

RAZPRAVE FF

Boris A. Novak

Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku

Zbirka: Razprave FF (ISSN 2335-3333, e-ISSN 2712-3820)

Avtor: Boris A. Novak

Recenzenta: Martina Ožbot, Primož Vitez

Lektor angleškega povzetka: Paul Steed

Tehnično urejanje: Jure Preglau

Prelom: Irena Hvala

Fotografija na naslovnici: Gospa s samorogom (La Dame à la Licorne) (vir: Wikipedia)

Fotografija na zavihku: Boris A. Novak z »Oblikami duha (zakladnico pesniških oblik)« v knjižnici Oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo FF UL (foto: Borut Krajnc)

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2022

Prva izdaja

Naklada: 200

Cena: 26,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije, vsi citirani izvorni in prevedeni verzi, pesmi in drugi prevodi). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs, all the original and translated verses, poems and other translations).

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789617128666

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=116141571

ISBN 978-961-7128-67-3

E-knjiga

COBISS.SI-ID=116097795

ISBN 978-961-7128-66-6 (PDF)

Kazalo vsebine

I. PONAVLJANJE KOT TEMELJNI ZAKON PESNIŠKEGA JEZIKA

1 Spomin jezika, jezik spomina	9
1.1 Ponavljanje kot motor verza	9
1.2 Epski spomin jezika, jezik kolektivnega spomina	11
1.3 Verz kot <i>spomin jezika</i>	12
1.4 Rima kot spomin zvena in pomena	23
1.5 Pisava in glas, prostor in čas	24
1.6 Strategije spomina v metrično vezani in nevezani besedi	32
2 Govorni izvir poezije	39
3 Drevo in ovijalka: prilika o razmerju med poezijo in teorijo	53
3.1 Kritika samozadostne literarne teorije	53
3.2 Paul Valéry, odkritelj moderne poetike	58
3.3 Iz pesniške radovednosti v literarno vedo in nazaj	68

II. IZ ZGODOVINE PESNIŠTVA IN LJUBEZNIŠTVA

4 »Ni ljubezni brez izrekanja ljubezni«: kult ljubezni v trubadurski liriki	75
4.1 Zgodovina okcitanskega jezika in provansalske kulture.	75
4.2 Trubadurji in njihova poetika	83
4.3 Trubadurski kult ljubezni	97
4.4 Položaj žensk v družbi in trubadurski umetnosti	116
5 Recepcija trubadurske lirike na slovenskih tleh	125
6 Razmerje med poezijo in glasbo pri trubadurjih	133
6.1 O plesnem izvoru glasbe in poezije	133
6.2 Trubadurska iznajdba péte pesmi kot ekvivalenta ljubezni	137
7 Rima v srednjem veku: od trubadurjev do <i>Rimane biblije</i>.	153
8 Vloga popotnih vitezov v zgodovini ljubezni: današnje branje <i>Romana o Yvainu Chrétiena de Troyesa</i>.	171
8.1 Povabilo na pustolovščino s popotnim vitezom	171
8.2 Epika – umetniški izraz srednjega veka	172
8.3 Osebni glas lirike: trubadurski kult ljubezni	175

8.4	Verzni ritem viteških romanov	184
8.5	Chrétien de Troyes: čas in okolje	188
8.6	Drugi Chrétienovi romani	195
8.7	Yvain: zgodba, sporočila in interpretacije	199

III. DIVERZIFIKACIJA VERZIFIKACIJ

9	Diverzifikacija silabotonične in silabične verzifikacije v poeziji Južnih Slovanov	211
----------	---	------------

IV. PRELOM MODERNE LIRIKE

10	Baudelairov gozd simbolov	239
10.1	Kratka zgodovina prevajanja <i>Rož zla</i>	239
10.2	Baudelairovo mesto v literarnozgodovinskem kontekstu	239
10.3	Biografsko ozadje Baudelairove bolesi	246
10.4	Rože zla	247
10.5	Sodna prepoved šestih pesmi	251
10.6	Muke Baudelairovega erosa	255
10.7	Narava je mrtva, naj živi umetno(st)!	257
10.8	Baudelairova estetika	259
10.9	Baudelairov pesniški jezik	262
10.10	Baudelairove simbolistične korespondence	267
10.11	Smrt in posmrtna slava	272
11	»La mère, la mère, toujours recommencée«: materno poreklo Paula Valéryja iz Kopra in Trsta	273
11.1	Morje in mati: uvod	273
11.2	Čista in surova poezija	274
11.3	Zgodovina družine	276
11.4	Kulturnopolitična stališča Paula Valéryja	283
11.5	Morsko pokopališče (le Cimetière marin)	287
11.6	Post Scriptum	293
12	Émile Verhaeren, pesnik kozmičnega bratstva	295
13	Prosti verz, ki ga ni, a lepo zveni	309
13.1	Zgodovina prostega verza	309

13.2	Verzološke teorije prostega verza	312
13.3	Nekaj ključnih strategij prostega verza	315
13.4	Podrejanje sintakse metriki v vezani besedi in ritmotvornost sintakse v prostem verzu	322
Povzetek		327
Summary		
The Memory of the Language, the Language of the Memory		333
Seznam literature		339
Imensko kazalo		357

I.

**Ponavljjanje kot temeljni
zakon pesniškega jezika**

1 Spomin jezika, jezik spomina

*Pesniški jezik vselej vsebuje in ohranja **spomin jezika**: ponavljajoči se ritmični vzorci močnih in šibkih pozicij ter zvočni stiki (aliteracija, asonanca, rima) z odmevanjem glasov vzpostavljajo časovno (spominsko) vertikalno, 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 sedanjosti. Kadarkoli se oglasi ista rima, odmevanje istih besednih končnic prikljuje iz tišine že potopljene besede. **Spomin jezika** pa omogoča in nosi **jezik spomina**. V epskih časih se je s pomočjo verznega ritma prenašala zavest skupnosti o lastnem izvoru, genealogiji bogov, vrednostnem sistemu, zgodovini, ključnih bitkah, zmagah in porazih, junakih in žrtvah, to spominsko funkcijo pa pesniški jezik književnost ohranja tudi pozneje. Študija analizira oba pojma, **spomin jezika** in **jezik spomina**, na primerih verznih oblik, ki segajo od homerskega daktilskega heksametra do prostega verza.*

1.1 Ponavljanje kot motor verza

Vsi jezikovni postopki, kar jih poezija uporablja, temeljijo na ponavljanju:

- 1) *aliteracija* je ponavljanje začetnih soglasnikov besed;
- 2) *asonanca* je ponavljanje samoglasnikov (po eni strani znotraj verza, kot »notranja asonanca«, ki jo sam imenujem *horizontalna*, po drugi strani pa v verzni končnicah, kar je strukturna vzporednica rimam in kar imenujem *vertikalna asonanca*);
- 3) *rima* je ponavljanje obojih – soglasnikov in samoglasnikov, se pravi *vseh* glasov od zadnjega naglašenega vokala dalje;
- 4) *refren* je ponavljanje iste skupine besed, verza ali kitice skozi pesem;
- 5) metrično organizirani *ritem* v vezani besedi je ponavljanje vzorcev naglašanih in nenaglašanih zlogov v akcentuacijski in silabotonični verzifikaciji; v kvantitativni verzifikaciji je šlo za ponavljanje vzorcev dolgih in kratkih zlogov, v silabični verzifikaciji pa se ponavljajo verzi z enakim številom zlogov, stalnimi naglasi

itd., itd.

Skrajno resno in dobesedno je torej treba razumeti etimološki izvor besede verz – *versus, obrat*. Verz je torej vrstica, ki se obrača, ki se ponavlja.

Ob svojih začetkih, potopljenih v temò časa, je bila poezija tesno povezana z glasbo in plesom. 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. Najlaže bomo razumeli to prvotno, besedno-glasbeno-plesno naravo pesništva, če se spomnimo *ljudske pesmi*, ene izmed prvotnih oblik človeške ustvarjalnosti, ki se je k sreči ohranila skozi tisočletja in stoletja. Otroštvo civilizacije je bilo torej globoko zaznamovano s pesmijo; pesem je soustvarjala človeško kulturo.

V skladu s starim biološkim zakonom o strukturnem paralelizmu med genotipom in fenotipom se zgodovina človeškega rodu zmeraj znova ponovi v zgodbi slehernega človeškega življenja: otroci imajo radi pesmi, kakor so jih imeli radi njihovi prapradedje in praprababice. Z odraščanjem to navdušeno igranje z besedami, ritmi in rimami večinoma izgine, ponavadi po izteku prvega obdobja seksualnosti, kakor ga je opisal Freud. Razumski odnos do sveta potlači prvobitno seksualnost ter občutek za poezijo in umetnost; današnji šolski sistem, ki je povsem amuzičen, pa žal bistveno pripomore k zadušitvi tega prvobitnega muzičnega občutka. Najbrž ni naključje, da se pri mladih ljudeh potreba po pesmi obudi v obdobju pubertete in izbruha seksualnosti, nakar pri večini nepovratno izgine. To ljubezen do besed in veselje do igre z njimi pa ohranijo pesniki in pesnice. A vprašanje razmerja med poezijo in seksualnostjo presega okvir tega razmišljanja.

Otroci radi recitirajo, pojejo in si celo izmišljujejo pesmice v rimah in z močnim ritmom: take so *uganke*, *uspavanke*, *izštevank* in druge zvrsti, ki služijo kot besedno-glasbena spremljava k razposajenim otroškim igram. Ritem in rime pomagajo otrokom, da si pesmico lažje zapomnijo, še preden znajo brati in pisati. Tako je bilo tudi v prazgodovini, v tem časa, ko so nastale prve pesmi: še preden so ljudje izumili pisavo, so pesnili, prepevali pesmi in pripovedovali zgodbe v verzih. Še v starem in srednjem veku so ljudje večinoma doživljali pesem kot umetnost glasu in glasbe, ne pa črke in pisave. Pred izumom pisave so bile pesmi tudi najboljši način za hranjenje spomina. Ritem pesmi je imel mnemotehnične razloge: pomagal je pevcem, da so si lažje zapomnili tisoče in tisoče verzov in tako prenašali spomin svoje rodovne skupnosti na naslednje generacije.

Današnja kriza družbenega pomena poezije je neposredna posledica treh procesov: po eni strani dejstva, da otroci v svojih prvih, »pesniških« letih čedalje redkeje prihajajo v stik s poezijo (matere jim ne pojejo uspavank, na dvorišču pa se več ne igrajo z vrstniki in ne skandirajo igrivih izštevank), po drugi strani pa »liberalnega« izobraževalnega sistema, ki je učenje pesmi na pamet tabuiziral kot »mučenje otrok«, kar je vseskozi napačno. (Da se je treba učiti pesmi na pamet, je opozarjal že Paul

Valéry.) Tretji razlog je dejstvo, da je – v nasprotju s tradicionalnim izobraževalnim sistemom, ki je vse do druge polovice 20. stoletja humanistično vzgojo utemeljeval na retoričnih primerih, vzetih iz pesniške zakladnice – današnji izobraževalni sistem poezijo povsem izgnal iz registra svojih referenc. Ko se na začetku vsakega novega študijskega leta na predavanjih iz predmeta, naslovljenega *Primerjalna verzologija*, soočam z bruckami in bruci, ugotavljam naraščanje števila mladih ljudi, ki verznega ritma ne čutijo; nekateri sploh več ne slišijo, da je določeno sosledje zlogov in besed verz. Mnogi med njimi s trudom in radovednostjo kompenzirajo ta primanjkljaj, česar se iskreno razveselim in me ob tem navdajajo odrešenjski popadki, da rešujem duše pred peklom današnje primitivne vsenosti. Vendar je to zadnje starostno obdobje, ko se je še mogoče »naseliti« v pesniškem jeziku; kdor »prešprica« še to »zadnjo šanso«, bo do konca svojih dni gluha za pesniški jezik.

1.2 Epski spomin jezika, jezik kolektivnega spomina

Verzni *spomin jezika* omogoča tudi *jezik spomina*, tako na osebni kot kolektivni ravni. Obe kategoriji – tako zvočni *spomin jezika* kot mentalni *jezik spomina* – sta bili kar najbolj značilni za prvobitno epsko pesništvo, ki je zgodbe pripovedovalo in ohranjalo s pomočjo verznega ritma.

V literarni zgodovini in teoriji kot povsem samoumevna velja teza, da ep pripada nepovratnim obdobjem antike in srednjega veka, kvečjemu še renesanse in baroka, ter da je v sodobnem času nemogoč; vlogo te nekoč kronske zvrsti naj bi v novem veku prevzel roman. Za sodobno literarno zgodovino in teorijo je zato značilno, da sicer premore odlične študije in analize, ki jih praviloma prispevajo strokovnjaki za starejša obdobja različnih nacionalnih književnosti, pogosto tudi požrtvovalni prevajalci, da pa to zvrst obravnava zgolj kot časovno in vsebinsko oddaljen in za naš čas irelevanten zgodovinski kuriozum, dobessedno kot *brezpredmeten predmet*. Ena izmed častnih izjem je Janez Vrečko, ki je problematiko epa na luciden in poglobljen način večkrat analiziral v svojih knjigah, predvsem v razmerju do tragedije (*Ep in tragedija*, 1994, *Atiška tragedija*, 1997, *Med antiko in avantgardo*, 2002).

Pojma *epika* se dandanašnji drži neka posebna zagatnost. Načelno poleg *lirike* in *dramatike* figurira kot ena izmed temeljnih literarnih vrst. Enako načelno označuje umetnost pripovedovanja v najširšem smislu, tako v verzih kot v prozi. Ker pa verzna epika velja za mrtvo, je ta termin v temelju blokiran; le redkokdaj ga uporabljamo kot oznako za prozno pripovedništvo. Edina raba, ki je še živa in ki je zadnje čase paradoksalno postala celo »moderna«, je raba pridevnika *epski* kot oznake za veličino: Tolstojeva umetnina *Vojna in mir* je pogosto opredeljena kot *epski roman*,

vendar je mogoče ta pridevnik pogosto slišati kot *epiteton ornans* v zvezi s filmom, nogometno tekmo, boksarskim dvobojem, razstavo ali kakršnokoli zadevo, ki je videti veličastna.

Sam izraz seveda izvira iz starogrške besede *épos*, ki pomeni *beseda oz. pripoved*. Ep(os) v ožjem smislu besede je od antike do renesanse in baroka veljal za vrh hierarhije literarnih zvrsti. Po seriji poetoloških traktatov in polemik pa je v klasicizmu 17. stoletja obveljalo, da je ep mrtev, njegov dotedanji primat pa je prevzela tragedija. Pozneje je enaka usoda doletela tudi tragedijo, domnevna »smrt« epa in tragedije pa zgovorno kažeta, da današnji človek sebe razume kot majhno, klavrno bitje, ki ni sposobno ne velikih dejanj ne velike bolečine. Sam sem prepričan, da nobena zvrst ni tako živa kot tista, ki ji je bil dan privilegij, da nekaj stoletij počiva, kar velja tako za ep kot za tragedijo.

Ne more biti nobenega dvoma, da je bila *epika* tista literarna vrsta, ki je najbolj celovito izražala duha antike in srednjega veka. Strogo hierarhizirani, patriarhalni družbi, v kateri so vladale vrednote vojščakov, je seveda najbolj ustrezala epska poezija, ki je slavila vojno in vojskovodje, zmage in osvajanja, junaštva in zvestobo herojev gospodarjem (kraljem, cesarjem in seveda tudi bogu oz. bogovom). Temeljna funkcija epa pa prvotno ni bila le estetska, temveč tudi »zgodovinopisna«, religiozna, pedagoška in etična. V teh pesniških besedilih je bila zgoščena celotna vednost o kozmosu, kar so je člani skupnosti premogli. Današnji razumemo in sprejemamo književnost kot *lepo umetnost*, se pravi kot nekaj *lepega* in obenem nekaj *umetnega*. Ob času svojega nastanka pa epi niso učinkovali zgolj kot umetn(išk)a, literarna besedila, temveč so predstavljali *svete knjige* svojih narodov in verstev, kultur in civilizacij, koncentrate vsega, kar so ta ljudstva vedela o sebi in svetu.

Tesno součinkovanje mitov in epske poezije je sijajno razgrnil Marcel Detienne v *Iznajdbi mitologije* (1981), kjer je postavil plavzibilno tezo, da so mitske dogodke svojih dedov upesnjevali njihovi vnuki, zadnja generacija, ki je še imel neposreden stik z akterji in/ali pričami velikih mitskih dogodkov in je čutila nostalgično odgovornost, da svoj spomin mitologizira, zapiše in prenese naprej.

1.3 Verz kot 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*, ki se generira prav s ponavljanjem ritmičnih in evfoničnih postopkov.

Verz je temeljna ritmična, intonacijska in semantična enota pesniškega jezika. Izraz izvira iz latinske besede *versus* – obrat, npr. obrat pluga za začetek nove brazde. (V slovenščini uporabljamo sinonimno tudi izraz *stih*, ki izvira iz starogrške besede *stíchos* – vrsta, vrstica.) Verz je torej vrstica, ki se obrača, ponavlja. To splošno znano in prav zato pogosto spregledano dejstvo velja ugledati v luči spomina: ponavljanje je zvočni in pomenski motor verza. In: verz kot verbalna (zvočno-pomenska) struktura, ki temelji na ponavljanju, je eno izmed zgodovinsko prvobitnih in temeljnih orodij spomina – osebnega in skupinskega, kulturnega in zgodovinskega.

Zato se bomo »spomnili« osnovnih zakonitosti verzifikacije in verzifikacijkih sistemov *sub specie memoriae*.

Verze v pesniškem besedilu povezuje medsebojna ekvivalenca, ki ponavadi temelji na ponavljanju ritmične strukture (pogosto obogatene z variacijami) in ki bistveno pomaga spominu.

Ponavljajoča se narava verza je bila še posebej poudarjena v tradicionalni poeziji, pisani v *vezani besedi*, kjer vrsta postopkov – od ritma in rime do pravilnih kitic in kompozicije – temelji prav na ponavljanju osnovnih ritmičnih in evfoničnih vzorcev. V nasprotju s splošnim prepričanjem pa tudi t. i. *prosti verz* temelji na mehanizmih ponavljanj in na ta način služi spominu, čeprav so ta sredstva drugačna kakor pri vezani besedi.

V nasprotju z drugimi načini govora (vsakdanjo komunikacijo ali prozo), kjer se jezik podreja slovničnim zakonitostim in omejitvam, se namreč jezik pesmi v vezani besedi podreja tudi dodatnim *omejitvam*, ki jih regulira *metrum*. Metrične zakonitosti se razlikujejo od jezika do jezika, ponavadi pa temeljijo na binarni opoziciji med *močno* in *šibko pozicijo*, ki si kot osnovo ritma izbere eno izmed značilnosti glasu, npr. *trajanje* (opozicija dolgi – kratki zlog v *kvantitativni* verzifikaciji) ali *jakost* (opozicija naglašeni – nenaglašeni zlog v *akcentuacijski* in *silabotonični* verzifikaciji).

Starogrška oznaka *métron* oz. latinska inačica *metrum* (naša beseda *mera* ima isti indoevropski koren) temelji na merjenju trajanja zlogov. Prav zaradi merljivosti se je v teoriji verza uveljavil pojem *kvantitativne verzifikacije*. Njena temeljna zakonitost je konvencija, po kateri dolg zlog (–) po trajanju ustreza dvema kratkima (∪ ∪). Osnova za merjenje trajanja je bil čas, potreben za izgovorjavo kratkega zloga (st. gr.: *hrónos prótos* – dobesedno: *prvi čas*, lat: *mora*). Tako je daktil trizložna stopica, sestavljena iz enega dolgega in dveh kratkih zlogov (– ∪ ∪) oziroma iz štirih mor. Sámó ime je ilustrativno, saj *dáktylos* v starogrščini pomeni *prst*, kjer daljšemu členu sledita dva krajša. V izogib nevarnosti ritmične monotonije so pri dolgih besedilih daktil pogosto zamenjevali s *spondejem*, štirimorno stopico,

sestavljeno iz dveh dolgih zlogov (– –). Kot bomo videli, prav spondej povzroča največje probleme pri tvorjenju slovenske adaptacije heksametra.

Če je bilo razlikovanje med dolgimi in kratkimi zlogi temeljni ritmični kriterij starogrške (v manjši meri pa tudi rimske) poezije, to ne pomeni, da niso poznali besednega naglasa in višine glasu – vendar ti dve značilnosti nista bistveno vplivali na občutek za verzni ritem. Sicer pa nihče natančno ne ve, kako je daktilski heksameter v ustih *rapsodov* dejansko zvenel – vse, kar imamo na razpolago, so tisočletja stari zapisi in številne razlage, naknadne projekcije našega razumevanja ritma v temni, davni in daljni čas.

Pesniški ritem kvantitativne verzifikacije, ki temelji na trajanju zlogov, je blizu principu glasbenega ritma. A naj že tukaj opozorim na temeljno razliko med glasbenim in pesniškim ritmom. Dobro jo ponazarja vprašanje pavz pri izvedbi glasbenih in pesniških del. Glasbenik nima pravice, da bi četrtinsko pavzo v klasični skladbi podaljšal v polovinsko, saj bi s tem porušil ritem kompozicije. (Seveda lahko pri različnih izvedbah iste skladbe zaznamo določena odstopanja, ki pa se držijo ozko omejenega prostora »interpretacije«.) Če si igralec pri recitiranju Prešernovih sonetov privoščil daljšo pavzo sredi jamskega enajsterca, pa ta pavza ne bo porušila ritma – še zmeraj bomo slišali jamski enajsterec. Če je torej glasbeni ritem zasidrán v realnem času, se pesniški ritem dogaja v nekem bolj fiktivnem, virtualnem, mentalnem času, na kar opozarja Derek Attridge v *Pesniškem ritmu* (1995).

Antoine Meillet je v *Indoevropskih izviroh grške metrike* (1923) postavil hipotezo, da je prvotni indoevropski verz temeljil na silabični (zlogovni) verzifikaciji, ki je imela dve meri («kratko» in »dolgo»), s kvantitativnim izglasjem. To izhodiščno tezo sta nato nadgradila prelomni lingvist 20. stoletja Roman Jakobson in Mihail Gasparov, vodilni teoretik primerjalne verzologije. Tovrstna silabo-metrična ritmika je bila značilna za verz (*sloka*) *Mahābhārata* in *Rāmāyane*, velikih epov klasične indijske poezije, napisanih v sanskrtu. V *Zgodovini evropske verzifikacije* (1996) Gasparov ponuja prepričljivo razlago, da se je že v staroindijski poeziji kvantitativna tendenca iz verzne končnice začela širiti na celotni verz. Proces kvantifikacije, metrizacije verznega ritma je doživel enega izmed umetniških vrhuncev v starogrški poeziji. Že antični teoretiki so opazili, da utemeljitev verznega metra na principu dolgih in kratkih zlogov približuje pesniški ritem glasbenemu. Velike težave pa je poskusom sistematizacije antične metrike povzročala poezija, ki je na prelomu 7. in 6. stoletja pr. n. št. nastala na otoku Lesbos (Alkaj, Sapfo) in ki se ni povsem podrejala kvantitativni verzifikaciji; tako na trohejskem impulzu (– ∪) temelječi *sapfiški enajsterec* vsebuje tudi daktilsko stopico (– ∪ ∪), na jamskem impulzu (∪ –) temelječi *alkajski enajsterec* pa anapest (∪ ∪ –). Gre za t. i. *logajdične verze*,

pri katerih spremenljivost ritma odstopa od izometrične naravnosti kvantitativne verzifikacije; nedvomno ostanek starejše indoevropske dediščine. Ta heterogeni element je rušil »glasbeno« naravo kvantitativne verzifikacije, zato so si teoretiki izmišljali vratolomne razlage, da bi upravičili to odstopanje in ga inkorporirali v kvantitativni verzifikacijski sistem, temelječ na principu trajanja zlogov.

Vse te – za današnje simplificirano razumevanje pesniškega jezika nepotrebne in dolgočasne – detajle navajam zato, ker osvetljujejo nadaljnjo usodo daktilskega heksametra in pojasnjujejo ritmične dileme, ki se pojavljajo tudi pri slovenski adaptaciji tega antičnega ritma.

Z razpadom *kvantitativne verzifikacije* latinske poezije v srednjem veku so se razvili drugačni verzifikacijski principi. *Silabična (zlogovna) verzifikacija* temelji na številu zlogov in stalnih naglasih, pri daljših verzih tudi na cezuri, ki vrstico razdeli na polstih; zaznamovala je predvsem poezijo romanskih narodov, najbolj izrazito francoski verz, ter večine slovanskih narodov. *Akcentuacijska (naglasna, tonična) verzifikacija* pa temelji na mreži naglasov: število naglasov v verzu je določeno, število nenaglašenih zlogov pa je lahko poljubno. Ta verzifikacijski princip je bil značilen za srednjeveško pesništvo germanskih narodov. *Silabotonična (zlogovno-naglasna oz. vsebinsko točneje: naglasno-zlogovna) verzifikacija* združuje zakonitosti akcentuacijske in silabične verzifikacije: tu poleg osnovnega akcentuacijskega principa mreže naglasov verzno ritmiko regulira tudi število zlogov, se pravi zlogovna (silabična) narava verza. Silabotonična verzifikacija je značilna za germanske jezike, med drugim za angleško, nemško in nizozemsko poezijo, med slovanskimi jeziki pa sta najbolj izrazita primera silabotonije ruščina in slovenščina. Silabotonično reformo ruskega verza sta v okviru razsvetljskega projekta Petra Velikega izpeljala Trediakovskij in Lomonosov. Po zgrešenih poskusih *antikiziranja* (posnemanja antične kvantitativne verzifikacije) je Janez Damascen Dev v zbornikih razsvetljske tvornosti *Pisanice* prvi uveljavil silabotonični princip v slovenskem verzu; sledil mu je Valentin Vodnik, silabotonijo pa je dokončno utrdil Prešeren. Pesniški ritem drugih južnoslovanskih jezikov je doživel proces silabotonizacije šele v drugi polovici 19. stoletja, ko je tradicionalna vezana beseda že razpadala, zato se ta princip nikoli ni povsem utrdil, kar povzroča svojevrstno ambivalenco silabične in silabotonične verzifikacije. Preprosteje povedano: če je za slovenske pesnike v vezani besedi primarni princip kombiniranje naglašenih in nenaglašenih zlogov, upoštevanje njihovih medsebojnih razmerij in skupnega števila zlogov pa funkcionira kot sekundarni princip, je pri srbskih, hrvaških, bosanskih in črnogorskih pesnikih obratno – število zlogov je močnejši, razmerje naglašenih in nenaglašenih zlogov pa šibkejši princip.

