglašanih zlogov ter lepljenja enakozvočnih besednih končnic, temveč je tudi posluš, prisluškovanje živemu utripu pesniškega jezika. V tem smislu je proces prevajanja poezije zelo soroden samemu aktu pisanju pesmi.

## VII. Nove možnosti rimanja

Zakovitosti tradicionalne slovenske rime so izjemno stroge (roko na srce: med najstrožjimi, kar jih poznam). Tam, kjer srbska in hrvaška rima omogočata stikanje besed, ki so naglašene na različnih zlogih, slovenska rima zahteva ujemanje položaja naglasov. Tam, kjer nemška rima omogoča stikanje čistega in preglašenelega vokala, slovenska rima zahteva popolno, absolutno glasovno sovpadanje, kar velja tudi za širino vokalov. Rima *soba – podoba* je v slovenščini slaba rima, ker se ne ujemata naglašena O-ja: v besedi *sôba* je širok, v besedi *podôba* pa ozek. Nekoliko bolje za naša ušesa zveni rima *dôba – podôba*, to pa zaradi ujemanja opornega soglasnika (*dôba – podôba*). Prav zaradi pretirane strogosti kriterijev za slovensko rimo je v zadnjih dvajsetih letih mogoče v pesniški praksi zaslediti postopno rahljanje teh pravil: čedalje pogostejše so rime, ki so doslej veljale za nečiste, zgolj približne, ki pa s svojo »hrapavostjo« učinkujejo bolj naravno. Pionir tovrstne raziskave novih možnosti slovenske rime je Milan Jesih. Morda ga je k temu načinu rimanja napeljala tudi bogata prevajalska praksa, povezana predvsem z angleščino in ruščino. Tudi v lastni pesniški praksi sem opazil podobno »liberalizacijo« rime. Pač pa pri Kajetanu Koviču čiste rime še zmeraj zvenijo presenetljivo sveže. Zanimiv in ploden je način rimanja v baladah Svetlane Makarovič, ki po vzoru slovenske ljudske pesmi kombinira »gladke« in »hrapave« rime.

Prav zaradi omejenega števila čistih rim, ki so bile prav zaradi svoje izpostavljenosti neštetokrat preigrane in so začele zveneti klišejsko, banalno,



se je v angleški in ameriški poeziji uveljavil način rimanja, ki ga imenujejo *slant rhyme* (dobesedno: poševna, nagnjena rima) in ki ga razlagajo kot »nepopolno rimo« (Padget 164). Slovenci tovrstno rimanje imenujemo šepasta rima, vendar ima ta morda pretirano slabšalni pomen. Toda, kot je prepričljivo pokazal Milan Dekleva s svojo zbirko *Šepavi soneti* iz l. 1995, je mogoče ustvariti avtentično in močno poezijo tudi s pomočjo jezika, ki odstopa od ustaljenih pravil sonetne forme; naslov *Šepavi soneti* je torej treba vzeti kot (avto)ironijo – v teh sonetih ni ničesar šepavega, gre za veliko poezijo!

Pesniški jezik je živ organizem: tam, kjer se določen postopek izčrpa, ga nadomestijo druge, sveže izrazne možnosti. Kakor vselej so pesniki in pesnice tisti, ki nove poti iščejo, najdejo in raziščejo. Naloga literarne vede na čelu z verzologijo pa je, da te spremembe analizira v zgodovinskem kontekstu in ovrednoti njihov sporočilni potencial.