Ali, kot sem to definiral v članku *Verzifikacijske razlike v poeziji južnoslovanskih narodov na širšem mednarodnem ozadju* (2015, 219):

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

Silabotonična verzifikacija tvori skupni imenovalc med geografsko najbolj oddaljenima slovanskima jezikoma, slovenščino in ruščino, kjer se je ta reforma zgodila že na začetku 18. stoletja, prav tako v okviru razsvetljenskega programa. Dejstvo, da verzni ritem drugih, slovenščini bližnjih južnoslovanskih jezikov zgodovinsko temelji na silabičnem principu, pomeni, da verzifikacija ni odvisna samo od lingvističnih, predvsem fonetičnih zakonitosti, temveč tudi od kulturnozgodovinskih razsežnosti razvoja različnih nacionalnih književnosti.

Silabična verzifikacija je *per definitionem* kontraindicirana zoper kvantitativne verzne oblike, kar je od srednjega veka naprej blokiralo nadaljnji razcvet daktilskega heksametra v romanskih jezikih. Upoštevanje števila zlogov kot glavnega ritmičnega principa, po katerem neko določeno sosledje besed razpoznamo kot verz, je namreč nezdružljivo s kvantitativno antično verzifikacijo, kjer je dolgi zlog mogoče nadomestiti z dvema kratkima. Oglejmo si metrično shemo daktilskega heksametra (UU = oznaka za možnost nadomeščanja dveh kratkih zlogov z enim dolgim):

– UU | – UU | – UU | – UU | – UU | – U

Prve štiri daktilske stopice je torej možno nadomestiti s spondeji, kar pa ne velja za zadnji dve – t. i. *adonij*, ki lahko tvori tudi poseben, samostojen verz, denimo v zadnji vrstici *sapfiške kitice*. V odvisnosti od števila spondejev daktilski heksameter po obsegu zlogov niha od 17 (t. i. *holodáktylos* – »povsem daktilski«) do najmanj 13. Nadomeščanje daktilov s spondeji služi večji ritmični raznovrstnosti, saj pri dolgih besedilih, kakršni so epi, grozi nevarnost ritmične monotonije.

Daktilski heksameter s svojo spremenljivostjo števila zlogov torej ne ustreza zahtevi silabične verzifikacije po izosilabičnosti (enakem številu zlogov); je

nestabilen, saj poslušalci, navajeni šteti zloge, v njem ne razpoznajo verza. Zato je ta slavni antični verz izginil iz ritmičnega repertoarja jezikov, kjer vezana beseda temelji na silabični verzifikaciji. Nemožnost tvorjenja heksametrov so v teh jezikih nadomestili z drugimi epskimi verzi; tako se je v francoščini pri prevajanju uveljavila konvencija nadomeščanja daktilskega heksametra z dvanajstzložnim *aleksandrincem*, ki od srednjega veka dalje funkcionira kot osrednji izraz francoske verzne ritmike.

Daktilski heksameter je dandanašnji mogoče *po-ustvariti*, »*po-narediti*« (mišljeno etimološko, ne slabšalno) le v jezikih, kjer poezija sledi silabotoničnemu verzifikacijskemu principu. Čeprav silabotonija temelji na mreži naglašениh in nenaglašениh zlogov (ne pa dolgih in kratkih zlogov, kot pri kvantitativni verzifikaciji), je tu mogoče ohraniti vsaj razmerje med *krepko* in *šibko* metrično pozicijo, saj naglašeni in dolgi zlog funkcionirata kot krepki, nenaglašeni in kratki zlog pa kot šibki poziciji. Silabotonična adaptacija torej po-ustvari strukturno podobnost z izvornim antičnim daktilskim heksametrom.

V tem kontekstu je pomenljiva srečna usoda daktilskega heksametra v madžarsščini, enem izmed redkih sodobnih jezikov, ki v svoji fonetiki poznajo izrazito razliko med dolgimi in kratkimi zlogi, zato ni naključje, da igra daktilski heksameter pomembno vlogo v registru madžarskih verzni oblik.

Daktilski heksameter je bil v slovenski kulturi večinoma navzoč kot prevodni verz velike antične epike, kot verzni ritem izvirne slovenske poezije pa le redko. Zato je toliko bolj nenavadno in pomenljivo, da se je daktilski heksameter uveljavil v slovenski epski poeziji, ki je zacvetela v zadnjih letih – proti vsem pričakovanjem in predsodkom literarne vede o domnevni smrti epike. Ta premik je povezan z Vladom Žabotom in podpisanim.

Žabot je mojstrsko uporabil sodobno zvoneč daktilski heksameter v svoji epski pesnitvi *Sveta poroka* (2013), naslonjeni na slovansko mitološko zgodbo. Kakor Homerjevi heksametri z grozljivo nazornostjo uprizarjajo ritem kopit konjske vprege v naskoku, srhljivi hrup trka kopij in ščitov ter smrtne krike ob hrskanju kosti, tako tudi Žabotovi heksametri z magnetično močjo priključijo ritem divjih, zamaknjenih plesov in zarotitvenih obredov, pogoltni pogon lovcev in obupano sopenje plena, napeto tišino tik pred izbruhom nasilnega, smrtonosnega dejanja in tik po strašnem razdejanju. Kakor se starodavni epski junaki ne morejo izogniti Fatumu, ki se oglašča skozi zakonitost verzne metra, tako Usoda v *Sveti poroki* prisili Jurija in Marico – nič kriva – v najhujšo krivdo, v krvoskrunstvo in krvoprelitje.

Podpisani sem ritem daktilskega heksametra uporabil v številnih pesmih, tudi nekaterih izrazito lirskih, predvsem pa v obsežnih upesnitvah antičnih mitov (*Zarja časa*, 1996) ter v *Bivališčih duš*, tretji knjigi epa *Vrata nepovrata* (2017), kjer se pridruži prevladujočemu jambskemu enajstercu in širšim jambskim verzom, kitično organiziranim na sledi dantejevske *terza rime*, včasih s strogim zaporedjem rim (a b a, b c b, c d c, d e d itd.), včasih pa z bolj sproščenim načinom rimanja. Daktilski heksameter pogosto kombiniram z daktilskim tetrametrom (Alkmanovim verzom) v kitični formi, znani kot Alkmanova kitica.

Eden izmed največjih problemov pri slovenjenju daktilskega heksametra je povezan s spondeji. Tu se silabotonična strukturna adaptacija zagatno zaplete. V slovenščini namreč le s težavo tvorimo spondeje, saj besed z dvojnimi naglasom naš jezik nima v izobilju; naravni spondeji so predvsem sestavljenke tipa *podan, polnoč, premoč, nemoč* itd. K sreči slovenščina premore relativno veliko polnopomenskih enozložnic, kar omogoča tvorjenje spondejev. Pri tem pa se je treba zavedati, da močno in naravno zveneče naglasne spondeje omogočajo le polnopomenske enozložnice (tipa *pot, zrak, luč, žge, vroč*), pri večzložnih besedah pa trk naglasov na medbesedni meji. Značilna za to problematiko je t. i. *Pravda o slovenskem šestomeru*, ki se je l. 1878 z naravnost epsko silovitostjo razdivjala med Jankom Pajkom na eni ter Franom Levcem in Franom Levstikom na drugi strani.

Kombinacija enklitik in sploh enozložnih pomožnih besed v slovenščini ne omogoča dovolj močnega spondeja. Dejstvo, da pomožne enozložnice ne premorejo naglasa, zgovorno priča o navidezno paradoksalnem dejstvu, da pomen besed bistveno vpliva na njihovo (ne)naglašenost in posledično na verzni ritem. Pesniški ritem torej ni le fenomen mehanične fonetike, temveč je vselej odvisen od semantike. Kot rad govorim (2005: 284): »V poeziji zven besede pomeni in pomen zveni.«

Spričo pomanjkanja naravnih spondejev v slovenščini so si nekateri prevajalci (tudi Sovre) pomagali tudi z znamenji interpunkcije po naglašenem zlogu: ločilo (npr. vejica) je na ta način funkcioniralo kot nadomestek nenaglašenega (kratkega) zloga. Ta praksa pa je v nasprotju s silabotonično naravo slovenskega verza, saj v igro glasovne dinamike (naglašenih in nenaglašenih zlogov) retrogradno uvaja kvantitativni element – nekakšno »pavzo«, »cezuro« oz. »diarezo« po vzoru antične verzifikacije. Ta postopek se torej zgleduje po glasbenem ritmu, vendar žal na ritmični materiji, ki ni glasbeno organizirana. Kot smo uvodoma že omenili, med pesniškim in glasbenim ritmom ob vseh vzporednicah obstajajo namreč tudi bistvene razlike. Temeljna razlika zadeva vprašanje časa oz. časovnosti: obe umetnosti sta časovni in se dogajata v času, toda čas v glasbi je povsem

konkreten, medtem ko gre v poeziji za mentalni čas. (Odlično analizo te razlike je napisal Derek Attridge v delu *Poetic Rhythm: An Introduction*, 1995.)

Že iz zgoraj razložene metrične sheme je razvidno, da spondej lahko zamenja prve štiri daktilske stopice, ne pa tudi pete, predzadnje. Ta prepoved velja tudi za druge verzne ritme antične kvantitativne verzifikacije, pogosto pa tudi za pesniške oblike v drugih verzifikacijskih sistemih: predzadnja stopica je neke vrste »osebna izkaznica« verza – tudi če zamenjamo ritmični značaj vseh drugih stopic, predzadnja ohranja prvotni in osnovni značaj verznega ritma in upravičuje njegovo ime. Je minimalni prag, ki – tudi v primeru spremembe drugih stopic – še vzdržuje nominalni meter, v našem primeru temeljni metrični impulz in ime daktilskega heksametra.

Iz te analize je mogoče potegniti tudi splošnejši sklep: v nasprotju z analfabeti, ki verzni ritem »razpoznavajo« po začetku verza in se zato pogosto zmotijo (saj ne vedo, denimo, da je trohejski začetek – t. i. *trohejska inverzija* – povsem regularna značilnost jamskega metra), je verzni ritem najbolj razločno slišen proti koncu verza. Ta na prvi pogled presenetljiva zakonitost pa je globoko logična: na začetku vrstice pogosto še ne poznamo natančno metra in dolžine verza – ti dve značilnosti postaneta jasni šele na koncu vrstice. Verzno *izglasje*, kot se glasi lepa slovenska beseda za verzno končnico oz. latinsko *klavzulo*, opravlja tudi strateško vlogo členjenja besedila v verze, vrstice. Prav zato je razločna slišnost izglasja bistveni signal, da je določeno besedilo napisano v verzih, in ne v prozi.

Verzni ritem pravzaprav najbolj natančno začutimo na podlagi sosledja verzov. Ruski formalist Osip Brik je to zakonitost imenoval *ritmični impulz*, ta pojem pa so nato razvili Jurij Tynjanov, Boris Tomaševski, nato pa še Roman Jakobson in Jan Mukařovský v okviru praškega lingvističnega krožka. Brik v študiji *Ritem in sintaksa* razlaga ta pojem z nazornim primerom (236):

Ritmično gibanje je pred verzom. Iz verzne vrstice ne moremo spoznati ritma, ampak nasprotno: verzno vrstico lahko spoznamo iz ritmičnega gibanja.

Puškin ima vrstico: »*Lëgkim zefirom letit*« (leti kot lahni zefir). To vrstico lahko beremo na dva načina: »*Lëgkim zëfirom letit*« ali »*Lëgkim zefirom letit*«. Naj še tako kombiniramo in analiziramo zloge, stopice in glasove te vrstice – nikoli ne bomo vedeli, kako jo moramo brati; ko pa preberemo vse vrstice pesmi in pridemo do nje, jo bomo zagotovo prebrali »*Lëgkim zëfirom letit*«, zakaj ritmični impulz te pesmi je trohejski, ne pa daktilski. Vrstico smo prebrali pravilno, ker smo poznali ritmični impulz, katerega rezultat je. Isto vrstico, vključeno v daktilski kontekst, bomo prebrali »*Lëgkim zefirom letit*«.

Naj navedem slovenski primer. Če radijska napovedovalka reče »Ura je bila devetnajst«, gre za daktilsko shemo; če pa reče »Ura je bilà devetnajst«, ista izjava dobi trohejski vzorec:

/ / /
 - U U | - U U | - U
 Ura je bíla devetnajst.

/ / / /
 - U | - U | - U | - U
 Ura je bilà devetnajst.

Za razumevanje pesniškega ritma in spominskih razsežnosti verza je torej pojem *ritmičnega impulza* nadvse koristen. Kot sem razložil v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, pa se mi zdi, da bi temu fenomenu bolj ustrezal izraz *metrični impulz* (35).

Daktilski heksameter je *katalektični* verz, se pravi verz z okrajšano zadnjo stopico. Razlog za okrajšavo je strukturne narave: če bi heksameter obsegal šest polnih daktilskih stopic, bi bila meja med verzi zabrisana; ko zaslišimo trohej namesto daktila, se verz konča in se začne naslednji. Ta signal za členjenje besedila v verze je toliko močnejši, ker sklepni trohej skupaj s predzadnjo – vselej daktilsko! – stopico tvori poseben verz, zgoraj že omenjeni *adonij*. Kadarkoli je torej starogrško občinstvo slišalo, da se glas rapsoda po seriji daktilov in spondejev umiri v *kadenco*, zaznamovano z ritmom adonija, je vedelo, da se je vrstica daktilskega heksametra iztekla in da sledi naslednja.

Gre za funkcijo, ki sem jo v knjigi *Salto immortale: študije o prevajanju poezije* (2011) poimenoval »zvočni signal« ali »zvočni grb verza« (I, 150), zdaj pa se mi zdi, da tej funkciji vsebinsko bolj ustreza preprostejši izraz *verzni signal*:

Poleg spomina jezika vsebuje sleherni verz še eno funkcijo, ki jo v po-manjkanju boljših izrazov delovno imenujem *zvočni signal* ali *zvočni grb verza*. Pesniški jezik ima vselej vgrajeno sporočilo o svoji pesniškosti, verz zmeraj vsebuje ritmično-evfonični mehanizem, ki kot da že vnaprej opozarja: »Pozor! Jaz sem verz, in ne navaden govor!« Poleg izrazitega ritma, rim in drugih glasovnih vzorcev igrajo vlogo tudi privzdignjena dikcija, poudarjena raba nekaterih retoričnih figur, ki jih asociiramo predvsem s poezijo, posebno, »poetično« ozračje itd. V razmerju do vsakodnevne govorice utilitarne komunikacije nas zvočni signal nemudoma prestavi na »višjo« raven: iz praktičnega sveta prestopimo v tako rekoč

»posvečeni« prostor, kjer ritmična regularizacija in estetska intenzifikacija jezika omogočata govor o rečeh, ki so s stališča pragmatičnih eksistenčnih potreb ne bistvene, s stališča resnice sveta pa bistvene. Zvočni signal verza funkcionira tudi v zvrstnih relacijah; v razmerju do drugih estetskih rab jezika nam sporoča: »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*.

Za notranjo ritmično členitev daktilskega heksametra so v izvorni kvantitativni verzifikaciji skrbele drobne pavze, za katere so stari Grki pravzaprav uporabljali dva ločena izraza, mi ju pa dandanašnji skupaj uvrščamo pod krovno oznako *cezura*: z besedo *cezura* so v antiki označevali zarezo znotraj stopice (kot je *pentamimereza* – dobesedno: zareza »po peti polovični stopici«, se pravi na sredi tretjega daktila), z *dierezo* pa so označevali zarezo na meji dveh stopic (taka je t. i. *bukolska diereza*, ki loči prve štiri stopice od *adonija*). V naslednji shemi cezuro oz. dierezo označujemo z dvema pokončnima črticama, da bi ju ločili od ene same, ki označuje mejo med stopicama:

$$\begin{array}{c}
 pm \qquad \qquad \qquad bd \\
 - \underline{\cup\cup} | - \underline{\cup\cup} | - || \underline{\cup\cup} | - \underline{\cup\cup} || - \cup\cup | - \cup
 \end{array}$$

Poleg teh dveh so verz lahko rezali tudi drugje postavljeni premori. Zanimivo in pomenljivo pa je, da je veljala prepoved diereze po tretji stopici; le-ta bi namreč presekala daktilski heksameter na dva simetrično enaka dela, ki bi učinkovala kot dva samostojna verza (*daktilska trimetra*), zato na tem mestu pavze ni smelo biti. Tovrstnemu postopku pravi verzologija *zeugma*, kar ponavadi prevajamo kot *most*.

Skupaj s spondeji so cezure in diereze skrbele za ritmično živahnost in bogastvo daktilskega heksametra: nenehno spreminjajoči se položaj teh notranjih premorov je preganjal ritmično monotonijo pri dolgih epskih besedilih.

Kot sem ugotovil že v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, v silabotonični slovenski verzifikaciji cezure niso nujno potrebne. Oziroma točneje: cezure se pojavljajo, a so komaj zaznavne, precej šibkejšee kakor v kvantitativni in silabični verzifikaciji, zato jih imenujem *reže* (321): »Reža je rahla ritmično-pomenska cezura v slovenskem verzu. V skladu z naravo slovenske verzifikacije je zanjo značilno, da ritmično-pomenske segmente verza bolj veže kakor ločuje. Čeprav ima verz v slovenščini največkrat eno samo režo, niso redki primeri dveh ali celo več rež.« Njihov položaj se nenehno spreminja. Vse to priča,

da cezuri podoben fenomen v slovenskem verzu sicer (lahko) obstaja, da pa ni organski, konstitutivni, nepogrešljivi element verzne strukture.

Pomenljivo je, da v adoniju ni dovoljeno nadomestiti daktila s spondejem. Če bi se to zgodilo, bi namreč utegnili zabrisati temeljno daktilsko naravo tega verza. V tej zvezi je ključnega pomena, da gre za predzadnjo stopico, ki v različnih metrih in celo v različnih verzifikacijskih sistemih igra ključno vlogo osnovnega ritmičnega impulza in razpoznavnega znamenja.

Heksameter je verz tisoče verzov dolgih epov, ki so se ob svojem nastanku, v temi časa, prenašali ustno. Členjenje teh dolgih pripovednih besedil v verze je bilo odvisno od kataleксе, okrajšave zadnje stopice. Kar zadeva daktilski heksameter, je kataleкса torej tisti ključni *signal*, ritmični signal (grb), ki označuje verzni ritem in samo verzno naravo besedila. Kot bomo videli, so tovrstni signali lahko tudi drugačni; sama funkcija *verznega signala* pa je v poeziji, pisani v vezani besedi, neizogibna.

Vrnimo se k hipotetičnemu indoevropskemu »praverzu«. Izhajajoč iz raziskav Antoina Meilleta, Mihail Gasparov v delu *A History of European Versification (Očerk istorii evropejskogo stiba)* iz l. 1996 trdi, da bi moral hipotetični indoevropski verz temeljiti na silabični verzifikaciji s kvantitativnim izglašjem. Imel naj bi dve meri, dolgo (epsko), ki naj bi obsegala 10 ali 12 zlogov, in kratko (lirsko) z osmimi zlogi. (Iz psihologije vemo, da uho nemudoma prepozna kratke mere: verzne sekvence 7 + /- 2 zloga zaznamo brez preštevanja, daljše pa le v primeru regularnosti sestavnih delov.) Element regularnosti naj bi se – *nota bene!* – pojavljal predvsem v verzni končnici, kjer bistveno vloga igra predzadnja pozicija. (Ponovimo: predzadnja pozicija je v vseh ritmičnih strukturah ključna – tako se lahko v daktilskem heksametru v izogib ritmični monotoniji vsi daktili spremenijo v spondeje razen predzadnje stopice, ki ostaja daktilska in tako ohranja naravo temeljnega metričnega impulza.) Predzadnji zlog je v sanskrtni *syllaba anceps*, bodisi dolg (v tem primeru ženska končnica) ali kratek (moška končnica), pač pa se glede na naravo predzadnjega nujno spreminja predpredzadnji, ki mora biti drugačen od zloga, ki mu sledi: če je predzadnji dolg, je predpredzadnji kratek, in obratno. Verzna klavzula je torej kvantitativna. Dodatno regulacijo omogoča že omenjena *zeugma (povezava, most)*, izogibanje medbesedni meji pred zadnjim zlogom, saj bi uho lahko medbesedno mejo zmotno zaznalo kot konec verza. Brez zeugme bi uho namreč utegnilo preslišati medverzno mejo na vsakih osem zlogov.

Naj zdaj hipotetični indoevropski verz definiram s pomočjo svojih kategorij: izosilabična struktura tega metra omogoča *spomin jezika*, kvantitativna klavzula pa je *verzni signal*, ki opozarja, da gre za verzno, pesniško govorico, obenem pa z zaznavanjem verzne končnice skrbi za členjenje besedila v vrstice, verze.

1.4 Rima kot spomin zvena in pomena

Poleg evfoničnega (blagozvočnega) in ritmičnega učinka 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, so tavitološke rime revne (1970, 112): »Tavitološka 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 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 res močni. In čeprav v zadevah pesniškega zvena in pomena ni dokončnih receptov in večnih resnic, nasploh velja, da bolje zvenijo rime, sestavljene iz končnic besed, ki pripadajo različnim družinam. Kot primer vzemimo genialno Prešernovo homonimno rimo *nebo – ne bo* iz njegove štirivrstičnice:

Mar beg ni Bog,
Ki vekomaj vodi v ne-bo
Vse, kar b'lo je,
Kar je in kar bo?

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*. Da je raba rime zgodovinsko določena, lahko ugotovimo tudi po dejstvu, da je v sodobni angleški, francoski ali italijanski poeziji zelo težko uporabiti rime na umetniško poln in relevanten način. Še posebej zagatna je v tem smislu raba rim v sodobni

angloameriški poeziji. Zaradi velikega števila diftongov je namreč slovar čistih rim v angleščini zelo omejen (precej revnejši kot v slovenščini), zato so bile v dolgi zgodovini angleške poezije vse čiste rime že neštetokrat preigrane. Dejstvo, da je rima doživela svojo renesanso v sodobni slovenski liriki, je najbrž znamenje, da je v umetniškem smislu slovenščina »relativno mlad jezik« (Novak, 2010, 49), v katerem vse možnosti rimanja še niso izčrpane, kar pesnikom in pesnicam še zmeraj ponuja zapeljiv manevrski prostor za izražanje.

Rima je tudi 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 včasih neprimerna za lege, kjer potrebujemo tišja sredstva. Zato ni naključje, da Aleš Berger v zadnjih letih pri prevajanju francoskih aleksandrincev 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 verzni signal. 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« izvorni strukturi španskih asonanc.

1.5 Pisava in glas, prostor in čas

Poleg evfoničnega (blagozvočnega) in ritmičnega učinka pa ima ta spominska vertikala tudi izrazite semantične učinke. Bistvo ritma in rime namreč ni v prijetnem zvončkljanju, temveč v – pomenu. Ritmična organiziranost verza opravlja sintaktično vlogo, glasovne figure pa so strateška semantična vozlišča. 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.

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. Ponovimo: *versus* v latinščini pomeni *obrat*, recimo obrat pluga za začetek nove brazde. Podoben pomen ima starogrška beseda *stíchos* – *vrstica*. Že v samem poimenovanju za verz oz. stih, ta temeljni gradbeni element pesniškega jezika, sta torej vsebovani *prostornost* in *sled*, na kateri utemeljeno opozarja Derrida v prelomnem delu *O gramatologiji* (1967).

Malo za šalo, malo pa zares naj tu uporabimo vojaško metaforiko. Pesniška besedila so organizirana kot vojaške formacije. Če je ep armada, so spevi divizije. Balade imajo status bataljonov, razdeljenih na več kitic, organiziranih kot čete. Daljše pesmi imajo svoj prolog in epilog, izvidnico in zaščitni vod, da ne govorimo o logistični podpori. Lirska pesem učinkuje kot udarni vod, teroristična celica, ki deluje globoko na sovražnikovem ozemlju in udari, povsem nepričakovano, direktno v nebranjeno srce.

Izobraževalni sistem od osnovne šole naprej nam je vcepil idejo, da je zgodovinski razvoj potekal od oralne poezije k njenemu zapisu oziroma širše – od govora k pisavi. Dandanašnji pa problema razmerja med govorom in pisavo ni mogoče več obravnavati mimo epohalnega dela *O gramatologiji* Jacquesa Derridaja; pomenljiv je naslednji odlomek (90–92):

Če sled, prafenomen »spomina«, ki jo je treba misliti pred nasprotjem med naravo in kulturo, animalnostjo in humanostjo, pripada samemu gibanju pomenjanja (la signification), potem je slednje a priori pisno, pa naj ga v takšni ali drugačni obliki vpisujemo ali ne vpisujemo v »čutni« in »prostorski« element, ki mu pravimo »zunanji«. Prapisava kot prva možnost govora in šele nato »grafije« v ožjem smislu, rojstni kraj »uzurpacije«, ki so jo napadali od Platona pa vse do Saussura, ta sled je odprtje prve zunanjo-sti nasploh, enigmatično razmerje živega do njegovega drugega in notranjosti do zunanosti: uprostorjenje. [...] Podreditev sledi polni prisotnosti, ki je povzeta v logosu, ponižanje pisave pod govor, ki sanja o svoji polnosti, sta gesti, ki ju zahteva onto-teologija, ko določa arheološki in eshatološki smisel biti kot prisotnost, kot parousía, kot življenje brez razlike: drugo ime za smrt, historialna metonimija, v kateri ime Boga drži smrt v šahu.

Derrida pri analizi akustičnih označevalcev citira Romana Jakobsona (Derrida, 1998, 92):

Akustični označevalci razpolagajo samo s časovno linijo; njihovi elementi nastopajo drug za drugim in oblikujejo verigo. Ta značilnost se prikaže takoj za tem, ko jih reprezentiramo s pisavo. Označevalec, ki je

avditivne narave, se odvija edino v času in ima značilnosti, ki si jih izposoja od njega: a) reprezentira neko razsežnost in b) ta razsežnost je merljiva v eni sami dimenziji – v liniji.

In Derridajev komentar (92):

Na tej točki se Jakobson odločilno odvrne od Saussura s tem, da homogenost linije nadomesti s strukturo glasbenega notnega sistema, z »akordom v glasbi«. Tu ni vprašljiva Saussurjeva trditev, da je bistvo govora (discours) časovno, temveč pojem časa, ki usmerja trditev in to analizo: čas, dojet kot linearna zaporednost, kot »konsekutivnost«.

Freud je v enem izmed svojih temeljnih spisov, naslovljenem *Onstran principa ugodja* (1920), pripisal ponavljanju velik pomen. »*Prisila ponavljanja (Wiederholungszwang)*« igra pomembno vlogo v psihoterapiji.

Zanimiva je izpeljava Etienna Souriauja v zvezi s ponavljanjem (1220):

Toda kaj se ponavlja? Vemo, da je na to vprašanje Jacques Derrida odgovoril: nič. »To, kar se ponavlja, je ponavljanje samo,« je trdil Deleuze. Razmišljajoč na Freudovi sledi o izvoru nezavednega besedila, Derrida kaže, kako ga pravzaprav tvorijo »arhivi, ki so **že vselej** prepisi (transcriptions)« /v *Pisavi in razliki*/. Če »se vse začenja s posrednikom (intermédiaire«, /*J. Derrida, O gramatologiji*/, potem je izvorno (pri izvoru: originaire) ponavljanje.

Sijajno je z lacanovskega stališča pesniški jezik interpretirala francoska verzologinja Michèle Aquien v knjigi *L'autre versant du langage* – težko prevedljiv naslov, ki bi se v slovenščini približno glasil *Drugi, ki lije iz jezika* (1997). Lacan je v *Tretjem seminarju* formuliral prelomno ugotovitev, da je nezavedno strukturirano kot jezik (135):

L'incoscient est, dans son fond, structuré, tramé, chaîné, tissé de langage. Et non seulement le signifiant y joue un aussi grand rôle que le signifié, mais y joue le rôle fondamental. – Nezavedno je, na svojem dnu (v svojem temelju: dans son fond), strukturirano, zasno, okovano, stikano iz jezika. In ne le da označevalec tu igra enako veliko vlogo kakor označevalec, temveč igra temeljno (fondamental) vlogo.

Slovenski lacanovci, ki v nasprotju s svojim velikim gurujem, samim Lacanom, z redkimi izjemami (med katerimi naj omenim lucidnega in senzibilnega Mladena Dolarja) ne marajo poezije, bi morali premisliti čudno in pomenljivo dejstvo, da ni čistejšega označevalca, kakor sta ritem in rima. Kaj pomeni ritem? Sam po sebi ničesar. Sam po sebi nič. Vendar omogoča vse. Kaj pomeni rima? Vzemimo zgornji

primer. Kaj pomeni, da se besedi *vila* in *svila* rimata? Samo po sebi nič. Če sledimo definiciji rime, da gre za ponavljanje vseh glasov od zadnjega naglašnega vokala naprej, je konkretna rima zgolj mehanično sovpadanje treh glasov na koncu obeh besed (*-ila*). Tu ni nikakršnega pomena. To je čisti označevalec, ki sam po sebi še nima nikakršnega označenca. Ta zvočna istovetnost pa nenadoma vzpostavi nenadejani enačaj med dvema pomensko oddaljenima besedama, *вило* in *свилo*. In se s presenečenjem ovemo, da med tema dvema besedama, ki bi ju sicer le redko spravili v povezavo, obstaja skupni pomenski imenovalec, da je v *svili* nekaj *vilinskega* in da je v pojmu *vile* nekaj *svilenega*. V konkretnem primeru je učinek »*s-vilinskosti*« tudi sad dejstva, da ne gre le za običajno, temveč za *bogato rimo (rime riche)*, kjer sovпада tudi oporni soglasnik (*Vila – sVila*). Tako vzpostavljena semantična bližina teh dveh besed pa se takoj nato spet poruši, saj zavest zvočne bližine še bolj poudari njuno pomensko razliko.

Lacanovska šola v slovenski filozofiji si je dovolila več zaničevalnih napadov na poezijo. Čudi me, da ti, sicer briljantni psihoanalitiki in filozofi ne vidijo, da je temeljni vzgib pesniškega jezika tisto, kar Freud imenuje *Wiederholungszwang – nagon ponavljanja*. Verz, *versus*, obrat, ponovitev, *Wiederholung*.

Paul Valéry je v *Zvezku B 1910* (edinem izmed 261 dnevniških *Zvezkov*, ki ga je objavil za časa življenja, v okviru prve knjige z naslovom *Tel Quel* l. 1941), to protislovno naravo rime izrazil z zanj značilnim duhovitim paradoksom (Valéry, 1960, 582; Novak, 1997, 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, 1960, 676; Novak, 1997, 168): »Razum zahteva, da naj ima pesnik rajši rimo kot razum.«

Do podobnih sklepov bi prišli z analizo ritma. Beseda *rythmós* pomeni v starogrščini *tok, takt, oblika*, izvira pa iz glagola *rhéo – tečem*. Znameniti izrek filozofa Heraklita *pánta rhéi (vse teče)* pomeni torej pravzaprav – *vse je ritem*. Ritem je *urejeno gibanje*, organizirana energija. Kot smo že poudarili, je sleherni ritem utemeljen na principu ponavljanja, včasih obogatenega z variacijami. Nasploh obstajata dve različni teoriji pesniškega ritma: tradicionalna teorija izvaja pesniški ritem iz glasbenega ritma in je zanjo verzni ritem torej predvsem zvočni fenomen. Druga teorija izvaja ritem iz gibanja, torej iz plesa (ki je seveda tudi povezan z glasbenim ritmom). Zagovorniki slednje, »gibalne« oziroma »plesne« teorije poudarjajo vlogo mišične pri ritmu. Po tej teoriji ritem torej izvira iz telesa. Dejansko čutimo, da je ritem najbolj »čutna« razsežnost pesniškega jezika, tako rekoč telesna podstat verza. V poetičnem eseju *Igra besed in tišin* (1973) je Dane Zajc reflektiral pomen ritma za poezijo (1990, 16):

Zdi se, da je ritem, kadar je adekvaten, nepreklicen, ker ga prišepetava organizem. Izhaja najbrž iz krvi, iz tistega, kar imenujemo temperament in leži globoko pod besednim zakladom. Vlada nad tem zakladom, izbira iz njega besede. Kadar se misel in ritem sporečeta, izberemo napačno besedo.

Derek Attridge v knjigi *Poetic rhythm* (1995), ki predstavlja najboljšo analizo specifične in zgodovine angleškega verza, definira ritem kot »strukturirano energijo, ki jo obenem ustvarjamo in zaznavamo«; gre za zaporedje menjav graditve in sprostitve napetosti, za gibanje in proti-gibanje, za tendenco k pravilnosti, ki pa jo komplirajo nenehne variacije in občasni zasuki. Attridge daje metru precej širšo veljavo, kakor jo ponavadi daje moderna verzologija; izhajajoč iz glasbe, kjer je metrum temeljna značilnost (vsaj zahodne glasbe), trdi, da lahko katerikoli princip organizacije, ki temelji na štetju enot, obravnavano kot meter, da nas pa v poeziji zanima le tisti meter, ki temelji na »intenzifikaciji in regularizaciji normalnega jezikovnega ritma«. Metrum torej ni ne abstrakten ne teoretičen, ni nasprotje ritma, temveč je »način organizacije ritma«. Prisluhnimo preprosti otroški pesmici, ki jo Attridge navaja kot primer akcentuacijske verzifikacije:

Star light, star bright,
First star I see tonight,
I wish I may, I wish I might
Have the wish I wish tonight.

Takoj – tako rekoč intravenozno! – začutimo močan ritem in dobimo občutek gladke formalne regularnosti teh štirih vrstic. Če pa se potrudimo in preštejemo število zlogov, nas čaka presenečenje: prvi verz obsega 4 zloge, drugi 6, tretji 8, zadnji pa 7. Ekvivalenca teh štirih vrstic se ne zgodi na silabični ravni, ampak na akcentuacijski: vsi štirje verzi temeljijo na štirih močnih naglasih (*beats*). Število nenaglašenih zlogov med naglasi se spreminja, kar je značilnost akcentuacijske (tonične, naglasne) verzifikacije, ki je zaznamovala prva stoletja razvoja angleškega verza, vse dokler ni v poznem srednjem veku Chaucer po vzoru italijanskega jamskega enajsterca (*endecasillabo giambico*) vpeljal jamski pentameter (angl.: *iambic pentameter*) in z njim silabotonično verzifikacijo. Spričo velikega števila polnopomenskih enozložnic (*content words*) v angleščini pa nekateri jamski pentametri (enajsterci) izkazujejo določeno ritmično dvoumnost, saj je včasih isti verz mogoče definirati kot *four-beat line* (tradicija akcentuacijskega verza) ali pa kot *five-beat line* (silabotonični jamski pentameter).

Najbolj sistematično in prodorno je to problematiko na Slovenskem obdelal Mladen Dolar v knjigi *O glasu* (1998). Gre za pravcato apologijo glasu. Izhajajoč iz

Saussura in Jakobsona, Derridaja in Lacana, predvsem pa iz bogate izkušnje z glasbo in književnostjo, je Dolarju uspelo analizirati glas v široki pahljači različnih fenomenov.

Kot bomo videli, je pesniški jezik tako strukturiran, da se temporalnost odtekanja glasov in besed v molk in preteklost zmeraj znova »zasuka« v živi spomin; nad linearnostjo časa in govora pesniški jezik ustvari spominsko vertikalno, ki učinkuje kot prostorski »zapis«. V tem procesu igra bistveno vlogo verzni ritem.

Spomin jezika, značilen za pesniška besedila, učinkuje kot mentalni prostor, ki zgradi dodatno razsežnost, ki ustavi časovno odtekanje glasov v molk in nič. To prostorskost forme nakazuje že etimologija različnih imen za *kitico*:

- 1) Naš izraz *kitica* je metaforična transpozicija *kite las* oziroma *kite* kot *šopka cvetja, jate* ali *skupine ljudi*; poudarek je torej na prepletenosti verzov.
- 2) Starogrški izraz *strofē* je etimološko soroden pomenu latinske besede *versus*. *strofē* je namreč prvotno označevala *obračanje* zbora z enega na drug konec odra pri gledaliških uprizoritvah. V nasprotju z izrazom *kitica*, kjer je poudarek na prepletenosti verzov, je torej pri izrazu *strofa* poudarek na obračanju, ponavljanju jezikovnih struktur.
- 3) Še posebej zanimivo in pomenljivo je etimološko poreklo italijanskega izraza *stanza*, ki je eminentno prostorski: *stanz(i)a* je namreč *soba*. Pri nas uporabljamo besedo *stanca* kot sinonim za *ottava rimo*, kitično obliko, sestavljeno iz osmih jambских enajstercev z razporeditvijo rim ABABABCC, ki jo je izumil Boccaccio in je tvorila kompozicijske »sobe« velikih renesančnih in baročnih viteških epov (Boiardov *Zaljubljeni Orlando*, Ariostov *Besneči Orlando* in Tassov *Osvobojeni Jeruzalem*) ter romantičnih pesnitev (Prešernov *Krst*) in satiričnih epov (Byronov *Don Juan*). Pravzaprav je čudno, da se je tako dovršena in »zaprta« *kitica* (zaporedno rimano dvostišje na koncu učinkuje kot »mašnica«, ki lepo zapakira in torej zapre *kitico*) uveljavila v epskem pesništvu, a očitno je ustrezala dramaturgiji pripovedovanja zgodb v teh obdobjih. Prav ta »mašnica« bistveno prispeva tako k *spominu jezika* kot k *verznemu signalu* tovrstne epike. V angloameriški terminologiji pa *stanza* dandanašnji označuje vsakršno *kitico*, ne glede na njeno notranjo sestavo. Etimološki pomen *stanze* kot *sobe* opozarja na način organizacije pesniškega besedila: kakor je *soba* temeljni prostor prebivanja, tako je *kitica* temeljni način zvenenja in pomenjanja pesmi. Celotna pesem je razumljena kot hiša, ki ima več soban. Pojem *sobe* opozarja tudi na medsebojno povezana fenomena *zaprtosti* in *odprtosti* kitic. *Kitica* kot *soba* je ločena od drugih kitic, je vase zaprta in notranje organizirana, obenem pa zvočno in pomensko odprta drugim kiticam. Vrata in

okna služijo v sobi tako za zapiranje kot odpiranje. Gaston Bachelard v svoji lucidni in resnično poetični knjigi *Poetika prostora* (2001) žal ni analiziral prostora pesmi; prostor v poeziji je obravnaval le tematsko, kolikor pesmi evocirajo različne intimne prostore, predvsem hiše in sobe – vendar si laskam, da je pričujoča analiza uglašena z njegovim načinom videnja sveta.

- 4) Provansalski izraz *cobla* etimološko izvira iz latinske besede *copula* – vez. Podobno kot slovenska *kitica* poudarja torej medsebojno po-vez-anost, prepletanost elementov kitice. *Cobla* je v umetnosti provansalskih trubadurjev označevala en obrat melodije: melodija se je tolikokrat ponovila, kolikor je bilo kitic. Glasbena struktura je torej globoko vplivala na strukturo besedila. Kitice so torej morale biti medsebojno praviloma izomorfne, se pravi, da se je notranja ritmična in evfonična podoba kitice morala nenehno ponavljati. Pri tako intenzivni naravnosti na glasbo in zvočnost pesniškega jezika ni nikakršno naključje, da je rima prevzela vlogo osrednje glasovne figure, ki so ji trubadurji podeljevali tudi metametrični pomen.

Večina pesniških oblik, ki jih poznamo, izvira iz starega in srednjega veka, njihova zgradba pa pogosto kaže, da je šlo za besedila, ki so bila namenjena petju oziroma glasbeni spremljavi. V poznejšem razvoju lirike se je besedilo ločilo od melodije; obe umetnosti, poezija in glasba, sta se osamosvojili. Vse kaže, da se je v poeziji ta tektonska sprememba zgodila prav v procesu nastajanja in uveljavljanja osrednje pesemske oblike evropske lirike – soneta. Beseda *sonet* se najprej pojavi v staroprovansalskem (točneje: okcitsanskem) jeziku, v katerem so trubadurji 12. in 13. stoletja ustvarili prvo veliko ljubezensko liriko v Evropi po zatonu antike (Novak, 2004a, 54–56.) Etimološko poreklo besede *sonet* je latinska beseda *sonus* – zvočnik oziroma *zven*. Beseda je po slovnični obliki pravzaprav pomanjševalnica: *sonet* je torej *mali zven*. Pri provansalskih trubadurjih je ta izraz pomenil *napev* oziroma *melodijo*, kar je pomembno, saj je trubadurska umetnost temeljila na tesni prepletenosti besedila in glasbe. Pozneje, v Italiji, pa se je beseda *sonet* »oprijela« pesemske oblike, ki ji je bilo usojeno, da je postala krona evropske pesniške umetnosti. V zvezi s pomenljivo etimologijo besede *sonet* sem previdno postavil naslednjo hipotezo (Novak, 2004, 573):

Etimologija besede *sonet* (*mali zven*) morda priča o tem, da se je ta forma, krona evropske pesniške umetnosti, razvila iz pesniške oblike, tesno povezane z glasbo; nerodno je le to, da literarna zgodovina ne razpolaga niti z enim samim primerom prvotne sonetne oblike, ki bi bila uglašena. To je toliko bolj čudno, ker se je italijanska lirika v 13. stoletju formirala pod močnim vplivom trubadurske umetnosti, kjer je bilo besedilo vselej tesno povezano z melodijo. Zdi se torej, da je sonet prva pesniška oblika, ki se je izvila iz sestrskega objema glasbe in plesa ter se

osamosvojila kot čista jezikovna umetnost. V tem smislu bi lahko skleпали, da je sonet presegel temeljna določila srednjeveške umetnosti ter da je v časovnem in vsebinskem smislu prva novoveška pesniška oblika.

Struktura mnogih pesniških oblik nosi jasne sledove nekdanje naslonjenosti na plesni ritem in odvisnosti od sestave glasbenih oblik. Tako je refren v pesniški obliki jasen »simptom«, da se je ta forma razvila iz tesne povezanosti z glasbo. Nekatere pesemske oblike – kot npr. *rondo*, *madrigal* in *motet* – so ohranile izrazit strukturni paralelizem z istoimenskimi glasbenimi oblikami.

Dandanašnji literarna besedila večinoma beremo v knjigah, po tihem in ne na glas, vendar je za uživanje lepote pesmi še zmeraj pomembno doživeti tudi njeno zvočnost. Zato tudi takrat, ko pesmi beremo doma, na kavču, naše notranje uho posluša pesem, kakor da bi nam jo kdo od znotraj recitiral. Pesem ima namreč tudi svoje zvočno telo; za pravilno razumevanje poezije je pomembno, da jo poleg tihega branja doživimo tudi *na glas*, takrat namreč *slišimo* nekaj drugega. »Stereo« učinek tihega in glasnega branja oz. poslušanja nam odpre pesem v vsej njeni kompleksnosti. Zato so literarni večeri in druga živa branja edino področje, kjer proza še ni premagala poezije.

V srednjem veku se je grafični zapis pesmi bistveno razlikoval od današnjega. V nasprotju s poznejšim novoveškim zapisom pesmi na papirju, ki se drži slovničnih pravil interpunkcije in postavlja rime na konec verzov, zapis trubadurskih pesmi v *chansonnierjih* (pesmaricah, srednjeveških zbornikih trubadurske poezije) pozna velike začetnice le na začetku kitice in pri osebnih imenih, verzi pa so medsebojno ločeni zgolj s piko, po kateri se pesem nadaljuje kakor pri proznem zapisu; edino znamenje ločevanja posameznih segmentov pesmi je belina, presledek, ki ločuje posamezne kitice – *coble*. V srednjem veku so pesniki in pisarji poznali tudi drugačne načine grafičnega zapisovanja pesmi, denimo po dva verza v eni vrstici. Najbrž je k tej grafični »ekonomiji« svoje prispevala tudi stvarna ekonomija: pergament je bil namreč tako drag, da si ga mnogi pesniki kratko malo niso mogli privoščiti, zato so napačno zapisane besede rajši izbrisali in na ta način ustvarili svojevrstno arheologijo zapisov, t. i. *palimpseste*. Ne glede na ta sociološki razlog pa tovrstno zapisovanje pesniških besedil priča, da je bil oralni način predvajanja oz. zvočni način sprejemanja teh pesmi primarni modus življenja poezije ter da je vizualni zapis služil le dokumentiranju in je torej imel v primerjavi z zvočnim podajanjem oz. sprejemanjem pesmi le sekundarno, pomožno vlogo. Če naj uporabimo derridajevsko dikcijo: ritmično-evfonična forma pesmi je bila že sama po sebi »zapis«, primarni zapis pesmi, zato je bila njena grafična podoba irelevantna. Formo je določala zvočnost pesmi. To je tudi ena izmed

bistvenih razlik med vezano besedo in prostim verzom: klasični italijanski sonet lahko zapišemo v štirinajstih, desetih ali sedmih vrsticah – še zmeraj bo imel štirinajst verzov in štiri kitice! Če bi podobno ravnali s prostim verzom, bi pesem uničili, kajti grafična členitev je organska, konstitutivna razsežnost pesniškega sporočila v prostem verzu.

Stoletja po Gutenbergovem izumu so dokončala proces ločevanja zvočnega in vizualnega načina recepcije poezije, ki se je bil začel že v okrilju srednjega veka; danes poezijo večinoma doživljamo na vizualni način. Zato je logično, da originalni zapis trubadurskih pesmi ne ustreza našemu današnjemu načinu doživljanja poezije. Zaradi lažjega branja trubadurskih pesmi je torej treba srednjeveške zapise prilagoditi novoveškimi konvencijam. Kaže pa, da bodo avdio in video mediji, ki grozijo izriniti knjigo kot temeljni model Gutenbergove galaksije, v prihodnosti ponovno uveljavili zvočni način podajanja in sprejemanja poezije; pomenljiva je v tem smislu nenavadna priljubljenost zvrsti, znane pod imenom *sound poetry*, v zadnjem času pa ponovno narašča interes pesnikov in ljubiteljev poezije za živa branja, pesniške *slame*, performense in podobne oblike. Čeprav vsi ti pojavi ne omogočajo avtomatično kvalitetne in avtentične poezije, pa jih velja pozdraviti kot znamenja oživitve pesniške umetnosti in njene družbene vloge.

1.6 Strategije spomina v metrično vezani in nevezani besedi

Anton Ocvirk, utemeljitelj primerjalne književnosti in verzologije na Slovenskem, je veliko pozornosti posvečal razlikam med *verzifikacijskimi »sistemi«*. (Sam rajši uporabljam izraz *verzifikacijski »principi«*, saj so sistemi samoregulativni, zaključeni in zaprti, medtem ko principi lahko sodelujejo, kar se na ravni pesniškega ritma nenehno dogaja).

Metrične zakonitosti se razlikujejo od jezika do jezika, njihov temeljni mehanizem pa je ob vsej raznovrstnosti verzniških oblik enostaven in si ga je mogoče najlažje razložiti s pomočjo Jakobsonove in Hallejeve teorije *razločevalnih obeležij (distinctive features)*. Roman Jakobson in Morris Halle sta namreč l. 1956 skupaj napisala članek *Fonetika in fonologija*, kjer sta razločevalna obeležja definirala na naslednji način (Jakobson, 1966, 219–220):

Lingvistična teorija postopoma reducira kompleksne govorne enote na MORFEME kot nedeljive konstituente, ki imajo lasten pomen, ter razstavlja te najmanjše nosilce pomena na nedeljive komponente, s pomočjo katerih se morfemi medsebojno razlikujejo. Te komponente se imenujejo RAZLOČEVALNA OBELEŽJA. [...]

Sleherno razločevalno obeležje, vzeto sama zase, vsiljuje izbiro med dvema členoma dane opozicije. Pri tem prihaja do izraza specifično razlikovanje, ki je lastno le tej dani opoziciji in nobeni drugi. Tako se, na primer, gravisni glasovi v percepciji poslušalca zoperstavljajo akutnim kot glasovi (relativno) nizke tonalnosti proti glasovom (relativno) visoke tonalnosti. [...] Sleherno znamenje v sporočilu, ki je preneseno, postavlja poslušalca pred alternativno izbiro: da ali ne. Tako je prisiljen narediti selekcijo med gravisom in akutom ... [...] Poslušalec je prisiljen izbirati bodisi med dvema nasprotnima lastnostma, ki ju obsega ista kategorija, kot je to primer opozicije gravis / akut, ali med prisotnostjo in odsotnostjo določene lastnosti. Slednje se zgodi takrat, ko gre za uresničevanje nasprotij, kakršna so zvočnost / nezvočnost, nazalnost / nenazalnost, palatiziranost / nepalatiziranost itd.

Ta teorija ponuja plavzibilno lingvistično razlago razmerja med zvenom in pomenom v različnih jezikih. Ne glede na velikanske medsebojne razlike vsi jeziki temeljijo na osnovnih gradbenih elementih razločevalnih obeležij. S to teorijo je torej dosežen najširši možni skupni imenovalac pri razumevanju načina funkcioniranja sicer povsem raznorodnih jezikov.

Tudi opozicijo med naglašnim in nenaglašnim zlogom oziroma širše: med kakršnikoli krepko in šibko pozicijo lahko imamo za razločevalno obeležje na ravni ritma oziroma točneje: metra pesniškega jezika. S to metodo sta Morris Halle in Samuel Jay Keyser v knjigi *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse* (1971), temeljnem delu t. i. *generativne metrike* (sledječ generativni gramatiki Noama Chomskega), razložila vrsto ritmičnih fenomenov, ki so se doslej izmikali racionalni razlagi. Njuna teorija se je izkazala za nenavadno ploden model razumevanja široke pahljače ritmičnih problemov. Ne glede na dejstvo, da sta svoj interes omejila na zgodovino angleškega verza, v tem okviru pa obdelala zavidljiv obseg empiričnega materiala, pa njun pristop v osnovi ni empiričen. Z oživitvijo stare dihotomije med krepko in šibko pozicijo sta Halle in Keyser namreč hote ali nehote znova povzdignila pomen *metra* za pesniški jezik, pomen *ritma* pa porinila v ozadje.

Za ritem poezije v vezani besedi je bil *meter* izjemno pomemben. Ponovimo: latinska beseda *metrum* oziroma starogrška *métron* pomenita *mera* in se izvorno nanašata na *merljivost* trajanja (dolгих in kratkih) zlogov v antični kvantitativni verzifikaciji. *Metrum* je ritmična mera v klasičnem verzu, ritmično pravilo, predvidena shema, ki v strogih oblikah vezane besede določa zaporedje dolgih in kratkih, naglašnih in nenaglašnih zlogov. Preprosto povedano: meter nam pove, kje naj pričakujemo močno in šibko pozicijo. Meter je tloris hiše ritma.

Ritem je torej treba ločevati od metra. Ritem je vselej utrip, valovanje živega gibalnega, glasbenega ali besednega materiala, medtem ko je metrum zgolj abstrakcija ritma v klasičnem verzju. Razliko med metrom in ritmom v poeziji lahko ponazorimo z razliko med metronomom in živim glasbenim ritmom. To razliko so natančno analizirali ruski formalisti, pri nas pa v istem času Oton Župančič v eseju *Ritem in metrum* iz l. 1917. (Naj ob tem spomnimo, da je Jakobson posvetil študijo Župančičevi poeziji, ki ga je zanimala zaradi zvočnosti.)