## LITERATURA

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prevedel in z opombami ter s spremnimi besedami opremil Andrej Capuder. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1991.
- Boileau. *L'art poétique*. Pariz: Classique Larousse, 1990.
- Dalen-Oskam, Karina van. *Studies over Jacob van Maerlants Rijmbijbel*. (Diss. Leiden, 1977). Hilversum: Verloren, 1977. (Middel-eeuwse Studies en Bronen, LVII).
- Dekleva, Milan. *Šepavi soneti*. Ljubljana: Založba Mihelač, 1995. (Itaka).
- García Lorca, Federico. *Pesem hoče biti luč*. Prevedel Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- — —. *Romancero gitano – Ciganski romansero*. Prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007. (Nova lirika).
- Gasparov, M. L. *Očerki istorii rusckogo stiba: metrika, ritmika, rifma, strofika*. Moskva: Izdatel'stvo »Nauka«, 1984.
- — —. *A History of European Versification*. Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, edited by G. S. Smith with Leofranc Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Grammont, Maurice. *Le petit traité de versification française*. Paris: Librairie Armand Colin, 1965.
- Isačenko, A. V. *Slovenski verz*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1975.
- Jesih, Milan. *Soneti drugi*. Celovec: Založba Wieser, 1993.
- Koren, Evald. »Smrtna rima v prevodih Celanove Fuge smrti.« *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja = Translation of texts from the first half of 20th century*. Uredila / edited by Martina Ožbot. Ljubljana: Društva slovenskih književnih prevajalcev = The Association of Slovene Literary Translators. (Obdobni pristop 5 = Historical series 5), 2006. 72–101.
- Lotman, Jurij M.. *Predavanja iz strukturalne poetike: Uvod, teorija stiba*. Prevod i predgovor Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
- Milton, John. *Izgubljeni raj*. Prevedel, z opombami in drugim spremnim aparatom opremil ter spremno besedo napisal Marjan Strojjan. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003. (Bela krizantema).
- Morier, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Paris: Presses universitaires de France, 1975.

- Movrin, David. *Fidus interpres = Zvest prevajalec: Slike iz dveh tisočletij zgodovine prevajanja*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010. (Studia translatoria 2).
- Novak, Boris A. *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- . *Mojster nespečnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. (Nova slovenska knjiga).
- . *Po-etika forme*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1997.
- . *Ljubezen iz daljave: provansalska trubadurska lirika*. Prevedel in komentiral Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003. (Kondor).
- . *Sonet*. Ljubljana: DZS, 2004. (Klasje).
- . »Kovičeva rima – harmoniziranje disharmoničnega sveta.« *Literatura* 22.227-228 (2010): 87–107.
- Ocvirk, Anton. *Evropski verzni sistemi in slovenski verz: Prvi del*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980. (Literarni leksikon 9).
- Padget, Ron. *Handbook of Poetic Forms = The Teachers & Writers Handbook of Poetic Forms*. New York: Teachers & Writers Collaborative, 1987.
- Pretnar, Tone. *Iz zgodovine slovenskega verznege oblikovanja*. Izbral, za tisk pripravil in spremno besedo napisal Aleš Bjelčević. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. (Razprave Filozofske fakultete).
- Srednjeveški cvetnik – Florarium mediaevale: latinska lirika srednjega veka*. Izbral, prevedel in komentiral Primož Simoniti. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- Suberville, Jean. *Histoire et théorie de la versification française*. Paris: Les éditions de l'école, 1956.
- Valéry, Paul. *Oeuvres I. Texte établi et annoté par Jean Hytier*. Paris: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).
- . *Oeuvres II. Texte établi et annoté par Jean Hytier*. Paris: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade).

## The History of Rhyme and Its Crisis in Contemporary Poetry

Keywords: modern poetry / rhyme / assonance / rhythm / versification

This article treats the development of rhyme from its origins in medieval Latin “rhythmic” prose to various forms in European languages. Just like meter at the level of verse rhythm, rhyme exhausted its artistic possibilities in the second half of the nineteenth century, yielding its place to free verse. The author examines various reasons for the rhyme crisis in the contemporary poetry of some languages: the small number of pure rhymes in English, the danger of rhythmic monotony due to the oxytonic nature of French, which resulted in a complicated set of versification rules, the long and rich history of rhymed Italian poetry that ended with clichés, and so on. The fact that rhyme can still be fruitfully used in contemporary

Slovenian poetry shows that – despite the existence of thousand-year-old documents written in Slovenian – it is a relatively young poetic language. That is also why contemporary Slovenian translators of classic poetry mostly still use rhymes that have disappeared from the repertory of procedures used by translators in many other languages.

This paper views rhyme not only as an acoustic device, but also as a rhythmic and semantic procedure that helps maintain the “memory of the language”: repeating rhythmic and sound patterns (including alliteration and assonance in addition to rhyme) and their echoes establish a time-memory vertical that surpasses the linear flow of words into silence and oblivion. Whenever we hear the same rhythmic pattern or rhyme, the words that have already sunk into the past are brought back to the present.

November 2010