Ker je metrum zgolj ritmična abstrakcija, ga lahko spravimo v t. i. *metrično shemo* – tloris verznega ritma, ki predvideva mesta, ki so jih v v antični poeziji zapolnjevali dolgi in kratki zlogi, v sodobni slovenski, angleški, nemški, nizozemski ali ruski poeziji pa naglašeni in nenaglašeni zlogi.

V klasičnem verzju meter rabi kot izhodišče ritmu in je z njim večinoma istoveten, saj so se klasični pesniki radi držali pravil. Še pogosteje pa se v zgodovini poezije ritem razlikuje od metra, saj ritem sledi tudi naravnim besednim naglasom ter rad krši preozke obrazce in abstraktne sheme. Medtem ko metrum vsebuje le zapovedi in prepovedi živemu ritmu, ritem nosi v sebi vso svobodo naravnega govora in individualnega umetniškega izraza. Ritem je torej precej širši pojem od metra, zato celo v klasičnih pesniških oblikah pogosto ruši njegove omejitve in ga razširja v svoboden prostor valovanja duše. Razliko med ritmom in metrom bomo natančno začutili, če primerjamo sonete različnih avtorjev, ki so napisani v za sonet značilnem metru *jamskega enajsterca*. Metrična shema je v vseh primerih enaka, in vendar takoj zaslišimo močne razlike v ritmu. Ritem je namreč vselej individualen; tesno je zvezan z načinom čutenja in dihanja vsakega posameznega pesnika. Zato metrum lahko »prevedemo« v abstraktne, razumske sheme, medtem ko ritem težko natančno opišemo. Zato se metričnih shem lahko naučimo in jih posnamemo, medtem ko je ritem velikih pesnikov neposnemljiv. Zato metrum lahko študiramo z možgani, medtem ko ritem lahko začutimo le s posluhom, pri plesu pa seveda – z nogami!

Vsak jezik ima na razpolago več možnosti za vzpostavitev metrike. Da bi si bolje predstavljali, kako funkcionira verzni meter, je treba iti do fundamenta, do temeljnih gradbenih kamnov jezika in celo več – do temeljnih značilnosti slehernega glasu in zvoka. Na tej najsplošnejši ravni se jezik obnaša kot glasba; sleherni glas ima enake karakteristike kakor sleherni zvok – ima določeno (1) trajanje, (2) jakost in (3) višino. V vsakem jeziku bi torej lahko načelno imeli verzifikacijo, ki bi bila zgrajena na eni izmed teh treh temeljnih značilnosti, konkretna izbira verzifikacijskega principa pa je seveda odvisna od cele vrste dejavnikov, v prvi vrsti od dane fonetične narave samega jezika ... Ni pa verzifikacija odvisna le od objektivnih

danosti. Kako si razložiti čudno dejstvo, da temelji slovenski verz na silabotonični verzifikaciji, verz nam bližnjih južnoslovanskih narodov pa na silabični? Na končno izbiro verzifikacijskega principa očitno vplivajo tudi kulturni dejavniki.

Jakobsonova teorija razločevalnih potez omogoča razumevanje funkcioniranja metra. Meter namreč ponavadi temelji na binarni opoziciji med *močno* in *šibko pozicijo*, ki si kot osnovo ritma izbere eno izmed značilnosti glasu, npr. *trajanje* (opozicija dolgi – kratki zlog v *kvantitativni* verzifikaciji) ali *jakost* (opozicija naglašeni – nenaglašeni zlog v *akcentuacijski* in *silabotonični* verzifikaciji). Silabična verzifikacija, značilna za romanske jezike, med slovanskimi pa tudi za nam bližnjo južnoslovanske jezike, jemlje za metrični kriterij število zlogov, stalne naglase in cezure: razločevalno obeležje v tovrstni verzifikaciji je prisotnost ali odsotnost kritičnih kriterijev. Obstaja pa tudi verzifikacija, ki ni regulirana z metrom: gre za t. i. *paralelizem členov*, na katerem je zgrajeno pesništvo staroegipčanske in hebrejske književnosti (*psalmi* v Sv. pismu stare zaveze). Ko revolucija moderne lirike ob koncu 19. stoletja ukine prevlado metra in ustoliči *prosti* (točneje: metrično nevezani) *verz*, se ritmotvorna vloga sintakse ponovno okrepi. Če je torej za vezano besedo značilno podrejanje sintakse metričnim omejitvam, potem je za prosti verz značilna ritmotvorna funkcija sintakse; v tem smislu je prosti verz 20. stoletja po ritmičnem principu soroden pradavnemu paralelizmu členov. V študiji *Prostega verza ni: »prosti verz«* pri Udoviču, objavljeni v knjigi *Po-etika forme* (1997, 242), sem formuliral »pravilo o obratni sorazmernosti ritmotvorne moči metra in sintakse«:

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.

Kar zadeva prosti verz, smo prišli do šokantnega sklepa: le manjši del Udovičevih pesmi je dejansko napisan v prostem verzu, če prosti verz definiramo kot metrično nevezano besedo. Prostega verza pri Udoviču tako rekoč ni.

In tudi nasploh bi lahko rekli: prostega verza ni! Ni verza, ki bi bil prost, svoboden, osvobojen ritma. V prostem verzu pišejo le slabi pesniki.

Kot smo že večkrat poudarili, razpad metrike v drugi polovici 19. stoletja v zahodnih književnostih (pri nas se to zgodi s tradicionalno zamudo – v prvi polovici 20. stoletja) povzroči strukturni vakuum pri organizaciji verza: manko urejevalnega principa pesniki ponovno zapolnijo s sintaktičnimi paralelizmi – skladnja postane ritmotvorna! Prosti verz moderne lirike predstavlja nenavadno in paradoksalno oživitev prastarega, prvega zgodovinsko znanega načina organizacije

verza – paralelizma členov. Značilna je v tem smislu poetika pionirja prostega verza, ameriškega pesnika Walta Whitmana, ki je svoje himnično videnje Kozmosa in Kozmičnega bratstva upesnjeval z vznesenim naštevanjem vseh bitij in vseh stvari tega sveta.

Ko se v drugi polovici 19. stoletja, po dolgi prevladi vezane besede, tradicionalna verzifikacija »izpoje« in zbledi v kliše, pesniki začutijo legitimno potrebo po razbijanju kalupov, ki dušijo živ navdih. (Namenoma uporabljam sentimentalno tradicionalno besedo *navdih*, *inspiracija*, ker se v njej etimološko skriva koren *dih*, *dibanje*, torej ritem pljuč, krvi, srca, telesa.) Resnici na ljubo pa je treba priznati, da razpad metričnih pravil dejansko povzroči tudi razpad dotlej znanega pesniškega jezika. Mallarmé je ta prelom definiral s kritično formulacijo *Kriza verza* (v istoimenskem eseju). V organizmu verza nastane strukturni vakuum, saj verza ne organizirajo več metrične zakonitosti in omejitve. Ponovimo: za poezijo, pisano v vezani besedi, je značilno, da nenehno opozarja na svojo pesniškost, da nenehno vpije oz. poje: »*Jaz nisem proza, jaz sem verz!*« Signali za pesniškost verza so (bili) pravilen (metrično organiziran) ritem, »cingljanje« rim v verznihih končnicah itd. Kako naj verz dokaže, da je verz, da je vzvišena poezija in ne zgolj banalna proza, če se odpove svojim najmočnejšim sredstvom? Strukturni vakuum torej povzroči potrebo po novem organizacijskem, urejevalnem principu, po novem načinu ritmotvornosti. Razkroj tako vzpostavljene forme in norme povzroči dramatično iskanje izhoda iz »*krize verza*«; pesniki so iskali in raziskovali nove izrazne možnosti in jih najpogosteje našli v »*prostem verzu*«. Temeljno ritmotvorno vlogo zdaj prevzame sintaksa, skladnja.

Izraz *prosti verz* ne zadeva zgolj verznege ritma, temveč vse ravni organizacije pesniškega besedila – verzno, kitično in pesemsko obliko. Izraz *prosti verz* je torej nenatančen in pravzaprav predstavlja *contradictio in adiecto*: po sami svoji naravi je pesniški jezik vselej podvržen omejitvam, in celo več – prav omejitve sploh strukturirajo pesniški jezik. Ameriški pesnik Robert Frost je nujnost forme v poeziji utemeljeval z učinkovito primerjavo: igranje tenisa bi bilo neprimerno lažje brez mrežice, vendar bi sama igra v tem primeru izgubila vso privlačnost. »*Prostemu verzu*« bi morali torej natančneje reči *metrično nevezani verz*, saj gre za verzifikacijo, ki ni regulirana z metrom. Eden izmed pogostih nesporazumov, katerih žrtve so predvsem začetniki in amaterji, je iluzija, da gre pri prostem verzu za popolno umetniško svobodo. Svoboda se pri umetniškem ustvarjanju dogaja povsem drugače. Zavračanje omejitev pomeni najpogosteje nerazumevanje same narave pesniškega jezika; zato je pri mnogih začetnikih in amaterjih verz le skrajšana prozna vrstica, ne pa ritmična, intonacijska in semantična enota z lastno napetostjo, kadenčnim lokom in sporočilno ekonomijo. Če so starejše

generacije poezijo zmotno prepoznavale po rimi, jo mlajše zmotno prepoznavajo kot »*vrstico, ki je krajša od prozne*,« kakor se pogosto glasi definicija študentov v prvem letniku primerjalne književnosti.

Tudi prosti verz seveda omogoča *spomin jezika*, o katerem sem zgoraj govoril: tu spomin jezika gradijo ponavljanja besed in skladenjski paralelizmi, in ne več ritmično-efvonični vzorci kakor pri vezani besedi. To paradoksalno pomeni, da tradicionalna poezija v vezani besedi potrjuje Derridajeve in Lacanove teze »bolj(e)« kakor sodobni prosti verz. Označevalci v vezani besedi (metrično-ritmični in efvonični vzorci) so namreč bolj osvobojeni označencev kakor označevalci v prostem verzu, kjer so ponavljanja besed in stavčnih vzorcev vselej prepletena tudi s semantiko besed.

Ni naključje, da vse osnovne retorične figure (anafora, epifora, geminacija) in pesniški postopki (refren) temeljijo na ponavljanju. V splošni zavesti slog ponavljanj ponavadi asociiramo s svetopisemskim svetom.

Že Whitmanov verz, ta ustanovitvena gesta prostega verza, izvira iz biblične ritmike. Znotraj slovenske lirike je najbolj izrazit in umetniško ploden način navezave na biblično psalmodijo poetika Daneta Zajca, ki tudi na sporočilni ravni izžareva liturgičen značaj. Vendar pa v kontekstu njegove poezije liturgična ponavljanja ne učinkujejo kot hvalnica vsemogočnosti in vsenavzočnosti Boga, ampak kot elegično izrekanje odsotnosti odrešilnega metafizičnega smisla. – K tovrstnemu zarotivnemu ritmu je Zajca po lastnem priznanju napeljalo tudi branje afriške poezije.

Ponavljanje besed, sintagem, celih verzov in celo kitic v funkciji svojevrstnih refrenov v prostem verzu torej ni zgolj okrasna zvočna vinjeta pesniškega jezika, temveč strategija graditve pomenov, ki ustvarjajo kompleksno pesniško sporočilo. Povsem preproste besede, katerih denotativni pomen je docela jasno določen s slovarsko definicijo, v procesu ponavljanja stopajo v nove in nove zvočne in pomenske kontekste, ki spremenijo izvorni, denotativni pomen in ga nadgradijo s številnimi konotacijami, ki so možne le v kozmosu pesniškega jezika. Besede se na ta način oddaljijo od svojih običajnih pomenov in začnejo izžarevati nove, sveže in bogate pomene, ki obstajajo le na pomenskem polju konkretne pesmi.

Pri tem je očitno, da retorika ponavljanj učinkuje na dvoplasten način: po eni strani gre za poudarjanje določene besede ali sintagme, podobe ali metafore, ki v procesu ponavljanja pridobiva kompleksne pomene, po drugi strani pa ima to obsesivno ponavljanje besed tudi neposreden zvočni učinek, saj nadvse intenzivira ritem pesmi. Ponavljajoči se elementi pesmi namreč funkcionirajo kot skupni imenovalci, kot iztočnice za elemente, ki se ne ponavljajo, slednji, enkratni elementi pa vzvratno podeljujejo ponavljajočim se elementom vselej nov pomenski značaj.

Ponavljanje besed obenem učinkuje kot svojevrsten zvočni stik, toliko bolj, ker ne gre za mehanično ponavljanje osnovnega, denotativnega pomena besed, temveč se pomen skozi proces ponavljanja spreminja v skladu s spremenjenim kontekstom. Obenem dobro čutimo, da v tradicionalni poeziji v vezani formi ponavljanje iste besede na koncu verzov učinkuje kot šibka rima, če gre za mehanično ponavljanje istega pomena.

Kaj za verzologijo pomeni prelom med vezano besedo in prostim verzom? Ker je bila metrika najvišja instanca, ki je regulirala verzni ritem poezije v vezani besedi, je logično, da se je verzologija ukvarjala predvsem z razmerjem med metrom in ritmom ter z evfonijo oz. zvočnostjo pesniškega jezika, se pravi s figurami glasovne ekvivalence (rimo, aliteracijo, asonanco itd.). Če je za prosti verz ob razpadu metričnih omejitev značilna ritmotvornost sintakse, potem bi bilo treba tudi verzologijo prilagoditi predmetu obravnave. Analiza zvočnosti je pomembna tudi za prosti verz, vendar ne more povsem pokriti in izčrpati njegove narave. Če je najvišja instanca, ki regulira ritem prostega verza, sintaksa, potem verzologija prihodnosti ne bo zgolj *fonetika*, temveč tudi – *gramatika pesniškega jezika!*

2 Govorni izvir poezije

Prvotni naslov – *Govorni izvori poezije* – sem minimalno, a bistveno spremenil: namesto izraza *izvor*, ki je abstrakten in ustreza širokim, filozofsko in znanstveno reflektiranim kategorijam, sem rajši izbral skromnejšo in konkretnjšo besedo *izvir*, ki je vsebinsko povezana z vodo (*izvir potoka* ali *reke*). Izraz *izvor* nedvomno *izvira* iz besede *izvir*, a je sčasoma izgubil vsebinsko povezavo z vodo in pridobil pojmovno širino. Razlika med slovenskima besedama *izvir* in *izvor* je razlika med francosko oz. angleško besedo *source* ter *origine* oz. *origin*. Če bi govorili o jeziku, ki ga od Saussura naprej pojmuje kot sistem, bi bil primernejši izraz *izvor*, za *govor*, ki vselej pomeni konkretno realizacijo jezika, pa je ustreznjša beseda *izvir*. Spričo abstraktne širine ima izraz *izvor* v sebi nekaj negibnega, *izvir* pa nas s pomenom *tekoče vode* opozarja na *tok*, na *časovnost* govora. Obe besedi – *izvor* in *izvir* – označujeta *rojstvo* in *poreklo*, a pri *izviru* si predstavljamo *izbruh* vode, njeno *bistrost* in njeno *valovanje*, medtem ko je *izvor* tako časovno in pojmovno oddaljen in meglen, da si ga je težko priklicati pred notranje oko predstave.

Že na začetku svoje pesniške poti sem lastno poetiko defniral z geslom, da v poeziji *zven besede pomeni in pomen zveni*. Glasba besed torej. Zvočnost, ki se zmeraj znova napaja v živem govoru. Kadar se vozim z avtobusom, rad prisluškujem govoricu naključnih sopotnikov. Ne zanima me toliko vsebina njihovih pogovorov, ki je večinoma skrajno dolgočasna – obseda me ritem njihovih stavkov. Ocenjujem ritmično učinkovitost njihovih izjav, v notranjem sluhu popravljam ritmično »napačne« besede in jih nadomeščam s svojimi. Enako se mi dogaja, ko poslušam radijska ali televizijska poročila: včasih kratko malo pozabim, da gre za velevažna politična dogajanja, kajti zame je v tem trenutku neprimerno važnejša ritmična energija govora.

Na začetku sedemdesetih let, ko sem začel resneje pisati, sem z vsem srcem pripadal tedanjemu avantgardističnemu gibanju. Značilna za moje tedanje »pesnjene« je bila pesem *Blabla*, ki zdaj funkcionira kot pesem za otroke (2016, 211):

bla
blabla
blablabla
blablablabla
blablablablabla
blablablablablabla
blablablablablablabla
blablablablablablablabla
blablablablablablablablabla

jaz sem en bla

blabla

Otroci imajo to pesem zelo radi, rajši kot njihovi pedagogi, ki se ponavadi malce zmrdujejo, češ: »*Je to sploh poezija?!*«
Otroci natančno vedo, da je to poezija! Zato jo na nastopih po osnovnih šolah redno berem – točneje: skandiram, kričim v različnih metrih, pojem v ritmu dunajskega valčka ali rock and rolla, šepetam, jo igralsko interpretiram, se s pesmijo na različne načine igram. Otroci se mi redno pridružijo in se imamo fino. Kadarkoli jim berem *Blabla*, me njihova reakcija prepriča, da sem večji pesnik, kot se v trenutkih dvoma bojim.

V istem obdobju (spomladi l. 1973) je nastala tudi pesem *Marjetične meditacije* (2016, 208–209):

ljubi me
ne ljubi me
ljubi me
ne ljubi me
ljubi me
ne ljubi me
ljubi me
ne ljubi me
ljubi me
ne ljubi me
ljubi me

ne ljubi me
ljubi me
ne ljubi me
ljubi me
ne ljubi me

jebi ga

Očitno – oziroma točneje: slišno! – je, da je bistvena razsežnost obeh citiranih pesmi njuna zvočnost. Ta zvočnost se razlikuje od tradicionalne zvočnosti, značilne za vezano besedo in klasične pesniške oblike, ki sem jih raziskoval pozneje. Tu, na mojih pesniških začetkih, je bila bistvena zvočnost, ki izvira iz govora, govorni in po-govorni zven. Najbrž ni naključje, da sem takrat zelo rad prebiral Jacquesa Préverta. Naj v zvezi z njim omenim saussurovsko referenco, ki jo intepreti njegove poezije redkokdaj opazijo: Prévert je svojo osrednjo pesniško zbirko naslovil *Paroles* (1946), kar nas direktno napoti na Saussurovo razlikovanje med *langue* (jezikom kot sistem), *langage* (govorico) in *parole* (govorom, konkretnim govornim aktom). Prévert je svojo poezijo gradil na po-govornem jeziku, s svojo poetiko pa je stavil na govor kot konkretni, enkratni, nepovnljivi akt, in ne na jezik kot sistem, ki ga je proslavljala tradicionalna poezija.

Tudi sam se z glasom in govorom ukvarjam predvsem skozi poezijo. Kot bomo videli, je pesniški jezik tako strukturiran, da se temporalnost otekanja glasov in besed v molk in preteklost zmeraj znova »zasuka« v živi spomin; nad linearnostjo časa in govora pesniški jezik ustvari spominsko vertikalo, ki učinkuje kot prostorski zapis. Bistveno vlogo pri tem procesu igra verzni ritem.

V srednjem veku se je grafični zapis pesmi bistveno razlikoval od današnjega. Šlo je seveda za konvencijo ... vendar se moramo zavedati dejstva, da je tudi današnji način zapisovanja pesniških besedil – ob vsej raznovrstnosti avtopoetik na tej ravni – prav tako konvencija. Obravnavati fenomene davnih in daljnih kultur s stališča domnevne »naravnosti« naše kulture je samoslepitev. Umetnost ni naravna tvorba. Modrost, skrita v slovenskem jeziku, nam prišepetava resnico umetnosti: *umetnost* je tisto, kar je *umetno*. Umetnost je že vselej *umetno(st)*. Tudi jeziki, ki so besedo *art* prevzelo iz latinščine, poznajo povezavo z *arteficalnostjo*, a ta povezava ni tako slišna kakor v naši besedi *umetnost*. Toda pojdimo nazaj iz naših postmodernih konvencij k srednjeveškim konvencijam.

Verz je torej vrstica, ki se obrača, ki se ponavlja. Ta ponavljajoča se narava verza je bila še posebej poudarjena v tradicionalni poeziji, pisani v t. i. *vezani besedi*, kjer vrsta pesniških

postopkov – od ritma in rime do pravih kitic in kompozicije – temelji prav na ponavljanju osnovnih zvočnih in pomenskih elementov. Ista temeljna značilnost velja tudi za t. i. *prosti verz*, čeprav – kot bomo videli – z določenimi modifikacijami.

Nenavadno je, da so evropski začetki tako znanega pojava, kot je rima, še zmeraj zaviti v meglo in doživljajo različne literarnozgodovinske interpretacije. Sam izraz *rima* po vseh verjetnosti izvira iz besede *ritem*. Oznaka se je najprej pojavila v zvezi s tistimi pesniškimi besedili v srednjeveški latinščini, ki so v nasprotju z *metrično* (na tradicionalni kvantitativni metriki utemeljeno) poezijo temeljila na večji ritmični funkciji mreže naglasov, zato so jo imenovali *ritmična* poezija; ta besedila (npr. latinske pesmi v *Carmina burana*) so bila namreč tudi rimana. Poleg evfonične funkcije rima opravlja tudi izrazito ritmično vlogo, saj močno zaznamuje verzno končnico (klavzulo), ki bistveno soustvarja ritmično podobo verza.

Razlaga nekaterih nemških verzologov, po kateri naj bi *Reim* izviral iz besede za *okvir*, sodi po vsej verjetnosti med t. i. »ljudske« etimologije, vendar je vsebinsko utemeljena in zabavna: tako kot se šipa »urajma« v okenski okvir, tako se dve besedi dobro »urajmata«. Pomenljivo je, da ima tudi ta predstava o rimi izrazito prostorsko razsežnost in je – tako kot beseda *stanza* – povezana s hišo, oknom ...

Rima je sozven, odmevanje enakih verznihih končnic, kjer glasba besed bistveno vpliva na semantiko. Enakost vseh glasov od zadnjega naglašenege vokala naprej namreč razkrije nepričakovani skupni pomenski imenovalc med dvema ali več besedami, ta glasovna ekvivalenca pa obenem še bolj poudari njihove semantične razlike. Rima torej ni zgolj zvočni okras, prijeten zvonček verznihih končnic, temveč ključno središče in razpotje, ki gradi nadvse kompleksno sporočilo, povsem nemo-goče zunaj polja te in samo te pesmi.

Funkcija rime torej ni zgolj evfonična, je tudi in predvsem semantična. Obenem pa rima opravlja tudi izjemno pomembno vlogo na ravni verznege ritma, saj s svojim položajem v verzni končnici bistveno določa ritmični impulz. K temu velja dodati tudi močno podporo, ki jo rima podeljuje melodiji, intonaciji verza.

Zanimivo in zoprno je, da obstajajo diametralno nasprotne teorije o nastanku tako pomembnege izraznege sredstva: kdo je prvi uporabil rimo v liriki, Evropejci ali Arabci? Po drugi strani je povsem evidentno prozaično dejstvo, ki ga kot začetek rime zagovarja tudi Mihail L. Gasparov v svoji *Zgodovini evropske lirike* (1996), da se je rima najprej pojavila kot retorična figura v latinskem govorništvu.

Najbolj preprost način rimanja so seveda zaporedne rime. Tudi trubadurska lirika se začne s tem elementarnim načinom kitične organizacije pesniškege besedila. Ta

princip evfonične vezave verzov in kitic je bil v srednjeveški, pa tudi poznejši poeziji pogost. V epski poeziji je temu postopku ustrezala vezava verzov v *laissez*, verzne odstavke neenakomernega obsega, ki jih je skupaj »lepila« ista asonanca ali rima. Lirska poezija pa je zaradi povezave z glasbo seveda zahtevala členitev besedila na kitice z enakim obsegom in pogosto tudi z enako razporeditvijo rim.

Razvoj mreže rim je šel naprej v smeri čedalje kompleksnejših struktur, ki očitno predstavljajo vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji Izvoljene gospe v trubadurski liriki. Paradoksalno je, da poznejša evropska poezija nikoli več ni dosegla tistega bogastva načinov rimanja, ki so ga razvili provansalski trubadurji na samem začetku evropske lirike.

Prvi sklep: rima je ljubezen besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.

Drugi sklep: rimanje v pesniškem tekstu očitno vzpostavlja posebno zvočno teksturo, se pravi prostor. Rima se po eni strani tako kot vsi jezikovni postopki vpisuje na linearno črto odtekanja časa, po drugi strani pa s *spominom jezika* vzpostavlja (mentalni) prostor. Zvočnost pesniškega jezika torej ni nikoli zgolj preprosto in naključno zvončkljanje besed, temveč rezultat zavestnih operacij na jeziku. Glasba besed v poeziji je vselej že *zapis*, če naj si znova izposodimo Derridajevo terminologijo. Tudi ni in ne more biti nikakršno naključje, da je zvočnost pesniških besedil – kot smo uvodoma že poudarili – v obdobju ustne »književnosti« služila kot mnemotehnično sredstvo: tisoče verzov si je mogoče zapomniti le s pomočjo ritma in glasovnih figur. Zaporniki redno pišejo sonete in druge stroge oblike. Zakaj? Razloga sta najbrž dva:

- 1) tradicionalna forma zahteva brskanje po jeziku in po samem sebi, kar rezultira v čustveno nabitem, osebnoizpovednem izrazu;
- 2) spričo pomanjkanja pisal in papirja si je v dolgoletnem zaporu mogoče zapomniti le ritmizirane in rimane verze.

Zvočnost pesniškega besedila je torej že sama po sebi *zapis*. Temu foničnemu, zvočnemu, zmeraj znova v veter časa razsipajočemu se zapisu sledi črkovni, prostorski zapis, ki pa – *hommage à Derrida!* – ne bi bil možen, če ne bi bilo besedilo že »zapisano« v neke vrste spominskem »zapisu«.

Tretji sklep: temeljni vzgib in zakonitost pesniškega jezika je – *ponavljanje*.

Ne samo trubadurska, tudi vrsta drugih srednjeveških in renesančnih pesniških oblik temelji na ponavljanju, to ponavljanje elementov (predvsem refrenov) pa vzpostavlja *krog* kot temeljno podobo sveta in bivanja. V tem obdobju so namreč ljudje doživljali vesoljni svet kot celoto, kot *kozmos* (starogrška beseda *kosmos* ne pomeni le *vesolje*,

temveč tudi *red*, *urejenost*, obenem pa je v etimološki zvezi z besedo *kozmetika*). Krog je idealna umetniška (pris)podoba celovitosti in urejenosti kozmosa, kjer se isti elementi nenehno ponavljajo, »večno vračanje istega« pa omogoča človeku garancijo vnaprej danega smisla bivanja. Zato te pesniške oblike imenujem *krožne*. Najbolj izrazito so se razvile v francoski književnosti. Gre za naslednje oblike: *lai*, *virelai*, *rondel*, *rondo*, *triolet*, *l'arbre fourchu* (*razvejeno* – dobesedno: *razcepljeno*, *viličasto* – *drevo*), predvsem pa družina *francoskih balad* (*mala* in *velika balada* ter *chant royal* – *kraljevski spev*). Naj med njimi tu podrobneje analiziram le *rondel*.

Pod skupnim imenom *rondel* se je pravzaprav razvilo nekaj podzvrsti zanimive in učinkovite pesniške oblike, ki je cvetela od 14. do 16. stoletja, nakar so jo pesniki renesančne skupine *Plejada* na čelu z Joachinom de Bellayjem in Pierrom de Ronsardom skupaj z drugimi avtohtonimi srednjeveškimi francoskimi oblikami vrgli na smetišče pozabe, da bi tudi na Francoskem ustoličili italijanski sonet kot formo, ki naj bi utelešeka renesančnega duha. Ena izmed prvotnih oblik *rondela* je t. i. *preprosti rondel*, osemvrstičnica, ki so jo pozneje preimenovali v *triolet*. *Rondel* obsega trinajst verzov v treh kiticah, zgrajena pa je na zgolj dveh rimah. Sámno ime *rondel* izvira iz francoskega pridevnika *rond* (*okrogel*), kar se nanaša na krožno naravo te oblike, kajti začetek *rondela* se kot refren še dvakrat ponovi, na sredini in na koncu pesmi. *Rondo* se je razvil iz *rondela*, o čemer priča že sama slovnična oblika te besede – *rondeau(x)* – ki ni nič drugega kot množinska oblika samostalnika *rondel*.

Rondel ima naslednjo strukturo (črke označujejo rime, pri čemer veliki črki predstavljata verza, ki se ponavljata kot refren, male črke pa verze, ki se ne ponavljajo):

A	a	a
B	b	b
b	A	b
a	B	a
		A

Preseneča asimetričnost, nepravilnost zadnje kitice, ki ima verz več kot prvi dve, kar navidezno odstopa od poetike klasičnih oblik, temelječih na pravilni in simetrični členitvi pesmi na kitice z enakim številom verzov. Ker pa v klasičnih oblikah nobena stvar – tudi kršenje pravil – ni naključna, mora za to odstopanje obstajati DOVOLJ močan razlog. Razlog je jasen: refren!

Druga nenavadna značilnost *rondela*: vidimo – predvsem pa slišimo! –, da se razvrstitev rim menjava skozi pesem, kar je prav tako »skregano« s klasično poetiko: v prvi in tretji kitici gre za oklepajočo rimo, v drugi pa za prestopno. Tudi tokrat je razlog jasen: refren!

Za »nepravilno« obliko rondela je torej »kriv« refren!

Zato nas ne bo presenetilo, da najbolj nenavadna značajska značilnost rondela zadeva sam refren. Za kaj gre? Prva dva verza prve kitice, ki predstavljata refren, se ponovita na koncu druge kitice, na koncu pesmi pa se ponovi le prvi verz! Čemu taka okrajšava refrena? Čemu taka asimetrija?

Refren (prva dva verza) se nam dodobra zareže(ta) v spomin, saj se ponovi(ta) na koncu druge kitice. Ko potem na koncu pesmi izgovorimo le prvi verz, naš spomin samodejno po tihem izgovori tudi drugi verz, drugo polovico refrena. Drugi (zadnji) verz je torej namenoma »izbrisan«: zgodi se tropičje, v katerem se stih preseli iz glasu v za-molk, iz grla in ušesa v spomin in srce. Pesem zalije tišina. Skratka: gre za prefinjen zvočni in pomenski učinek, ki drugega verza refrena na koncu pesmi namenoma ne izreče na glas, zato da bi pri tem močneje izzvenel v notranjem sluhu, v spominu. Rondel je pesem zvočnega spomina.

Naj kot primer zazveni očarljiva pesem enega izmed najboljših francoskih pesnikov visokega srednjega veka, nesojenega kralja Charlesa Orléanskega, v originalu (*La poésie médiévale*, 1992, 248) in prevodu podpisanega (2011b, 13):

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vêtu de broderie,
De soleil luisant, clair et beau.

Čas je slekel stari plašč
iz vetra, mraza in dežja,
in s tkanino se bahà
iz žarkov, ki so sončni lošč.

Il n'y a bête ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie !

Zver in ptica sredi gošč
vsak svojo pesem pøjeta.
Čas je slekel stari plašč
iz vetra, mraza in dežja!

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livrée jolie,
Gouttes d'argent d'orfèvrerie,
Chacun s'habille de nouveau :
Le temps a laissé son manteau !

Reka iz podzemnih kašč
vre v livreji iz zlata,
prelestnih kapljicah srebra.
Vsakdo je zdaj nov, nalašč:
Čas je slekel stari plašč!

Zamolčanje zadnjega verza je postopek z izjemno močnim učinkom. Z lastnim pesniškim avtoreferencialnim »*rondelom o rondelu*«, naslovljenem *Pesem zvočnega spomina*, sem naravo te čarobne forme upesnil v priročnikih pesniških oblik *Oblike sveta* (1991, 105), *Oblike srca* (1997, 209) in *Oblike duha* (2016, 357):

Rondel je pesem zvočnega spomina:
ko tvoj korak odmeva v ušesu
še celo smrt po najinem slovesu,
se vračaš, ritmično kot bolečina.

Skoz pesek stihov še zveni stopinja,
labodje lahka v poslednjem plesu!
Rondel je pesem zvočnega spomina,
ko tvoj korak odmeva v ušesu.

Odsotna, lepa, me boliš, praznina.
Kako si me napela v telesu
vse strune, ki zdaj mro v gluhem lesu!
Na koncu glas skopni v čas: tišina.
Rondel je pesem zvočnega spomina ...

Rondel omogoča tudi dialoškost, zamolčanje drugega verza refrena pa presenetljive pomenske učinke, kar sem izkoristil v pesmi *Da, toda* (2016, 258):

– Karkoli rečem, odgovôri da! – Da, toda
jaz sem svoboden in zato bom rekel ne.
– Na svetu ni svobode. So le moje ustnice.
In tvoja slast. – Všeč si mi. Kdo si ti? – Prigoda.

– In kdo sem jaz? – Nikar me ne sprašuj, prisma!
Jaz sem ti, ti pa nisi jaz. Ti si nič, jaz pa vse, kar je.
Karkoli rečem, odgovôri da! – Da, toda
jaz sem svoboden in zato bom rekel ne.

– Reci da! – Če mi poveš, kdo sem. – Človek, le zabloda
nekega mrtvega boga. Prikazen iz meglè.
Čas je, da te čas zatre. Moj ukaz se pne
od zemlje do neba. – Kdo si ti? – Usoda.
Karkoli rečem, odgovôri da! – Da, toda.

Najbrž prav zaradi tega nenavadnega in izvirnega zvočnega značaja rondel predstavlja eno izmed redkih starosvetnih pesniških oblik, ki so preživele smrt klasične

in klasicistične poetike ter privlačile pesnike tudi v poznejših obdobjih. Najbrž je prav raba negativnega postopka (umanjkanja drugega verza refrena na koncu pesmi) pritegnila Stéphana Mallarméja, tega radikalnega pesnika religije Niča, da je napisal dva rondela.

Mimogrede: čeprav je vse življenje pisal v vezani besedi in klasičnih pesniških oblikah, je Mallarmé 1. 1897 (leto dni pred smrtjo) napisal tipografsko pesnitev *Met kock nikdar ne bo odpravil naključja* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), s katero je utemeljil vizualno poezijo in druge avantgardistične pesniške prakse 20. stoletja. *Met kock* je prvič v zgodovini dal spregovoriti tudi belini papirja, molku med vrsticami in besedami. Seveda se je molk vpisoval v strukturo pesmi že pred Mallarméjem, denimo z medkitičnimi belinami. A medkitična belina je funkcionirala kot konvencionalni postopek, zato molk ni govoril. Šele z *Metom kock* je belina papirja postala znak, se pravi, da je – paradoksalno – odsotnost znaka postala znak. In molk je spegovoril. Prostorsko.

Premislimo vsa ta vprašanja ob primeru sonetne forme.

Od svojega nastanka v 13. stoletju vse do danes je sonet nedvomno krona evropske poezije. Suvereno je zdržal celo revolucijo pesniškega jezika ob prelomu 19. in 20. stoletja, iz česar lahko sklepamo, da gre za izredno trdoživo formo, ki pa je obenem elastična in sposobna prilagajanja različnim literarnim tokovom in estetikam različnih obdobj. Svojo kraljevsko veljavo in tako rekoč »večno« priljubljenost si je sonet pridobil in ohranil zaradi svojevrstne strukture, ki kombinira simetrično formalno strogost v kvartinah in svobodnejše izrazne možnosti v tercinah. Gre za zgoščeno obliko, kjer mora biti sleherna beseda pretehtana, medsebojni odnosi med besedami pa morajo vzpostavljati kompleksno pomensko mrežo. Štirinajst vrstic klasičnega italijanskega soneta predstavlja besedni kristal, ki v rokah spretnega in nadarjenega pesnika odseva veselje – ne le bogastvo zunanjega sveta, temveč tudi skrivne pokrajine notranjega, čustvenega sveta, od ljubezenskega zanosa do zavesti o smrtnosti. Sonet je idealna oblika za lirsko izražanje bežne lepote trenutka; angleški preraphaelitski pesnik Dante Gabriel Rossetti ga je v tem smislu posrečeno definiral: »*Sonet je spomenik trenutka.*« Zaradi čudovite zvočnosti velja ta verz citirati v izvorniku: »*A Sonnet is a moment's monument*«. Rossetti (1828–1882) je bil angleški pesnik in slikar italijanskega porekla, eden izmed ustanoviteljev preraphaelitskega gibanja, ki je nasproti sentimentalizmu pozne romantike in banalni prozaičnosti realizma zahtevalo združitev čutnosti in mistike; ideal so videli v slikarstvu pred Rafaelom, od koder izvira ime skupine. Tu navajamo celoten sonet, ki predstavlja uvod v cikel *The House of Life* (*Hiša življenja*) – v izvorniku in v prevodu podpisanega (Novak, 2004, 391):

A Sonnet is a moment's monument –	Sonet je spomenik trenutka, –
Memorial from Soul's eternity	nagrobno znamenje iz večnosti
To one dead deathless hour. Look that it be,	Duše tej mrtvi in nesmrtni uri. Ti
Whether for lustral rite or dire portent,	pa glej, da iz preroškega občutka
Of its own arduous fulness reverent:	ali očiščenja spoštuje lastno polno bit.
Carve it in ivory or in ebony,	Izkleši ga iz slonovine
As Day or Night may rule; and let Time see	ali ebenovine, kar pač mine,
Its flowering crest imperled and orient.	Dan ali Noč; naj Čas uzre svoj vrh in svit.

A Sonnet is a coin: its face reveals	Sonet je kot kovanec: obraz razkriva
The soul, – its converse, to what Power 'tis due; –	dušo, – njen govor, Moč, ki jo obliva: –
Whether for tribute in the august appeals	bodisi da je žrtvovanje svetli pesmi
Of Life, or dower in Love's high retinue,	Življenja ali dota za na pot Ljubezni,
It serve; or, 'mid the dark wharf's cavernous breath,	venomer služi; na zadnji obalni črti,
In Charon's palm it pay the toll to Death.	za Haronovo dlan – mitnina Smrti.

Zahvaljujoč prvim sonetistom, pripadnikom *sicilske šole* v 13. stoletju, Danteju, Petrarci, Shakespearu in pri nas Prešernu se je sonet uveljavil kot trden in obenem nadvse elastičen in mehak medij ljubezenske lirike. Zna pa biti sonet enako primeren za globino refleksije o temeljnih bivanjskih problemih ter je nadvse ustrezno izrazno sredstvo za religiozne teme. Spričo svoje jedrnatosti in jezikovne izbrušenosti se poda celo ostrim rafalom humorja, ironije in satire. Skratka: sonet je jezikovni mikrokozmos, ki odseva makrokozmos človeškega sveta. Sonet je svet v malem, mali svet.

Gre za jedrnato pesemsko obliko, ki ni primerna za široke zamahe literarne palete, temveč za koncentracijo izraza. Tu sleherni stih, sleherna beseda, sleherni zlog šteje. Tu najmanjše napake utegnejo uničiti celotno pesem. Sonetist mora torej sprejeti vnaprej dana pravila igre. Spoštovanje pravil pa tu ne pomeni omejitve svobode izražanja (kakor trdi modernizem), temveč ravno obratno – spoštovanje pravil šele omogoča pravo svobodo izražanja. Zaradi omejitev, ki jih zastavljajo zahteve ritma, evfonije (predvsem rim) in kitične kompozicije, se besede ne morejo razlivati navzven, temveč dolbejo navznoter, v globino. S pomočjo zvočnega (ritmičnega in evfoničnega) zrcaljenja besed njihovi pomeni vstopijo v kompleksno igro, ki vzpostavi večpomensko pesniško sporočilo. Rezultat formalnih omejitev torej ni osiromašitev, temveč – paradoksalno – obogatitev pesniškega sporočila. Namesto ekstenzivnega besedičenja dobimo intenzivno, odgovorno rabo besed. Namesto kvantitete dobimo čisto kvaliteto. To stopnjevanje zvočnosti in zgoščenosti izraza pa na čuden in čudežen način vpliva tudi na stopnjevanje čustvene energije in teže eksistencialnega sporočila.

Sonet dosega to nenavadno zgostitev sveta zahvaljujoč glasbi besed. Verzni ritem soneta, zgrajen na jambskih enajstercih, je očarljiv in gladek, po svoji sestavi pa blizu naravnemu govoru, kar pomeni, da je karseda primeren za čustveno nabito lirsko izpoved. Rime soneta funkcionirajo kot jezikovna ogledala: odsevajo druga drugo in s tem ustvarjajo kompleksno, večplastno zvočno in pomensko strukturo, pri kateri imamo občutek, da se ozek prostor soneta odpira v neskončnost.

Bolj kot katerakoli druga pesniška oblika je sonet soroden glasbi. O njegovi glasbeni naravi govori že sam pomen imena *sonet*, ki je etimološko zvezan z latinskim glagolom *sonare* – *zveneti*. (Beseda *sonet* je pomanjševalnica, pomeni torej *mali zven*.) Pri tem je treba priznati, da literarna zgodovina doslej še ni razvozlala neprijetnega problema. Pesem je namreč hči glasbe in plesa: ob svojem nastanku, potopljenem v temò časa, se je lirsko besedilo porajalo v tesni sintezi z melodijo in gibanjem. O glasbenem poreklu poezije priča tudi etimologija slovenske in slovanske besede *pesem*, ki izhaja iz glagola *peti*; enak etimološki pomen ima angleška beseda *song* (iz glagola *to sing*) ali francoska beseda *chanson* (iz glagola *chanter*). Večina pesniških oblik starega in srednjega veka nosi na svoji strukturi pečat svojega glasbenega »otročstva«; tako, denimo, refreni razločno kažejo, da gre za besedne tvorbe, ki jih je oblikovala logika glasbenih kompozicij. Kljub dejstvu, da samo ime *sonet* nakazuje možno povezavo z glasbo ter da vsi čutimo, da gre za pesemsko obliko, ki omogoča čarobno zvočnost, literarna zgodovina ne razpolaga z nobenim primerom, da bi bil sonet ob svojem nastanku povezan z glasbo. Kot smo že omenili, je to toliko bolj čudno, ker se je italijanska lirika v 13. stoletju formirala pod močnim vplivom umetnosti provansalskih trubadurjev, kjer je vladala tesna sinteza besedila in melodije. Nota bene: okcitanska beseda *sonet* (pomanjševalnica, ki dobesedno pomeni *mali zven*) je pomenila prav – *napev*, *melodijo*, kakor v prvem verzu slavne pesmi Arnautza Daniela »*En cest sonet coind' e lèri – Na ta napev, vesel in mil*« (Novak, 2003a, 71). Zdi se torej, da je sonet prva pesniška oblika, ki se je izvila iz sestrskega objema glasbe in plesa ter se osamosvojila kot čista jezikovna umetnost. V tem smislu bi lahko sklepali, da je sonet presegel temeljna določila srednjeveške umetnosti ter da je v časovnem in vsebinskem smislu prva novoveška pesniška oblika.

Zakaj je iz bogate pahljače tradicionalnih pesniških oblik preživel le in prav sonet? Zaradi trdne strukture? Ali – obratno – zaradi formalne elastičnosti, ki omogoča širok manevrski prostor za različne pojavne oblike ter prilagodljivost spreminjajočim se okusom različnih literarnozgodovinskih obdobj? Pisec pričujočih vrstic je prepričan, da zaradi obeh kvalit – strukturne trdnosti in odprtosti. In zaradi zvočnosti! Že sama sonetna forma obsega v svoji strukturi potencial za razširitev v širšo in višjo celoto, v – cikel. *Sonetni venec* je več kot zgoj cikel – je ciklična

pesnitev, kjer so ritmične in evfonične, tekstovne, motivne in tematske povezave med posameznimi soneti tako močne, da posamezni soneti sicer ohranjajo svoje samostojno sporočilo in tekstovno integriteto, vendar pa se sporočilo sonetnega venca razvije v svoji polnosti šele na ravni celote. Preprosto povedano: lahko sicer beremo vsak sonet Prešernovega *Sonetnega venca* posebej, vendar se vsi pomenski potenciali tega soneta razkrijejo šele na ravni celotnega venca, na podlagi kompleksne mreže pomenskih razmerij vseh sonetov.

Ta vprašanja sem intuitivno raziskoval že na začetku svoje pesniške poti, ob izidu svojega pesniškega prvenca *Stihožitje* (1977) pa sem zapisal (2005, 284–285):

Jezik ni sredstvo, temveč prostor poezije. Jezik je telo poezije in poezija je duša jezika.

Zato svojih pesmi ne pišem, temveč jih tako rekoč orkestriram. Prisluskujem glasbi soglasnikov in samoglasnikov ter skladam zloge. Biologi raziskujejo osmozo kot temeljni proces življenja; jaz raziskujem osmotično prenikanje pomena v zven in zvena v pomen kot temeljni proces življenja jezika, kot temeljni proces poezije. In se neskončno čudim: **kako zven besede pomeni in pomen besede zveni!**

Igra torej. Vendar ne neobvezna in samozadostna, temveč snujoča in zavezujoča igra. Igra, ki poraja pesem, igra, ki gradi ta še nevideni in ne(za)slisani svet!

Pesem torej ni ogledalo, temveč čarobno zrcalo sveta. Zrcalo, ki pričara in morje in obzorje, in ženo in željo, in vse vsemirje. Tako se naše radostno čudenje nad prebujenimi besedami spreminja v radostno čudenje nad nemim jezikom sveta, nad vzvišenim in skrivnostnim bivanjem vsega, kar je, nad morjem in obzorjem, nad ženo in željo, nad vsem vsemirjem: **»Vsemirje, ta vse, ta mir in ta je, neizrekljiva rima rim, vserimje!«** (*Stihožitje*, pesem *In svet in svetloba*, str. 29). Tako poezija jezika razkriva vsakdanjemu človeškemu življenju skrito poezijo sveta.

V dopisovanju s Francetom Pibernikom, objavljenem v knjigi *Med modernizmom in avantgardo: pričevanja o sodobni poeziji* (1981) sem to misel natančneje razdelal:

Zven besede zame ni zgolj zunanja embalaža ali okras pomena besede, temveč tista moč, ki poglobi in razširi pomen do ne(za)slisanih območij, do območij, kakršnih beseda v vsakdanji govorici nikoli ne doseže. V vsakdanjem življenju namreč ne slišimo zvena besede; površno lovimo zgolj njen praktični, utilitarni, funkcionalni pomen. Šele v poeziji se odpremo zvenu besede. In ko zapišem, recimo, »luna ne le polna, ampak popolna« (v pesmi *In svet in svetloba*, zbirka *Stihožitje*), se zaradi

zvočnosti te podobe globlje zavem pomena teh besed, prek pomena pa vse lepote same lune, ki je včasih res tako polna, da je že popolna.

Da pa ne bi tole razmišljanje izzvenelo le v smislu trditve, da je zvočnost bistvo poezije in tista njena razsežnost, skozi katero pesmi priteka njena pesniškost (kar bi bilo ravno tako enostransko in dualistično kakor nadrejanje pomena pesmi njeni zvočnosti), navajam naslednji primer: besedo »rez« doživljamo kot izrazito »rezko«, besedo »breza« pa kot izrazito mehko. Kako je to možno, če sta po zvočni sestavi skoraj identični (b-rez-a)? Odgovor na to vprašanje leži ravno v dejstvu, da pomen besede vpliva na njen zven. Tako pomen besede »rez« podeli njenemu zvenu »rezkost« samega »rezanja«, medtem ko pome besede »breza« podeli njenemu zvenu mehko s same breze. Sklep: pesem je zvočna le, če je nabita s pomenom, in čim bolj je nabita s pomenom, tem bolj(e) zveni. Zvočnosti same po sebi, odtrgane od pomena – vsaj zame – ni.

[...]

Iščem tak jezik poezije, ki je poezija samega jezika, se pravi najtesnejše prepletanje zvena in pomena, ali drugače: **zven pomena in pomen zvena**. Skozi poezijo jezika iščem poezijo sveta.

Hočem priklicati svet v pesem. To odpiranje sveta skozi poezijo pa se pri meni vseskozi dogaja na način zavesti o razliki med besedo in stvarjo, ki jo beseda označuje. Recimo kot v zadnji kitici pesmi *Plamen slaci* (zbirka *Stihožitje*, 11):

In nič se ne zgodi med trepalnicami in trenutki;
in nič se zgodi: en ne se preseli v molk.
Tako se tihožitje spremeni v stihožitje,
žena v željo in želja v žejo jezika.

Tihožitje se torej ob vstopu v pesem spremeni v stihožitje, tihožitje v pesmi živi in lahko živi le kot stihožitje; žena in želja pa v pesmi živita in lahko živita le kot žeja jezika. [...] Spraševanje o odnosu med pesmijo in svetom, ki ga pesem upesnjuje, je torej ena izmed temeljnih razsežnosti moje poezije.

3 Drevo in ovijalka: prilika o razmerju med poezijo in teorijo

3.1 Kritika samozadostne literarne teorije

Naj začnem z zelo preprosto ugotovitvijo, ki pa ima daljnosežne posledice: ljudje bolj spoštujejo profesorje kot pesnike. Najbrž je bilo zmeraj tako, vendar je danes ta hierarhična razlika še bolj poudarjena. V žargonu današnjih slovenskih analfabetov dve kletvici figurirata kot zapopadka vsega, kar je prezira vredno: prva je »pesnik«, druga »filozof«. Intelektualca, ki pozna mučno zgodovino kontroverznih odnosov med pesniki in filozofi, začenši s Platonovim izgonom pesnikov iz utopične pravične države, utegne nemalo presenetiti in zabavati čudno dejstvo, da ti dve novodobni kletvici v ustih tistih, ki jih pljuvajo, zvenita malone kot sinonima. Toda obstaja razlika med pesnikom in profesorjem književnosti, kakor obstaja tudi razlika med filozofom in profesorjem filozofije: pesnik in filozof sta lahko zasmehovanja vredna – profesorja književnosti in filozofije uživata kar ugleden družbeni položaj! Ker sem sam dvoživka – pesnik in obenem univerzitetni profesor, ki večinoma predavam o poeziji – sem nešteto krat na lastni koži doživel ta paradoks. Brez lažne skromnosti glede kvalitete svoje poezije lahko zatrdim, da je ta hierarhična razlika posledica različne družbene moči poezije in univerze, literarnih in akademskih krogov. Pesniki smo izrinjeni na rob družbe, medtem ko univerza – vključno s profesorji književnosti – še zmeraj sodi v osrčje sistema družbene moči, točneje: v način produkcije in re-produkcije te moči. V javnosti nerad uporabljam svoj akademski naziv; izjema so državni in finančni organi, iz razlogov, ki jih boste gotovo razumeli. Če se namreč pri okencih raznovrstnih uradov – da o bankah in davčni upravi sploh ne govorim – predstavim kot pesnik, sem nemudoma oplel: le kateri uradnik bo zaupal pesniku, kateri bančnik bo pesniku dal kredit? Čisto drugačno pesem slišim, če se predstavim kot profesor književnosti: uradniki me titulirajo z »gospodom profesorjem« in moja kreditna sposobnost se nemudoma čudežno poveča. Ker imam srečo ali nesrečo, da izmenoma nastopam v teh dveh protislovnih vlogah, imam torej neposreden vpogled v globok prepad, v brezdanjo shizofrenijo, ki obvladuje odnos med literaturo in teorijo. Dovolite mi torej, da to osebno izkušnjo posplošim in jo obravnavam ne kot izjemo, ki po naključju zadeva mene osebno, temveč kot splošno značilnost razmerja med literaturo in teorijo. Kot pesnik verjamem, da je tisto, kar je najbolj osebno, v isti sapi tudi najbolj univerzalno in se na ta način dotakne src kar največjega števila ljudi. Kot teoretik pa verjamem, da nelagodje, ki ga čutim v tej dvojni vlogi, ni zgolj posebnost mojega individualnega mentalnega ustroja, temveč *simptom* veliko širše in globlje, zgodovinsko pogojene shizme med literaturo in literarno teorijo, med

umetnostjo in filozofijo. Moram priznati, da sam te shizme v sebi nikoli nisem čutil: poezije in teorije nikoli nisem doživljal na način medsebojnega izključevanja, temveč vključevanja in dopolnjevanja. To shizofreno nelagodje torej ni rezultat mojega lastnega morebitnega mentalnega razkola, ampak mi je v veliki meri vsiljeno: vsiljuje ga logika družbene moči in nemoči – družbene nemoči poezije in participacije teorije na mehanizmih družbene moči. Premislek številnih hibridnih prepletanj med literaturo in teorijo v zgodovini književnosti in mišljenja je plodna priložnost za analizo podobnosti in razlik med tema dvema načinoma razumevanja sveta. Spričo svoje dvojne, hibridne usode sem globoko zainteresiran za iskanje in raziskovanje mostov med literaturo in teorijo.

Obenem pa moram kritično zavriniti uvodno misel, saj je namreč že nekaj časa mogoče opazovati protislovno stanje besedne umetnosti: njena produkcija še zmeraj strmo narašča, toda literarno pisanje se spreminja v tržno blago, umetniška imaginacija izgublja soj presežnosti, konec koncev upada še njena relevantnost na intelektualnem področju. Zdi se, da položaj literature po več kot dvesto letih njene relativne avtonomije spet postaja vprašljiv in da lepa beseda doživlja svojevrstno družbeno marginalizacijo.

Kaj je ta teza drugega kot v novodobni akademski žargon oblečena »osmrtnica«, ki jo je v *Predavanjih o estetiki* zapisal Hegel: da umetnost ni več najvišja potreba absolutnega duha, da bodo umetniška dela sicer še nastajala, da pa se človeško koleno ne bo nikoli več upognilo pred njimi. Kako strašna je ta brezprizivna sodba! Naj obenem poudarim, da Heglova *Estetika* ostaja najboljši učbenik umetnosti, kdajkoli napisan: njegova predavanja so polna osupljivih vpogledov v specifično naravo umetniških sporočil, konkretnih umetniških del in umetnostnih obdobjih; od tega starega filozofa se je še zmeraj mogoče ogromno naučiti. Hegel je očitno imel rad umetnost, tudi formiral se je v ustvarjalni atmosferi nemške romantike; eden izmed njegovih sošolcev je bil Hölderlin. Vendar je kot filozof sistematično in logično do skrajnih konsekvenc pripeljal resnico svoje discipline – filozofije: kadarkoli filozofija misli samo sebe in svet do konca, mora obsoditi umetnost kot nezadostno stopnjo duha. Platon je izgnal pesnike iz utopične pravične države zaradi pretirane čutnosti njihovih del ter ontološkega razloga – da so umetniška dela kot »posnetki posnetkov« sveta Idej dvakratno oddaljena od edino zveličavne Resničnosti, ki jo lahko zapopade in izrazi le Filozofija. Morda je bila Platonova obsodba umetnosti tako radikalna in brezprizivna prav zato, ker je bil sam pesnik in je krizo svoje identitete presegel s histeričnim zavračanjem čutne, umetniške polovice svoje osebnosti. Naj v tem kontekstu posebej opozorim, da dialoška narava njegovih filozofskih dialogov veliko dolguje dramski umetnosti in da se Platonovi dialogi odlikujejo

z visoko umetniško vrednostjo. Hegel v *Zgodovini filozofije* prav v dialogu, ki ga definira kot »največjo možno odprtost«, vidi začetek filozofskega mišljenja. Nena- vadno je, da je Aristotel, ki je v primerjavi s svojim učiteljem Platonom precej bolj racionalen, delno zaščitil avtonomijo umetnosti z ontološkimi in gnoseološkimi argumenti. Hegel združuje Aristotelov racionalizem in Platonovo vero v Duha, zato je njegova »diagnoza« *»smrti umetnosti«* argumentirana s spiralnim razvojem Absolutnega duha: umetnost je na tej spirali postavljena više kot zgodovino- pisje ali država, vendar je obenem najnižja stopnja Absolutnega duha – nad umetnostjo je religija, nad religijo pa Filozofija! Je torej tako čudno, da je Heglov sošolec, nori pesnik Hölderlin, v elegiji *Kruh in vino (Brot und Wein)* položaj poezije izrazil z obupan- im vprašanjem: *»Čemú pesniki v ubožnem času? – Wozu Dichter in dürftiger Zeit?«* Razmerje med Heglom in Hölderlinom omenjam tudi zato, da bi pokazal na neutemeljenost sodbe, da je literatura dve stoletji uživala relativno avtonomijo.

Heglova obsodba umetnosti postavlja današnje pesnike v položaj Hölderlinove tožbe. V jedro našega dialoga je torej *a priori* vsiljena teza o manjvrednosti literature v od- nosu do teorije. Akademski žargon te navidezno nevtralne ugotovitve ne more zakriti dejstva, da gre zgolj za postmodernistični, slabo zakriti citat temeljnega dispoziti- va zahodne metafizične filozofije. Osnovne predpostavke zahodne filozofije (Platon, Aristotel, Hegel) nenehno silijo literarno teorijo kot disciplino, ki je iz nje izpeljana, da detronizira poezijo in zasede njen prestol, kar ji je v 20. stoletju tudi uspelo; da- našnja prevalenca teorije nad poezijo ni fenomen, ki bi pripadal zgolj moderni in post-moderni dobi, kakor si laskajo akademski literarni teoretiki, ampak je ponovna in radikalna realizacija izhodiščne dispozicije zahodne metafizične filozofije, kjer je poezija v skrajni konsekvenci vselej podrejena filozofiji kot najvišji resnici sveta. Čas- tne izjeme med filozofi in teoretiki (Heidegger, Lotman, Derrida, Steiner, Bloom, Pirjavec) razumejo specifično pesniškega jezika, ki je jezik teorije ne more nadomestiti.

Čeprav se literarna teorija želi izogniti temu, da bi direktno razglasila večvrednost teorije nad literaturo, kritika t. i. *»varuhov kanona«* posredno izraža stališče, da je literarna teorija večvredna od same literature:

Varuhi kanona, kakršna sta George Steiner in Harold Bloom, so se posta- vili v bran svetosti literature pred profanostjo njenih kritikov. Toda varuhi kanona so se oprli na literaturo, češ da naj bi bilo to nasprotje ali celo sovraštvo zgodovinsko dejstvo današnje kulture. Obsodili so razmere, v katerih akademski svet daje prednost teoriji pred literarno govorico; teo- rija naj bi zato postajala čedalje bolj samozadostna, izgubljala naj bi svoje referencialne podlage v literarnih tekstih (podobno so nekdanji privrženci doktrine mimesis obsojali umetnost, češ da se je odtrgala od resničnosti).

Slednji argument je povsem ničn: mimetičnost oz. nemimetičnost ne vpliva na literarnost oz. neliterarnost književnih del – hermetične in nemimetične ali celo antimimetične Rimbaudove *Illuminacije* in Mallarméjevi soneti so literarna dela, enako kot Homerjeva *Iliada*, Dantejeva *Božanska komedija* ali – da bi bilo razmerje bolj drastično – Balzacovi in Tolstojevi realistični, torej »mimetični« romani. Literarna teorija, ki bi se odlepila od svojega predmeta – literature, bi ne bila več literarna teorija. Tisti literarni teoretiki, ki nekritično razglašajo, da je njihova teorija zamenjala poezijo, naj opustijo pridevnik »literarni« v imenu svojega poklica: naj bodo teoretiki *kar tako*, naj pišejo teorijo *an sich!* Žal je prostor za teorijo *an sich* že poltretje tisočletje zaseden: že zgodaj ga je okupirala disciplina, ki se imenuje filozofija. To je neprijetna meja, ob katero trči *hibris* samozadostne akademske literarne teorije: da v skrajni konsekvenci ni samostojna veda. Da je zgolj ovijalka na drevesu poezije. Če literarna teorija zaduši drevo poezije, pa se nujno spremeni v parazita na drevesu filozofije. Nerodno.

Povsem se strinjam s poetično zvenečim stavkom, da »teorija in literatura od vsega začetka potujeta na isti ladji« – angleška varianta je glede datiranja tega »začetka« bolj natančna: »Theory and literature have been evolving on the same historic trajectory ever since the very emergence of their disciplinary existence.« Začetke sodelovanja literature in teorije literarna teorija datira v romantiko: »Metajezik teorije je že na začetkih romantike stopil v dialog z govornico pesništva.« O tem ni mogoče dvomiti: »hibridne oblike pisanja, v katerih se je govornica metafor, simbolov, alegorij, imaginacije in naracije prepletala z diskurzom filozofske spekulacije, estetske argumentacije in produkcije konceptov,« so dejansko ena izmed plodnih možnosti literarnih in mišljenjskih diskurzov 19. in 20. stoletja. Toda: so hibridne oblike pisanja res zgolj značilnost zadnjih dveh stoletij? Kako naj opredelimo že omenjene Platonove filozofske dialoge, pedagoške programe v Rabelaisovem romanesknem delu *Gargantua in Pantagruel*, *Mesto dam* Christine de Pisan, Montaignove *Eseje*, številna verzificirana filozofska dela od antike naprej, ne nazadnje Boileaujevo *Poetiko*, ki jo vsakdo citira, malokdo pa ve, da je napisana v brezhibnih aleksandrincih?

Poezija je zdaj potisnjena na rob družbenega dogajanja, vendar ni izgubila svojega dostojanstva, ker ji ta obstranski položaj omogoča izraziti svojo resnico. Je teorija zdaj bolj srečna? Ni, vendar je teorija že *a priori* nesrečna zavest. Morda bo bolj srečna takrat, ko bo razumela, da mora omejiti ambicije po razumevanju in obvladovanju celotnega sveta.

Kot izhodišče za svoje razmišljanje sem si izbral razsvetljsko priliko, ki poezijo prisposablja z drevesom, teorijo pa z ovijalko, ki raste ob drevesu. Z drugimi

besedami: poezija je organska moč, ki raste iz lastne zemlje (temelja) v nebo, teorija pa je spremljevalna, stranska dejavnost, ki nima lastnega temelja, zato življenjske sokove srka iz močnega, ustvarjalnega debla poezije. Teorija je torej parazit na telesu poezije.

To vrednostno stališče je značilno za tradicionalno književnost in ga še zmeraj na nekritičen način povzemajo tisti pesniki, ki se ne odlikujejo z močjo refleksije. Zatekanje v mit o iracionalnosti ustvarjalnega dejanja je dandanašnji kontraproduktivno. Pesniška umetnost zahteva poleg čustvenih in nezavednih plasti tudi intenzivno angažiranje vseh drugih ravni zavesti; kakor je poudarjal Paul Valéry, je moč (avto)kritike za pesnika bistvena.

Ne strinjam se povsem s sporočilom prilike o drevesu in ovijalki – oziroma točneje: z iracionalistično interpretacijo te prilike, še manj pa z aroganco teorije, ki si nenehno prizadeva, da bi izrinila poezijo na rob vrta. Literarna teorija, kakor jo prakticirajo akademski krogi v zadnjih desetletjih, se obnaša še huje kakor razsvetljenska ovijalka: poskuša povsem prekriti in zadušiti drevo poezije, posnema drevo in se obnaša, kakor da ima lastne korenine. Na podlagi lastnih izkušenj iz univerzitetne pedagoške prakse ugotavljam naraščajočo fascinacijo študentov z literarno teorijo, kar samo po sebi niti ne bi bilo slabo, če tega procesa ne bi spremljalo tudi zaskrbljujoče upadanje veselja do branja primarnih literarnih besedil.

Razmerje med poezijo in teorijo nikoli ni zgolj abstraktno, temveč se od nekdaj dogaja v družbenem kontekstu. Pri tem je bistvenega pomena vsakokratni izobraževalni sistem s spreminjajočimi se vrednostnimi kategorijami in smotri. Občutek o zamenjavi vlog med poezijo in teorijo je morda optična prevara: teorija je vselej zasedala prostor družbene moči, poezija pa prostor nemoči. Nekdanja vera v družbeni pomen poezije je bila v veliki meri posledica novoveške tradicije humanistične vzgoje, ki je temeljila na citiranih primerih iz zgodovine pesništva. Ta izobraževalna in vzgojna tradicija je doživela dokončen zlom pred nekaj desetletji. »Križa poezije« torej ni križa same poezije, temveč je križa izobraževalnega mehanizma, ki je potisnil poezijo na rob ter vzpostavil teorijo kot skrajni namen izobraževanja. Ta protipesniška, protiumetniška, amuzična tendenca pa že doživlja žalosten in banalen polom, saj ne omogoča razvijanja intelekta, kar je njen razglašeni cilj: izobraževalni sistem tone v barbarstvo, njegov edini namen je služnost potrošniškemu načinu življenja. Adijo, pesem, adijo, pamet!

Sem dvoživka: pesnik, ki si služim kruh kot profesor literarne zgodovine in teorije. Kot pesnik verjamem, da je pesništvo drevo, ki ga je treba ustrezno negovati, da bi dihalo, raslo in obrodilo. Kot teoretik bi rad verjel, da teorija ni zgolj ovijalka, vendar ne

morem povsem zaupati pogoltnosti njenega temeljnega parazitskega impulza, zato moram to svojo ovijalko nenehno brzdati in obrezovati, da ne bi zadušila drevesa. Drevesu v sebi torej zaupam neprimerno bolj kakor ovijalki. Največjo nevarnost vidim v tem, da bi zamešal različne zakonitosti življenja drevesa in ovijalke. Drevo je drevo in ovijalka je ovijalka. Drevo ni ovijalka in ovijalka ni drevo.

Drevo in ovijalka lahko sobivata, vendar na način razločenosti. In prav tu je kleč: drevo lahko raste brez ovijalke, ovijalka ne brez drevesa, nenehno se ga oklepa. *Too close for comfort.*

Kakor koli že obračamo to razmerje, v razsvetljenski priliki o drevesu poezije in ovijalki teorije ostaja zrno soli. K osnovnemu sporočilu te prilike pa je dandanašnji mogoče dodati naslednjo misel: ovijalka daje mero drevesu, kaže njegovo širino in višino.

3.2 Paul Valéry, odkritelj moderne poetike

Pri poudarjanju racionalne narave pesniškega ustvarjanja Valéry nadaljuje in radikalizira tisto linijo pesniške avtorefleksije, ki jo je inavguriral Edgar Allen Poe s traktatom *Filozofija kompozicije* in ki je tako fascinirala Baudelaira in Mallarméja. In ker je prav Valéry tisti pesnik, ki je v zgodovini evropske lirike najtesneje povezal pesniško ustvarjanje z intelektom, bo tudi najprimernejši avtor za premislek vprašanja o razmerju med literaturo in teorijo. Toliko bolj, ker današnja literarna veda dolguje sodobno rabo pojma *poetika* prav – Paulu Valéryju. Tako je Tzvetan Todorov, eden izmed vodilnih strukturalistov, v članku *Valéryjeva »poetika«* iz l. 1975 zapisal: »Prav Valéryju pripada zasluga, da je znotraj francoskega jezika oživil izraz poetika v drugačnem smislu, kot je zbirka pravil, ki zadevajo rime.« (759) Oglejmo si, v čem je modernost Valéryjevega razumevanja *poetike*.

Ta modernost je – paradoksalno – prav v vrnitvi k izvornemu, arhaičnemu pomenu besede *poetika*, kakor je funkcionirala v starogrškem jeziku in kulturi. Valéry razume besedo *poezija* v njenem prvobitnem, etimološkem pomenu: starogrški glagol *poiein* pomeni namreč *ustvariti, narediti*. Njegov latinski ekvivalent, ki ustvarjanje reducira na *tehniko*, je *pro-ducere*, iz katerega izhaja vsemogočna diktatura današnje *produkcije*. Valéry je javno razgrnil svojo analizo l. 1937, ko je bil – brez formalnega doktorata – imenovan za rednega profesorja poetike na Collège de France. To biografsko dejstvo navajam kot kritiko akademskega pogona, ki še zmeraj gleda zviška na pesnike; po drugi strani pa vsak pesnik brez doktorata tudi ni Paul Valéry. Na inavguralnem predavanju (v tistem času je za poezijo in poetiko vladalo tako zanimanje, da je bila dvorana do zadnjega kotička polna, ljudje pa so se prerivali pred vhodnimi vrati, da bi slišali Pesnika in Profesorja) je Valéry poetiko kratko malo

etimološko definiral kot »*poietiko*«: »Gre za povsem preprost pojem **dela (ustvarjanja – faire)**, s katerim se želim ukvarjati. Narediti (ustvariti), **poiein...**« (Valéry, 1957, 1342; Novak, 1992, 165). Vse citate iz Valéryjevih pesmi in esejev sem prevedel avtor pričujočega besedila, ki sem l. 1992 objavil tudi prvi knjižni izbor prevodov Valéryjeve poezije (v zbirki *Lirika* založbe Mladinska knjiga).

Valéryjeva vrnitev k izvornemu starogrškemu razumevanju poezije in ustvarjanja je blizu Heideggerjevemu vračanju k izvorom. Heidegger je v tem kontekstu za nas bistven, saj gre za misleca, ki je poezijo v nasprotju s tradicijo metafizične filozofije visoko cenil ter je mišljenje in pesništvo videl kot »*dva najbližja, a globoko razločena vrhova*«. Zanimivo in pomenljivo je, da sta Heidegger in Valéry prišla do enakega sklepa o nujnosti vrnitve k izvornemu, starogrškemu pomenu besede *poiesis*, čeprav Valéry izhaja z kartezijanskega filozofskega izročila in je pravzaprav »*poslednji kartezijanec*«, Heidegger pa iz globoke kritike kartezijanskih načel. Slovenski komparativisti se z nostalgijo spominjamo, kako je profesor Pirjevec s posebnim poudarkom obsesivno ponavljal etimologijo besede *poezija – poiesis*, da bi na ta način izmaknil pesništvo služnosti zunajliterarni Ideji, kar je bilo značilno za tradicionalno pojmovanje književnosti in še posebej za funkcioniranje poezije pri Slovencih, se pravi pri narodu, ki si je v odsotnosti sredstev realne družbene moči svojo identiteto ohranil s pomočjo pesniške besede.

V *Govoru o estetiki (Discours sur l'esthétique)*, s katerim je nagovoril Drugi mednarodni kongres o estetiki in umetnosti v l. 1937 (pozneje pa je bil objavljen v knjigi *Variété IV*), je Valéry estetiko razdelil na dve disciplini: (1) »*esteziko (Esthésique)*«, ki jo je etimološko razumel v izvornem pomenu starogrške besede *aisthesis* (*čut*) in jo definiral kot »*študij zaznav (sensations)*« ter (2) *poietiko*, ki jo je definiral na naslednji način (1957, 1311):

Druga naloga bi združila vse, kar zadeva proizvodnjo del (la production des oeuvres); in splošna ideja **vseobsežnega človeškega delovanja (l'action humaine complète)**, vse od psihičnih in fizioloških korenin do njihovih operacij na materiji ali posameznikih, bi omogočila, da razdelimo na podskupine to drugo skupino, ki bi jo imenoval **Poetika (Poétique)** ali še rajši **Poietika (Poïétique)**. Po eni strani gre za raziskovanje invencije in kompozicije, za vlogo naključja, refleksije, posnemanja (imitation); vlogo kulture okolja; po drugi strani pa gre za preizkušanje in analizo tehnik, postopkov (procédés), instrumentov, materialov, sredstev in podpornikov dejanja (suppôts d'action).

V predavanju *O poučevanju poetike na Collège de France* iz l. 1937 (prvič objavljenem v knjigi *Variété IV*) Valéry s kartezijansko preprostostjo in sistematičnostjo razgrne namen svojih predavanj (Valéry, 1957, 1441):

Preučevanje, o katerem smo govorili, bo imelo za svoj cilj preciziranje in razvijanje raziskave čisto literarnih učinkov jezika, preiskovanje izraznih in sugestivnih izumov, ki so bili iznajdeni, da bi povečali moč in prodornost besede (parole), ter raziskovanje omejitev, ki so včasih vsiljene z namenom, da razmejijo jezik fikcije od jezika uporabe, itd.

Njegovo vztrajanje, da literatura ni nič drugega kot posebna jezikovna dejavnost, je vredno kakšnega fundamentalističnega lingvističnega: »Literatura je, in ne more biti nič drugega, le vrsta razširitve (extension) in uporabe (aplikacije: application) določenih lastnosti Jezika.« (1957, 1440)

V zgoraj omenjenem članku Todorov izpostavlja podobnosti in razlike med Valéryjevim in strukturalističnim pojmovanjem poetike: priznava, da je Valéryjeva »definicija v resnici zelo blizu načinu, s kakršnim bi današnji strukturalist opisal področje poetike« (759). In nadaljuje:

Le-to bo imelo dve omejitvi. Prvič, ukvarja se s samo književnostjo, ne pa z avtorjem oziroma bralcem ali družbo, ki je sočasna nastanku knjige. Z druge strani je njen predmet bolj določen z literarno rabo jezika kot s tem ali onim konkretnim besedilom. Na pozitiven način bi nalogo poetike lahko predstavili kot vzpostavitev seznama vseh sredstev, s katerimi razpolaga pisatelj (se pravi tisti, ki raziskuje »čisto literarne učinke jezika«), sredstev, ki bi jih »poetikolog« (poéticien) rad predstavil na sistematičen način. [...] Na tej ravni ni razlike med poetiko in literarno teorijo, kar povsem sovпада z načinom, kako je Valéry videl zadeve: »... literarna teorija, kakor jo pojmuje: zdi se nam, da ji ustreza ime Poetika ...«.

Eno izmed znamenj racionalistične narave Valéryjeve poetike je tudi zahteva, s katero je iz poezije izgnal pojem romantičnega navdiha, ki da – po formulaciji iz knjige aforizmov *Tel Quel* – »reducira avtorja na vlogo opazovalca.« (Valéry, 1960, 484; Novak, 1997, 161).

Tudi iz vrste drugih Valéryjevih izjav je razvidno, da pojmuje avtorja kot suverenegega in z ničemer omejenega kreatorja, stvarnika umetniške stvarnosti, kot drugo ime za absolutni subjekt na umetniškem področju; v tem smislu njegov pojem avtorja izhaja iz temeljnega principa novoveškega subjektivizma, kakor ga je filozofsko zastavil Descartes.

Valéry je začel svoje predavanja v Oxfordu, prvič objavljeno l. 1939 pod naslovom *Poezija in abstraktna misel (Poésie et pensée abstraite)*, z naslednjimi besedami, ki so dajo v srčiko naše razprave (Valéry, 1957, 1314–1315):

Pogosto zoperstavljajo ideji Poezije in Misli, predvsem »abstraktne Misli«. Pravijo »Poezija in abstraktna Misel«, kakor da rečejo Dobro in Zlo, Greh in Vrlina, Vroče in Hladno. Večina verjame, brez kakršnega koli premisleka, da so analiza in intelektualno delo, naporji volje in natančnosti, kjer je angažiran duh, nezdružljivi s tisto izvorno naivnostjo, tistim izraznim preobiljem, tisto milino (grâce) in tisto fantazijo, ki odlikujejo poezijo in po katerih jo prepoznamo, brž ko slišimo prve besede. [...] Možno je, da to mnenje vsebuje tudi zrno resnice, čeprav me njegova preprostost navdaja s sumom, da je šolskega izvora.

V istem predavanju zasledimo poetičen stavek: »Med Glasom in Mislijo, med Mislijo in Glasom, med Prisotnostjo in Odsotnostjo, niha poetično nihalo.« (1957, 1333) Ob vsej svoji zavezanosti poeziji pa Valéry poudarja nujnost zavestnega dela na pesniških besedilih (1957, 1334–1335):

Raznovrstne dragocenosti, ki se nahajajo pod zemljo, zlato, diamanti, še neizbrušeni dragi kamni, so tam razpršeni, razsejani, skopuško skriti v količinah skal ali peska, kjer jih včasih razkrije naključje. Ti zakladi pa bi bili nični brez človeškega dela, ki jih izvleče iz težke noči, kjer so spali, ki jih zbere, spremeni in uredi v dragulje. Tem drobcem kovine, pomešanim z brezoblično materijo (matière informe), tem kristalom bizarnih oblik mora dati obliko inteligentno delo. Natanko tako delo opravlja pesnik. Pred lepo pesmijo dobro čutimo, da noben človek, pa naj bo še tako nadarjen, ni mogel enkrat za vselej, brez kakršnegakoli naporen razen pisanja ali diktiranja, z improvizacijo pričarati tako izdelanega in dovršenega sistema srečnih odkritij. Ker sledovi naporov, ponavljanj, korekcij, količina časa, slabi dnevi in naveličanost izginejo, ko jih izbriše končna vrnitev duha k svojemu delu, ga nekateri ljudje, ki vidijo le dovršenost rezultata, obravnavajo kot neke vrste čudež in ga imenujejo NAVDIH. Iz pesnika torej naredijo nekakšnega trenutnega medija. Če bi nam ugajalo, da bi konsekventno razvili doktrino čistega navdiha, bi prišli do prav čudnih sklepov. Ugotovili bi, denimo, da ta pesnik, ki se omejuje na to, da oddaja to, kar sprejema, da izroča neznanec tisto, kar je prejel od neznanega, ne čuti nikakršne potrebe po tem, da bi tudi razumel to, kar piše, kar mu diktira skrivnostni glas. Lahko bi pisal pesmi v jeziku, ki ga ne bi znal ...

Kot sem ugotovil v študiji *Valéryjev paradoks* (Valéry, 1992, 116–164; Novak, 1997, 156–191), obstaja med Valéryjevo teorijo in prakso cela vrsta protislovij. Med drugim Valéryjeva lastna poezija kaže, da njegovo zavračanje navdiha

ni tako absolutno in brezprizivno, kot se kaže na osnovi zgoraj citiranih izjav. Na tematski ravni vzbuja začudenje Valéryjevo obsesivno upesnjevanje nekaterih mitskih pesnikov, kot sta Orfej in Amfion, ter prerokinje Pitije. Kartezijanec Valéry ni verjel v starodavni mit o preroškem značaju pesniške umetnosti, ki je skoncentriran tudi v latinskem geslu *poeta vates – pesnik prerok*; in vendar v dolgi pesnitvi *Pitija*, objavljeni v osrednji Valéryjevi zbirki pesmi v vezani besedi *Charmes* (1922), upesnjuje mitsko prerokinjo, svečenico boga Apolona v delfskem preročišču, ki jo – kot strašna moč, ki prihaja vanjo od zunaj, iz transcendence – fizično muči božji *navdih*, vse dokler se njen preroški (pesniški) *dih* ne artikulira skozi podređitev disciplini jezika. Prav v pesnitvi *Pitija* Valéry zapiše slavni verz: »Honneur des Hommes, Saint LANGAGE – Ponos Ljudi, Sveti JEZIK« (1957, 136). Protislovno je torej Valéryjevo posmehovanje Pitiji v knjigi *Tel quel*: »Kakšna sramota je pisati, ne da bi poznali jezik, glagole, metafore, idejne spremembe, ton; ne da bi sami zasnovali strukturo trajanja dela in pogoje njegovega konca; komaj vedoč zakaj in sploh ne vedoč kako! Če si Pitija, moraš pač zardevati.« (Valéry, 1960, 550; Novak, 1997, 162) Ta racionalistični posmeh »preroškemu navdihu« je težko uskladiti z Valéryjevimi pričevanji o nastanku njegovih pesmi (tudi pesnitve *Pitija*), kjer priznava vlogo nezavednega, kar spodmika tla njegovim načelnim poetološkim konceptom, da (naj) poezijo piše racionalna zavest. Kakor sem podrobneje analiziral v študiji *Valéryjev paradoks* (1997, 156–191), se čustvene, iracionalne in podzavestne sile, ki jih pesnik s svojo eksplicitno poetološko mislijo meče skozi glavna vrata svoje svetle in racionalno urejene duhovne hiše, zmeraj znova pritihotapijo nazaj skozi zadnja vrata.

Slavna (v primerjavi s pravkar citiranimi izjavami pa osupljivo protislovna) je Valéryjeva teorija »prvega verza«. Že geneza *Pitije*, ki naj bi se po pričevanju Valéryjevega prijatelja Andréja Gida razvila iz verza »Pâle, profondément mordue – Bleda, globoko zamaknjena« (Novak, 1992, 163), nakazuje pomen, ki ga je Valéry pripisoval prvemu verzu pri nastanku pesmi. V eseju *O Adonisu (Au sujet d'Adonis)* iz l. 1920 trdi, da je prvi verz »dar, ki nam ga bogovi milostno darujejo **zastonj (za nič: pour rien)**« (Valéry, 1957, 482; Novak 1997, 163), vsi naslednji pa mu morajo slediti na način zavestnega dela, kar pomeni, da je le prvi verz po svojem pomenu in zvenu »svoboden«, darovan pesniku kot »božji dar«, medtem ko mora pesnik pri vseh naslednjih verzih v potu svojega obraza garati, mukotrпно posnemovaje ritmično in evfonično strukturo prvega, »božjega« verza. O pomenu ritma za rojstvo pesmi zgovorno priča govori tudi Valéryjev esej *Ob Morskem pokopališču (Au sujet du Cimetière marin)* iz l. 1933, kjer sistematično razloži proces geneze svojega nemara najpomembnejšega pesniškega besedila – pesnitve *Morsko pokopališče (Cimetière marin)*:

Ko me torej sprašujejo; ko se vznemirjajo (kakor se dogaja, včasih celo zelo živahno), kaj sem »hotel povedati« v tej ali oni pesmi, odgovarjam, da nisem **hotel povedati**, temveč da sem **hotel narediti**, ter da je ta namen **narediti** pravzaprav tisti, ki je **hotel** tisto, kar sem **povedal** ...

Kar zadeva *Morsko pokopališče*, je bil ta namen na začetku le prazna ritmična figura ali pa figura, napolnjena z ničnimi zlogi, ki me je nekaj časa obsedala. Opazil sem, da je ta figura desetzložna, in sem premislil ta ritmični obrazec, ki ga moderna poezija karseda redko uporablja; zdel se mi je reven in monoton. Le malo stvari je bilo na razpolago razen aleksandrinca, ki so ga tri ali štiri generacije velikih umetnikov izdelale do krasote. Demon posploševanja mi je namignil, naj poskusim dvigniti **Deseterec** do moči **Dvanajsterca** (se pravi aleksandrinca, op. B. A. N.) Predlagal mi je šestvrstično kitico in idejo kompozicije, ki bi bila utemeljena na številu teh kitic in zavarovana z raznovrstnostjo tonov in funkcij, ki bi jim jih pripisal. Med kitice naj bi vpeljal kontraste ali pa korespondence. Slednji pogoj je kmalu zahteval, da naj ta morebitna pesem predstavlja monolog mojega »jaza«, v katerem bi priklical, medsebojno prepletel in zoperstavil najbolj preproste in najbolj stalne teme svojega čustvenega in intelektualnega življenja, kakršne so se mi vsiljevale v mladosti in so zvezane z morjem in svetlobo nekega določenega kraja na obali Mediterana ...

Vse to pa je peljalo k smrti in se dotikalo čiste misli. (Izbrani desetzložni verz ima določene podobnosti z dantejevskim verzom.) [...]

Morsko pokopališče je bilo spočeto. Sledilo je precej dolgo delo. (Valéry, 1957, 1503–1504; Novak, 1997, 164)

Navedeni odlomek pomenljivo kaže nekatere bistvene značilnosti Valéryjeve poetike in njegovih ustvarjalnih postopkov. Najprej je tu misel, ki smo jo že omenili: da je treba besedo *poezija* razumeti v njenem izvornem etimološkem smislu, ki izvira iz starogrškega glagola *poiein* – *ustvariti*, *narediti*. Inovativno in daljnosežno je tudi Valéryjevo zavračanje, da bi odgovarjal na zlizano tradicionalno vprašanje, »*kaj je pesnik hotel reči*«. V istem eseju lahko zasledimo lucidno misel, da literarno delo »dopolni« še bralec, s čimer Valéry napove poznejšo fenomenološko in recepcijsko estetiko:

Resnična enotnost mojega dela (ouvrage) se ne sestavi v meni. Napisal sem le »partituro«, – toda lahko jo slišim izvedeno le v duši in duhu drugega. [...]

Ni pravega smisla teksta. Ni avtoritete avtorja. Karkoli je že **hotel povedati**, napisal je tisto, kar je pač napisal. Brž ko je enkrat objavljen, je

tekst podoben orodju, ki ga vsakdo sme uporabljati po svoji vseči in v skladu s svojimi sposobnostmi; in ni povsem zanesljivo, da ga njegov konstruktor uporablja bolje kot kdo drug. (Valéry, 1957, 1507; Novak, 1997, 165).

Paul Valéry ima bistvene zasluge za to, da sodobna literarna veda avtorja ne obravnava več kot ekskluzivnega lastnika smisla svojega dela, kot prvega, najvišjega in monopolnega interpreta svojih besedil. Valéryjeva zahteva, da imajo bralci enako pravico do interpretacije kot avtor, gre celo tako daleč, da je v predgovoru k izdaji zbirke *Charmes*, ki jo je komentiral filozof Alain, zapisal (Valéry, 1957, 1509; Novak, 1997, 165):

Moji verzi imajo pač tak smisel, kot jim ga podelimo. Pomen, ki jim ga podeljujem jaz, se prilega le meni, in ni v nikakršnem nasprotju z branjem drugih. Gre za napako, ki je nasprotna naravi poezije in ki zanjo utegne biti celo usodna, če zahtevamo, da sleherni pesmi mora ustrezati nek resničen in enkratni smisel, ki se sklada ali pa je identičen s kakšno avtorjevo misljo.

Zgoraj navedeni odlomek iz eseja *O Morskem pokopališču* kaže tudi na pomen, ki ga je Valéry pripisoval formi. Bil je svečenik *Etike forme*, kot se glasi ena izmed formulacij njegove poetike. V času, ko se je prosti verz razmahnil kot prevladujoč pesniški izraz, je Valéryjeva vrnitev k strogim klasičnim oblikam učinkovala kot svojevrsten anahronizem; ker pa mu je uspelo že zaprašene in pozabljene oblike napolniti z živim utripom pesniške govornice, ki raste iz duha moderne dobe, je Valéryjevi uporabi klasičnih oblik treba priznati umetniško upravičenost. Pri oživiljanju starodavnih form je dosegel celo tako popolnost, da lepoto njegovega pesniškega jezika lahko mirne duše postavimo v isto vrsto s klasiki francoske poezije; zato literarna zgodovina pogosto opredeljuje Valéryjevo poetiko z oznako »neoklasicizem«. Treba pa je priznati, da med tisočimi strani zbranih del (*Oeuvres*) in *Zvezkov (Cahiers)* Paula Valéryja v znameniti zbirki *Bibliothèque de la Pléiade* poezija, pisana v klasičnih oblikah, obsega le 150 strani; ostanek so filozofski eseji, poetični dnevniki, ki jih je pisal vsak dan svojega življenja v zgodnjih jutranjih urah, poetična proza, pesmi v prostem verzu itd. (Po naslovu enega izmed ciklov tovrstnih pesmi bi lahko ta obsežen korpus Valéryjevih besedil imenovali *surova poezija – poésie brute*). Oznaka »neoklasicistična poezija« velja le za kvantitativno droben, čeprav kvalitativno izjemno dragocen segment njegovega opusa, napisan v vezani besedi in skoncentriran v treh pesniških zbirkah: *Album starodavnih stihov (Album des vers anciens, 1920)*, kjer je zbral mladostne simbolistične pesmi, ki so nastajale v krogu Mallarméjevih *torkovcev (mardistes)*; dolga, skrajno hermetična pesnitev *Mlada Parka (La Jeune Parque, 1917)*, najbolj »mallarméjevsko« Valéryjevo delo; in *Čari (Charmes, 1922)*,

ena izmed najbolje koncipiranih in komponiranih pesniških zbirk vseh časov. Prav na ta segment Valéryjevega opusa se nanaša tudi znamenita in kontroverzna oznaka »čista poezija (*poésie pure*)«, ki jo v istoimenskem eseju iz l. 1928 (vključenem v že omenjeno zbirko esejev *Pesnikovi spomini*) njen tvorec definira na naslednji način:

Izraz **čist** uporabljam v smislu, v kakršnem fizik govori o čisti vodi. Hočem reči, da se zastavlja vprašanje, če je sploh mogoče izgraditi tovrstno delo, ki bi bilo **čisto** od nepoetičnih elementov. Od nekdanj sem mislil in tudi zdaj sem istega mnenja, da gre pri tem za smoter, ki ga je nemogoče doseči, ter da je poezija nenehen napor, da bi se približali temu čisto idealnemu stanju. Skratka, tvorba, ki jo imenujemo **pesem**, je praktično sestavljena iz fragmentov **čiste poezije**, ki so vgrajeni v materijo govora. Posamezen lep stih predstavlja zelo čist element poezije. Banalna primerjava lepega stiha z diamantom kaže, da je občutek te kvalitete čistosti prisoten v slehernem duhu.

Neprimernost izraza **čista poezija** je v tem, da vzbuja misel na moralno čistost, za kar tu sploh ne gre, kajti – prav obratno – ideja čiste poezije predstavlja zame povsem analitično idejo. Čista poezija je, skratka, fikcija, izpeljana iz opazovanja, ki naj nam služi, da bi precizirali idejo pesmi nasploh (*idée des poèmes en général*), in nas vodi pri tako težavnem in pomembnem raziskovanju različnih in raznovrstnih razmerij jezika z vtisi, ki jih vzbuja pri ljudeh. Pravzaprav bi bilo bolje uporabljati izraz **absolutna poezija**, pod katerim bi bilo treba razumeti raziskovanje učinkov, ki se porajajo iz medsebojnih odnosov med besedami ali še bolje: odnosov medsebojnih odmevov besed, kar, skratka, sugerira **raziskovanje celotnega območja občutljivosti, ki ji vlada jezik (langage)**. (Valéry, 1957, 1457–1458; Novak, 1997, 175–176)

Sicer pa je sam Valéry dal bistveno drugačen pomen pojmu klasicizem, kakor smo ga navajeni iz tradicionalne literarne zgodovine: v nasprotju z mehaničnim kronološkim redom umetnostnih in duhovnozgodovinskih obdobij je Valéry v predavanju *Baudelairov položaj (Situation de Baudelaire)* iz l. 1924 razmerje med klasicizmom in romantiko obrnil na glavo:

Sleherni klasicizem predpostavlja predhodni romanti(ci)zem. [...] Bistvo klasicizma je, da pride potem. Red predpostavlja določen nered, katerega reducira. **Kompozicija**, ki je spretnost, sledi določenemu izvornemu kaosu intuicije in naravnega razvoja. **Čistost** je rezultat neskončnih operacij na jeziku, skrb za obliko pa ni nič drugega kot premišljena reorganizacija izraznih sredstev. Klasika torej vsebuje premišljena in namerna dejanja, ki

spreminjajo »naravno« produkcijo, pač v skladu z **jasno in racionalno** koncepcijo človeka in umetnosti. (Valéry, 1957, 604; Novak, 1997, 166–167)

Valéry pojmov *klasicizem* in *romantika* očitno ne uporablja v literarnozgodovinskem, temveč v tipološkem smislu, za ta namen pa je izraz *romanti(ci)zem* bolj primeren kot *romantika*, ki je že »zasedena« kot literarnozgodovinska oznaka. Pojem klasike oz. klasicizma je torej za Valéryja tesno povezan z zmožnostjo (avto)refleksije; zato v istem predavanju Valéry izjavi: »Klasik je pisatelj, ki nosi v sebi kritika in ga na intimen način veže za svoje delo.« (Valéry, 1957, 604; Novak, 1997, 167)

Valéry je očitno eden izmed redkih pesnikov, ki ima o kritiki in kritikih dobro mnenje. Celo več: v nasprotju s tradicionalnim pesniškim zavračanjem kritike kot neustvarjalne dejavnosti je Valéry postavil kritiko v samo srce ustvarjalnega procesa. Pri tem kritika kot (avto)refleksivna sposobnost ni le kontrolna instanca pri pesniškem ustvarjanju, temveč najvišja ustvarjalna zmožnost. Značilen je v tem smislu udarni aforizem iz knjige *Tel quel*: »Sleherni pesnik bo na koncu koncev obveljal le toliko, kolikor velja kot kritik (samega sebe).« (Valéry, 1960, 483; Novak, 1997, 167).

Navedeno Valéryjevo teorijo o poeziji kot (avto)kritiki je mogoče analizirati in ocenjevati tako ali drugače, dejstvo pa je, da je z radikalnim predruganjem odnosa med pesništvom in intelektualnim (samo)spraševanjem Valéry bistveno spremenil tradicionalno podobo pesnika kot romantičnega genija, ki piše pod narekom transcendentalnim sil. Ustvaril je novo podobo pesnika, ki bi ga lahko imenovali pesnik-intelektualec ali pesnik-kritik. Če je ta novi model pesnika v obdobju modernizma še koeksistirал z drugimi, tradicionalnejšimi modeli, pa je v obdobju postmodernizma postal eden izmed prevladujočih modelov, kar bi bilo treba analizirati tudi s sociološkega zornega kota, saj tesna povezava pesništva in intelektualne dejavnosti prinaša s seboj tudi bistveno drugačen položaj pesnika v družbi. (Model pesnika-intelektualca, ki ga je vpeljal Valéry, se je na Slovenskem dokončno uveljavil šele z Nikom Grafenauerjem in Alešem Debeljakom.)

(Avto)kritična drža torej služi vzpostavitvi klasične »čistosti« poezije – tiste »čistosti«, ki najbolj prihaja do izraza skozi strogo, zaprto, sklenjeno pesniško obliko. Valéry se dobro zaveda vseh težav in omejitev, ki jih zahteva spoštovanje forme, kar lepo razloži v naslednjem odlomku iz eseja *Ob Adonisu* (Valéry, 1957, 478–479; Novak, 1997, 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).

Za Valéryja je torej centralno vprašanje razmerja med razumom oz. Intelktom in poezijo. V knjigi *Tel quel* (pravzaprav v razdelku *Literatura*, ki je bil prvotno objavljen kot samostojna knjižica) beremo tudi naslednjo misel:

Pesem mora biti praznik Intelkta. Ne more biti nič drugega.

Praznik: to je igra, ampak slavnostna, ampak urejena, ampak pomenljiva; podoba tistega, kar ni običajno, stanja, kjer so učinki ritmizirani in odrešeni (odkupljeni – zveličani – rachetés).

Proslavljamo neko reč tako, da jo izpo(po)lnimo (en l'accomplissant) ali pa jo predstavimo v njenem najčistejšem in najlepšem stanju.

Odtod izvira zmožnost jezika, pa tudi njegov obratni fenomen, istovetnost stvari, ki jih (raz)ločuje. Odstranjujemo svojo bedo, svoje šibkosti, svojo vsakdanjost. Organiziramo vse možnosti jezika.

Ko se praznik konča, naj ne ostane nič. Pepel, pohojeni venci. (Valéry, 1960, 546–547)

Pesem je torej po Valéryju »praznik Intelkta«. Problem je v tem, da v zahodni civilizaciji Intelkta ne povezujemo s pojmom praznika; prav obratno.

Poezija je torej najvišji izraz Intelkta, tista višina jezika in Intelkta, kjer običajni logični zakoni odpovedo. Kot lahko razberemo iz pesmi, ki neposredno sledi pravkar citiranemu fragmentu, je temeljna zakonitost poezije – paradoks:

V pesniku:

Uho govori,

Usta pa poslušajo;

Razum in čuječnost porajata in sanjata;

Sanje jasno vidijo;

Podoba in fantazma gledata,

Manko in vrzel pa ustvarjata.

(Valéry, 1957, 547; Novak, 1997, 156)

Osrednja zbirka Valéryjeve poezije v vezani besedi je naslovljena *Charmes*, kar dobesedno pomeni *Čari*. Ta tipično francoski naslov pa je pesnik opremil tudi s podnaslovom, ki v latinščini pravi: »*Deducere carmen (Izpeljati pesem)*.« (1957, 111) Latinska beseda *carmen* – *pesem* je namreč etimološki izvor francoske besede *charme* – *čar, šarm*. Tako razumljeni naslov ponuja najboljši možni ključ za razumevanje Valéryjeve poetičnosti: njegova pesem je tako očarljivo muzikalna in metaforično sveža prav zato, ker ta zapriseženi kartezijanski racionalist zmeraj znova preseže lastno poetiko in svoje briljantne teoretične koncepte, da bi prisluhnil in zaupal pesniku v sebi.

3.3 Iz pesniške radovednosti v literarno vedo in nazaj

Naj mi bo kot »dvoživki« dovoljeno, da opišem, kako literarno teorijo doživljam »iz« svoje pesniške kože.

Ko sem pred mnogimi leti – je od tedaj že pretekla tretjina stoletja?! – kot plašni bruc na primerjalni književnosti poslušal predavanja profesorja Antona Ocvirka o verzifikacijskih sistemih, so me navdajali mešani občutki: po eni strani se mi je zdelo vsa ta znanstvena pedanterija o iktičnih in neiktičnih mestih povsem nepotrebna in poezije nevredna, še posebej zato, ker mi je pripadnost tedanjemu avantgardističnemu gibanju narekovala »gnus« do trohejev in jambov; po drugi strani pa sem nejasno čutil, da je glasba besed, ki sem jo kot mlad pesnik sanjal, na skrivnosten način povezana z vso to skrajno dolgočasno akademsko navlako.

Prehodil sem paradoksalno pesniško pot: v nasprotju z večino pesnikov, ki začnejo s tradicionalnimi formami, da bi nato sprostili svoj pesniški jezik v prosti verz in osebni izraz, je bila smer mojega umetniškega razvoja prav obratna. Eksperimentalno raziskovanje zvočnosti besed me je pripeljalo do odkritja klasičnih pesniških oblik, ki omogočajo najglobljo glasbo besed. Prišel sem do spoznanja, da stroga pesniška oblika ne omejuje pesniškega izraza, temveč ga pogloblja in mu podeljuje magnetičen čustveni naboj. Zaradi formalnih omejitev mora pesnik grebsti po jeziku in po sebi (kar je v poeziji eno in isto), kjer najde nenadejane rešitve, ki na svež način razkrijejo dotlej spečo in skrito »resnico« srca in sveta. Oblika torej ne zožuje svobode umetniškega izraza, temveč – obratno – šele vzpostavlja pravo umetniško svobodo.

Najprej so me očarale aliteracije in asonance, nato sem z osuplostjo odkril rimo kot poljub besed, dokler me ni obsedlo iskanje in raziskovanje ritma pesniškega jezika: kako se ves svet skriva in zmeraj znova razkriva v *spominu jezika*, tej časovni vertikalni, ki jo omogočajo ponavljanja ritmičnih in glasovnih vzorcev! Na številnih potovanjih po daljnih deželah sem razpihoval pozabo z bukev davnih

pesnikov na prašnih policah knjižnic in antikvariatov: jaz, nekdanji avantgardist, sem odvrigel barbarsko aroganco modernega človeka in se naučil ponižnosti pred starimi mojstri. (Kakor vselej: aroganca je ignoranca.) Odkril sem, da klasične pesniške oblike niso okostenela lupina nepotrebnih pravil, temveč nakopičena oblikovna modrost mnogih rodov pesnikov in pesnic, ki so v temi časa prisluškovali šumu sveta, utripu svojega in ljubljenega srca. Odkril sem, da različnim plastem mojega doživljanja ustrezajo različni ritmi, da različni glasovi, ki živijo v meni, izrekajo svoj svet skozi različne pesniške oblike. Kar je izrekljivo s sekstino, je neizrekljivo s prostim verzom. In obratno. Pesniške oblike so ritmične in evfonične šifre za različna stanja srca in sveta.

Niti sam ne vem, kdaj sem iz praktičnega jezikovnega raziskovanja pesniških oblik prestopil na območje teorije. Med pesniško prakso in teorijo verza nikoli nisem čutil prepada, temveč most. (Pravzaprav se prepada zavedam šele zadnje čase, to pa zaradi zgoraj opisane samozadostnosti in arogance teorije.) Resnici na ljubo sta mi literarna zgodovina in teorija pomagali, da sem odkril mnoge oblike, ki jih nisem poznal. Ljubezenski boj s pesniškim jezikom, ki ga bijem že vse življenje, pa mi omogoča, da teoretična vprašanja verza razumem »od znotraj«, skozi organsko, tako rekoč telesno izkušnjo jezika.

V »*pesmaricah pesniških oblik*«, kakor sem podnaslovil *Oblike sveta* (1991), *Oblike srca* (1997) in *Oblike duha* (2016), sem s pedagoškimi in didaktičnimi nameni združil pesniško prakso in teorijo: preizkusil sem svoje pero v dvesto dvajsetih pesniških oblikah in jezikovnih postopkih, v širokem razponu od poezije Vzhoda do poezije Zahoda, od antične do moderne poetike. Šestdeset oblik je v tej seriji pesmaric prvič zaživelo v slovenščini, ki se je ob tem izkazala kot nadvse gibčen jezik, kot nalašč za poezijo. (Naj se pohvalim: šestnajst oblik sem sam izumil.) Slovenci smo številčno majhen narod; da bi nas potolažil, nam je Bog podaril jezik poezije.

Znanstvena monografija *Oblika, ljubezen jezika* (1995), ki predstavlja knjižno adaptacijo mojega doktorata *Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, je zastavljena bistveno drugače: napisana je v objektivnem jeziku, osvobojenem metaforičnih dvoumnosti, kot se za literarno vedo tudi spodobi. Obenem pa moram priznati, da to obsežno znanstveno delo ni le sad spoznavne strasti, temveč tudi sad bolečine: nastajalo je v prvi polovici devetdesetih let, v dolgih letih in še daljših nočeh, ko zaradi bližine vojn v nekdanji Jugoslaviji nisem mogel spati in pisati lastnih pesmi. Bal sem se, da bi s pisanjem pesmi samemu sebi odpiral rano, ki je bila že tako odprta zaradi nenehnega stika z begunci in naporov organiziranja humanitarne pomoči za pisateljske kolege iz obleganega Sarajeva. Hotel sem

pobegniti iz groze stvarnosti v svet čiste lepote, v svet čistega zvena. Našel sem ga v teoriji: verzologija mi je omogočila, da zrem v čisti zven, v kozmične prostore, ki so onstran vsakršnega pomena in torej tudi onstran bolečine, v tisto abstraktno razsežnost, kjer se glasba prepleta z matematiko. Na tej skrajni točki pobega pred pomenom sem odkril, da je ritem na koncu koncev vselej odvisen od pomena. Skupaj s pomenom se je vrnila tudi bolečina, z bolečino vred radost, tista lepa in strašna radost našega edinega bivanja ... v isti sapi z bolečino in radostjo pa se mi je vrnil tudi pesniški glas. Nastala je ena izmed najbolj bolečih in – verjamem – tudi najboljših zbirk, kar sem jih ustvaril: *Mojster nespečnosti* (1995).

Kaj je torej izvor »znanosti« – oziroma bolje: »vede« – kakor jo prakticiram po svojih najboljših, a – bojim se – skromnih močeh? Na Platonovi sledi bi rekel: eros, ki me je gnal v spoznavanje pesniških oblik. Iz nevednosti v pesniško radovednost. In iz pesniške radovednosti v literarno vedo. Po boleči izkušnji rojevanja knjige *Oblika, ljubezen jezika* pa bi rekel tudi: bolečina. Ta knjiga, polna metričnih shem in procentualnih tabel realizacije iktičnih mest, je najbolj krvava knjiga, kar sem jih kdaj napisal. Knjiga, kjer so sledovi krvi temeljito obrisani s hladnim jezikom znanosti.

Odtlej spoštujem, ljubim in ubogam – da, tudi ubogam – oba svoja demona: demona Poezije in demona teorije! Prvega pišem z veliko, drugega z malo začetnico.

Naj ta premislek razmerja med poezijo in teorijo sklenem z lastno pesniško izkušnjo, z enim izmed značilnih primerov, ko mi je teorija pomagala pri pesniškem ustvarjanju. Gre za pesem *Narcis in Eho*, ki je bila prvič objavljena v zbirki *Stibija* (1991), nato pa je bila ponatisnjena v že omenjenih pesmaricah pesniških oblik ter v zbirki s preprostim, a pomenljivim naslovom *Odmev* (2000). Pisal sem jo dolgih deset let, se k njej nenehno vračal in jo odlagal z mešanico zadovoljstva in nezadovoljstva: ves čas sem vedel, da imam v rokah dragocen pesniški material s svežimi in izvirnimi jezikovnimi rešitvami ter pomembnim sporočilom, a mi je ta material pod peresom nenehno rasel in se obenem drobil.

Hotel sem ubesediti mitološko zgodbo o lepem mladeniču Narcisu, v katerega se nesrečno zaljubi nimfa Eho. Od samega koprnjenja Eho skopni v čisti glas – odmev njegovega glasu. A tudi Narcis je kaznovan: zaljubi se v lastno podobo, ki jo zagleda v ogledalu vodne gladine, ter konča življenje s samomorom, ker ne more potešiti svoje nemogoče želje po samem sebi.

Razmerje med Narcisom in Eho sem poskušal ujeti v formo dialoga, kjer Eho ponavlja končnice Narcisovih besed. Dolgih deset let sem gradil ta dialog, ga dopisoval in brisal, pesem povzemal in jo opuščal. Začetek dialoga je bil ves čas enak:

NARCIS: V zraku slišim čudežno zvenenje.
 EHO: Venenje.
 NARCIS: Kdo toži z glasom, čistim kakor svila?
 EHO: Vila.

Po desetih letih premetavanja rim in dialoških replik sem v nekem starem, zaprašenem angleškem priročniku pesniških oblik našel skope podatke o formi, imenovani *odmev* (*echo*). Gre za redko obliko, ki je nastala v 10. stoletju; oživili so jo francoski, italijanski in angleški pesniki v 16. in 17. stoletju, nakar je bolj ali manj zamrla. Angleška literarna veda imenuje to obliko *echo verse* (*pesem z odmevom*), če gre za sonet, pa *echo sonnet* (*sonet z odmevom*). Poglavitna značilnost te zahtevne pesniške oblike je ponovitev rime na skrajšan način, kar ustvari novo in drugačno besedo, ki učinkuje kot odmev, kot skrita in z odmevom razkrita resnica rime in verza. Udarilo me je kot strela z jasnega: *pesem z odmevom* je naravna oblika za upesnitev starogrškega mita o nastanku odmeva! Po desetih letih iskanja in blodenja sem v dopoldanskih urah neke nedelje februarja 1990 besedilo pesmi uredil v desetih minutah in ga odtlej nisem spreminjal (1991, 6):

V zraku slišim čudežno zvenenje	<i>Venenje</i>
Kdo toži z glasom tihim kakor svila	<i>Vila</i>
Si lastno kri in krila je užila	<i>Žila</i>
Zakleta v odmeve in lebdenje	<i>Bdenje</i>

Vseeno! Voda je tako brezdanja	<i>Zdanja</i>
Da ulovi lesket vseh zvezd noči	<i>Oči</i>
Le kaj se na gladini zaiskri	<i>Kri</i>
Zrcalna slika do neba prostrana	<i>Rana</i>

Bolj kakor vsaka druga je resnična	<i>Nična</i>
Ta moja koža bela roža snežna	<i>Nežna</i>
In usta sama sebi neizbežna	<i>Bežna</i>
In moja večna postelja bo struga	<i>Truga</i>

Kako le sebe samega ljubiti	<i>Ubiti</i>
Kako brez ljubljenega jaza biti	<i>Iti</i>

Ti
Ti

Po desetih letih dela sem bil neizmerno srečen, da mi je končno uspelo napisati to pesem. Tedaj sem verjel, da je to najboljša pesem, kar sem jih kdajkoli napisal. Najbrž ni naključje, da je to najbolj »mallarméjevska« oziroma »valéryjevska« med vsemi mojimi pesmimi.

Sreča, da gre za mojo najboljšo pesem, pa je hitro porodila tudi bolečo senco: zbal sem se, da bodo vse pesmi, kar mi jih bo dano odtlej napisati, pač nujno slabše. Gre za pesem, ki je *dovršena*, in sicer dovršena v dvojnem smislu: (1) v smislu – naj bom nekoliko narcisoiden! – popolnosti in (2) dokončnosti, sklenjenosti, zaprtosti. Zahrepenel sem nazaj po desetih letih jezikovnih iskanj in raziskovanj, po desetih letih ustvarjalnih muk. Spoznal sem, da je sreča, ki jo umetnik doživlja v samem ustvarjalnem procesu, večja kakor sreča v ustvarjenem, dokončanem delu.

Takrat še nisem vedel, da bistvo poezije ni v lepih, ampak v resničnih stihih. Tu pa teorija poeziji ne more pomagati.

II.
**Iz zgodovine pesništva
in ljubezništva**

4 »Ni ljubezni brez izrekanja ljubezni«: kult ljubezni v trubadurski liriki

4.1 Zgodovina okcitanskega jezika in provansalske kulture

Kot je v prelomni knjigi *Ljubezen in Zahod* l. 1939 ugotovil Denis de Rougemont, so provansalski trubadurji iznašli *ljubezen*, kakor jo v Evropi doživljamo še danes. K temu dodajamo, da so trubadurji iznašli tudi *liriko*, kakor jo v Evropi pojmujejo še dandanašnji. Njihova »*iznajdba*« se seveda ni porodila *ex nihilo*: pri tem so se plodno naslonili na tradicijo rimske ljubezenske lirike (predvsem Ovidijeve), ki je bila kljub cerkveni cenzuri latinsko izobraženim krogom v srednjem veku še zmeraj znana, ter na erotične razsežnosti v srednjeveški ljudski in vagantski poeziji, očitni pa so tudi vplivi lepe arabske ljubezenske lirike, s katero so trubadurji prihajali v stik ob križarskih vojnah.

Praden preidemo k obravnavi koncepta ljubezni pri trubadurjih, naj očrtamo zgodovinski kontekst razcveta provansalske kulture v 12. in 13. stoletju.

Od staroprovansalskih trubadurjev 12. in 13. stoletja pelje nepretrgana, čeprav cikcakasta črta v razvoju lirike: inicialni impulz trubadurskega kulta ljubezni so prevzeli severnofrancoski *truverji*, pesniki iberskega polotoka, ki so uporabljali galicijski jezik (npr. kastilski kralj Alfons X., imenovan El Sabio – Modri), italijanski pesniki poznega srednjega veka in zgodnje renesanse, od sicilske in toskanske šole prek *sladkega novega sloga* do epohalnih artikulacij pri Danteju in Petrarci, nemški *pevci ljubezni* – *Minnesängerji*, španski in angleški renesančni in baročni pesniki, romantiki malone vseh evropskih književnosti, vključno z našim Prešernom, v modernizirani inačici pa nekateri vodilni simbolisti (npr. Rus Aleksander Blok). Že naštevanje teh ključnih točk v razvoju evropske lirike kaže na izjemno močan in širok vpliv trubadurjev na vse nadaljnje pesništvo.

Tragični paradoks tega mednarodnega umetniškega uspeha in slave je dejstvo, da je sama domovina trubadurjev, Provansa, zaradi nenaklonjenih zgodovinskih okoliščin doživela vojaški in verski poraz ter posledično izgubo politične in kulturne avtonomije: ta prva cvetoča evropska kultura je postala plen ekspanzionizma severnih sosedov (Francozov) ter edine uspešne križarske vojne vseh časov. Brutalnost obračuna s katarskimi heretiki dobro ponazarja dogodek, o katerem poroča cistercijski menih Césaire d'Heisterbach: na opozorilo, da so na drugi strani tudi pravoverni katoliki, je škof Arnaud de Citéaux pred bitko cinično vzkliknil: »*Tuez! Tuez! Dieu reconnaîtra les siens! – Pobijajte! Pobijajte! Bog bo že prepoznal svoje!*«

V zadnjem času je zelo razširjena teza, da je trubadursko pesništvo le umetniška artikulacija katarskih religioznih nauk. Velik problem pri razpravljanju o katarih je dejstvo, da večina ohranjenih pričevanj o njihovi veri izvira iz vatikanskih arhivov: katoliška inkvizicija je skrbno uničila originalne katarske dokumente, tako da je naše današnje poznavanje katarske herezije usodno zaznamovano z interpretacijo njene sovražnice in zmagovalke v krvavi križarski vojni – katoliške cerkve. Kljub temu je mogoče sklepati, da je katarska ločina nastala pod vplivom bolgarskih in bosanskih bogomilov ter da je bilo njihovo doživljanje sveta v osnovi manihejsko. Prav zato sem prepričan, da teorija o trubadurjih kot katarskih pesnikih ne drži: manihejsko razločevanje med Dobrim in Zlom je bilo trubadurjem tuje.

Nekateri trubadurji so bili dejansko katari: tako je Guilhem Figueira v pesmih jedko kritiziral Rim: »*Roma trichairitz! – Goljufivi Rim!*« Po tem, ko je Bernart Raimon Baragnon 25. septembra 1274 pred Inkvizicijo pričal, da ga je slišal javno recitirati to pesem, je bil Guilhem Figueira prisiljen pobegniti v Italijo. Tam je srečal znamenitega trubadurja Aimerica de Peguilhana, vendar sta se Tulužana sporekla in stepla.

Velika večina trubadurjev pa se je identificirala s katari na patriotski ravni, ker so dobro čutili, da je njihova domovina ogrožena, zavest o smrtni nevarnosti, ki grozi obstoju provansalske kulture, pa preveva velik del trubadurske poezije 13. stoletja. V času albižanske križarske vojne so pogosto delili mnenje Guilhema de Montanhagola, ki je obsojal nasilje Inkvizicije, a ne kot katar, temveč kot kristjan, katolik, ki je verjel, da bi morali uporabljati bolj humane metode, predvsem dialog. Ta trubadur pa je bil zaljubljen v gospo, ki je goreče pripadala katarski veri: Esclarmonde, sestra grofa Raimona-Rogiera de Foixa, je bila okoli l. 1204 v katarskem slogu krščena skupaj s tremi drugimi ženskami: »*Vrnile so se k Bogu in Evangeliju in obljubile, da v bodoče ne bodo jedle ne mesa ne jajc ne sira, ampak le olje in ribo. Obljubile so, da ne bodo preklinjale ali lagale in da vse svoje življenje ne bodo počele ničesar mesenega.*« Leta 1207, ob srečanju plemičev in cerkvenih dostojanstvenikov, je pogumno posegla v diskusijo o verskih problemih in branila katarsko doktrino. Duhovnik Etienne de la Miséricorde ji je zabrusil: »*Gospa, pojdite rajši vrtet preslico! Ne pritiče vam, da se vtikate v podobne diskusije!*« Kot je ostroumno analiziral Gérard Zuchetto v knjigi *Dežela trubadurjev: 12. in 13. stoletje* (1996), ta anekdota kaže razliko med položajem žensk v Provansi, kjer je Esclarmonde imela pravico do javne besede, in severno Francijo, kjer bi bil tovrsten nastop žensk kratko malo nemogoč.

Ganljiva je zgodba trubadurja Raimona de Miravala. Izročilo, kakor je formulirano v njegovem mitičnem življenjepisu in razlagi pesmi (Novak, 2003a, 106–108),

pravi, da je bil reven vitez (v lasti naj bi imel le četrtno gradu Miraval), zaradi lepe poezije pa je imel veliko prijateljev, med drugim sta tesno prijateljela s tuluškim grofom Raimonom VI. (Toulouse je bil tedaj politično središče Provanse in torej glavna tarča križarske vojne). Skoval je slovar »*vesele znanosti (gai saber)*«, kar je eden izmed izrazov za trubadurski vrednostni sistem. (Intelektualci, ki pri nas v zadnjih letih popularizirajo ta izraz, se očitno ne zavedajo njegovega prvotnega zgodovinskega pomena, ampak ga uporabljajo na pavšalen način nekakšne alternativne znanosti.) Imel je razmerje z znamenito damo tistega časa: imenovali so jo Na Loba, v francoščini Dame Louve, torej Gospa Volkulja. Njegova zadnja ljubezenska pesem pa opeva lepo grofico Elienor Aragonsko, sestro aragonskega kralja Pedra II. in ženo njegovega prijatelja, tuluškega grofa Raimona VI. *Vida* in pesmi trubadurja Miravala nakazujejo tragično zgodovino, vendar jo obenem prevajajo v ljubezenske vzdih, ki so polni svetlega upanja. Učinek je paradoksalen: ni mogoče spregledati avtoerotične sebičnosti Miravalove erotike (trubadursko oboževanje Izvoljene Gospe je že v načelu zaznamovano z infantilno, pubertetniško obsedenostjo s Samim Seboj), obenem pa osredotočenost na ljubezen do te mere odstopa od smrtonosne nevihte prihajajočega množičnega poboja provansalskih katarov, da skozi to pesem lahko zaslutimo, da množični zločin zmeraj pomeni strašno smrt množice *posameznic in posameznikov*. Zgodovina to beleži takole: v letih 1209–1213 je papež Inocencij III. vodil križarsko vojno zoper katare, ki jo je s francoske strani organiziral Simon de Montfort, izpeljali pa so jo najemniški vojaki iz Francije, Nemčije in Valonije, ki so razdejali deželo. Tuluški grofje so veljali za politične vodje t. i. *katarske herezije*, zato jih je papež izobčil iz katoliške cerkve. Trubadur Raimon de Miraval je bil prisiljen bežati. Njegova pesem je verzificirano pismo aragonskemu kralju Pedru II., naj pride na pomoč pesnikovemu prijatelju, tuluškemu grofu Raimonu VI., in reši svojo lepo sestro Elienor, grofovo ženo, trubadurjevo ljubezen – in torej vso Provanso (Novak, 2003a, 111):

Le pojdi, pesem, in poklič
 namesto mene kralja na pomoč:
 razbije naj teman obroč
 sovražnikov na naših gričih,
 naj vselej bo na naši strani!
 Naj Montagut osvobodi
 in Carcassonne! Naj se ga bojijo vsi,
 ki so na naših mejah zbrani! ...

Raimon pristavi svoj lonček in prosi aragonskega kralja, naj mu pri tem vrne tudi njegov lastni grad, Miraval, katerega je izgubil. V ta vojaško-politično-ekonomski okvir pa je vpeta čudovita ljubezenska pesem o lepoti gospe Elienor. Obe *tornadi* (poslanici) te pesmi sta klica na pomoč, zato da se reši lepota te gospe (Novak, 2003a, 111):

Gospa, globoko sem vas ljubil
in le zavoljo vas zdaj pojem.
Hotel sem zapeti šele tedaj,
ko bi vam podaril svoje
posestvo Miraval, ki sem ga izgubil.

A kralj mi je obljubil,
da kmalu grad dobim nazaj
in da Audiartz zavzame kraj
Belcaire: in cvet ljubimcev in gospa
bo spet užival praznike srca ...

Pesem bi zvenela konvencionalno, če ne bi bilo zgodovine. Iz zgodovine, krvave zgodovine, pa vemo, da je aragonski kralj Pedro II. s tisoč vitezi dejansko prihitel na pomoč in da so v bitki pri Muretu 12. septembra 1213 bili poraženi in vsi do zadnjega pobiti, kar je zapečatilo usodo Provanse. Ves cinizem tega krvoločnega poboja se vidi iz dejstva, da je aragonski kralj veljal za junaka vesoljnega katoliškega sveta zaradi velikih zmag v boju zoper Mavre, zato se ga je pridel vzdevek *Pedro II. el Católico*. Ker pa je zaradi sorodniških in fevdalnih vezi pa morda tudi interesov v Provansi kralj Pedro prihitel na pomoč svoji sestri in svaku, se je zoperstavil interesom Vatikana, zaveznika francoske krone.

Razo (razlaga) podeljuje trubadurski poeziji neverjetno moč. Konec te elegične hvalnice môči poezije se glasi (Novak, 2003a, 107–108):

[...] in ker se je zaljubil v gospo Elienor, grofovo ženo, ki je bila najlepša in najboljša dama na svetu, ni ji pa še nikoli dvoril, je napisal to pesem, kjer pravi:

Rad pojem in sem ljubezniv,
ker sapa piha in mehak
je čas...

ki jo boste slišali in je tu zapisana. In ko je napisal pesem, jo je poslal aragonskemu kralju. To je razlog, zakaj je kralj s tisoč vitezi prihitel na

pomoč tuluškemu grofu, saj mu je obljubil, da bo osvobodil ozemlje, ki ga je grof izgubil. To je razlog, zakaj so Francozi ubili kralja pred Murretom, skupaj z njim pa vseh tisoč vitezov, ki jih je pripeljal s seboj, niti en sam ni ušel.

Aragonska konjenica seveda ni prijezdila na pomoč obleganemu Toulousu zaradi navne pesmi revnega trubadurja Raimona de Miravala, in vendar zgodovinski kontekst podeljuje tej pesmi tragično avro in paradoksalno, ganljivo pričevanjsko vrednost.

Združene sile Vatikana in francoske krone so skrajno okrutno obračunale s katarsko ali *albižansko herezijo*. Tako je poimenovana po mestu Albi, kjer stoji ena izmed najlepših katedral na svetu, tudi največja stavba, pokrita z rdečimi opekami. Sleherni detajl te katedrale je kristalno izbrušen: kot bi bila lepota skrbno očiščena sledov po krvi.

Množičnemu zločinu obračuna z *albižansko herezijo* bi danes rekli *genocid*. Ohranjena so celo pričevanja, da so velike skupine katarov molče in ponosno korakale v ogenj.

Tu se srečujemo s svojevrstnim problemom: zaradi dejstva, da je Vatikan zasegel, v svoje knjižnice zaprl in uničil velik del izvornih katarskih spisov, ne vemo veliko o njihovi doktrini. Tudi izvor samega imena ni popolnoma jasen: svojčas so verjeli, da ime *katari* izvira iz starogrške besede za *čiste* (od koder izvira tudi znameniti aristoteljanski pojem za razumevanje tragedije – *katarza, kátharsis*); novejša etimologija pa vleče izvor imena iz nemške besede za mačka (*Katter*). Ne more pa biti dvoma, da je ta krščanska ločina začela delovati na podlagi močnega vpliva bolgarskih in bosanskih bogomilov ter da je bila v osnovi manihejska, da je torej ostro ločevala med duhovnim in telesnim svetom. Vse, kar je duhovno, je od Boga, in vse, kar je telesno, od Hudiča. Najhujši spor med katari in uradno krščansko teologijo je posledično zadeval dvojno naravo Jezusa Kristusa, ki je s svojim utelešenjem prešel na Satanovo območje.

Čeprav nam zaradi pomanjkanja dokumentov temeljne premise katarskega razumevanja sveta niso najbolj jasne, pa so po hudičevski igri zgodovine ohranjeni ne navadno natančni podatki o načinu življenja katarske skupnosti ter o peklenski kazni, ki jo je v imenu Boga čakala. Izjemnega pomena so tu zapiski inkvizitorja Jacquesa Fourniera, ki je bil očitno bolj human kot večina njegovih kolegov in je pozneje postal avignonski papež. Natančno je popisal navade in vsakdanje življenje v vasi Montaignou; iz njegovih opisov izvemo, kdo je kradel kokoši in kdo je koga s kom varal. Eden izmed ključnih predstavnikov francoske šole *nove zgodovine* Emmanuel Le Roy Ladurie je na osnovi Fournierovega dnevnika napisal in l. 1975 objavil temeljno zgodovinsko delo *Montaignou, okcitanska vas v letih 1294–1324* (*Montaignou, village occitan de 1294 à 1324*).

Precej razširjena je newagevska teorija, da so bili trubadurji katarski pesniki. Že preprosto dejstvo, da gre za ljubezensko liriko, pa jasno kaže, da je ta teza neutemeljena. Kljub idealizaciji Izvoljene Gospe preveva trubadursko poezijo tako intenziven erotični naboj, da bi po katarski verski doktrini sodila v območje Satana. Ni pa nobenega dvoma, da so se trubadurji v obdobju brutalne vojaške agresije združenih sil Vatikana in francoske kraljevine identificirali z usodo svoje domovine ter svojih rojakov in predvsem rojakinj. Mnogi so bili v smrtni nevarnosti prisiljeni bežati in najti zavetje na različnih evropskih dvorih, med drugim na sicilskem dvoru Friderika II. Hohenstaufna, cesarja Svetega rimskega cesarstva nemške narodnosti, vojskovodje in pesnika, ki je trubadurje oboževal, je pa imel tudi politične ambicije v zvezi s Provanso. Prav begunska usoda je precej prispevala k razširitvi trubadurskega kodeksa *dvorske ljubezni* in njihove poezije, ki postane temelj evropske ljubezenske lirike z izjemnim literarnim in kulturnim vplivom na naslednje pesniške generacije v različnih evropskih jezikih. Pomislimo le na sicilsko šolo, ki je delovala na Friderikovem dvoru, in njenega osrednjega pesnika, Giacoma da Lentinija, ki mu najbrž dolgujemo izum soneta! Če med rimsko ljubezensko liriko in vznikom trubadurske umetnosti zija nekaj stoletij temne diskontinuitete, pa od trubadurjev do današnje poezije drži nepretrgana razvojna črta.

Na stran Rima in Francozov se je v tej križarski vojni postavil le eden izmed bolj znanih trubadurjev, Perdigon. Njegov življenjepis je napisal anonimni avtor, ki je Perdigonovo izdajstvo očitno preziral, zato se mu je maščeval na ta način, da ga je prikazal v zelo slabi luči.

Ena izmed velikih kulturnih zaslug tribadurskega pesniškega korpusa je rušenje latinščine kot edinega zveličavnega literarnega jezika ter uveljavitev »ljudskih« jezikov, ki so dotlej veljali za umetniško manjvredne.

V naslednjih stoletjih je provansalsčina kot avtohtoni jezik lokalnega prebivalstva čedalje bolj životarila na robu javnega življenja, medtem ko je jezik zavojevalcev – francoščina – vse bolj prevzemal javno funkcijo: bistveni korak v tej smeri pomeni poenotenje administracije, sodstva in šolstva po vsem ozemlju države, kar je ena izmed posledic francoske revolucije in Napoleonovih upravnih reform. Plemenito vlogo oživljanja provansalskega jezika in kulture igra od 19. stoletja naprej gibanje *félibristov* (izraz izvira iz besede *félibre*, ki dobesedno pomeni *dojenček*, Frédéric Mistral, osrednji pesnik tega gibanja, pa jo v svojem znanem slovarju razlaga kot oznako za pesnika, ki pije mleko modrosti), vendar se pred-nacionalna kultura trubadurjev tej nacionalni romantiki v določeni meri izmika. Robert Lafont, soavtor *Nove zgodovine okcitanse književnosti* (1970), je avtorju pričujoče študije povedal, da najboljše slovnice in slovarji provansalskega jezika datirajo z začetka 20. stoletja,

ko je bil jezik še zmeraj tako živ, da so ga lahko kodificirali. Medijska kultura, ki jo ustoliči druga polovica 20. stoletja, povzroči nadaljnjo marginalizacijo provansalsčine na raven družinskega jezika oziroma jezika ozkih kulturniških skupin, čeprav se v tem jeziku še zmeraj piše tudi kvalitetna poezija.

Mimogrede: oznako *provansalsčina* uporabljamo zaradi uveljavljene konvencije, čeprav zgodovinsko ni najbolj točna. V času formiranja romanskih jezikov iz srednjeveških ostankov latinščine je bilo ozemlje današnje Francije lingvistično razdeljeno na dva večja dela: severno od črte Bordeaux – Grénoble so govorili *langue d'oïl*, južno od te črte pa *langue d'oc*, pri čemer obe besedici – *oïl* in *oc* – pomenita pritrdilno besedico *da*. (Na tej podlagi je Dante duhovito definiral italijanščino kot *lingua di si*). Iz te delitve izvira tudi uradno ime za sam jezik – *okcitanščina* (*occitan*). Tudi v zemljepisnem smislu oznaka *provansalsčina* ni najbolj točna, saj je bila Provansa (*Proensa*) zgolj ena izmed pokrajin, kjer so govorili ta jezik. Naštejmo tudi druga področja: na severu Limousin in Auvergne, na zahodu Akvitanija in Gaskonja, na jugu Roussillon in Katalonija, na vzhodu pa severna Italija (Val D'Aoste). Središčni prostor za razcvet okcitanščine sta bili Provansa in pokrajina z današnjim imenom Languedoc, ki je dobila ime po samem jeziku. Katalonščina, ki se je v 13. stoletju le malo razlikovala od provansalsčine, se je postopoma razvila v poseben jezik, vendar je današnja provansalsčina še zmeraj bližja katalonščini kakor francoščini. Prav katalonska srednjeveška poezija (npr. Cerveri de Girona) pomeni labodji spev trubadurske poetike. K prostorom tedanje razprostranjenosti provansalske kulture je treba prišteti tudi Balearsko otočje in s tem renesančnega filozofa Ramona Llulla.

Ta jezik so najprej imenovali *lenga romana* (*romanski jezik*), vendar spričo množice romanskih jezikov ta oznaka ni bila dovolj natančna. Zato so ta jezik v 13. stoletju poimenovali *provençal* (*provansalsčina*), kar se je ohranilo do današnjega dne. Kot sta že pred sto leti opozorila lingvist Camille Chabaneau in za njim na začetku 20. stoletja Joseph Anglade v zgodovinsko pomembni *Gramatiki stare provansalsčine oziroma stare okcitanščine*, »tega izraza niso izbrali zato, ker bi provansalski dialekt v 13. stoletju izkazoval literarno superiornost nad drugimi dialekti, temveč ker so v 11., 12. in včasih celo v 13. stoletju pod imenom Provansa razumeli celotno ozemlje, ki so ga v starih časih imenovali *Provincia Romana*, kamor so prištevali celo Akvitanijo« (Anglade, 1921, 7).

Včasih so za ta jezik uporabljali tudi druge izraze, denimo *lemosi*, ki označuje limuzinsko narečje, se pravi dialekt pokrajine Limousin. Kljub vplivu posameznih narečij pa je okcitanščina literarni jezik, ki so ga na podlagi skupnih značilnosti v zgoraj omenjenih pokrajinah govornih romanskih dialektov ustvarili sami trubadurji. Gre torej za *koiné*, za skupni jezik, ki ga je nemogoče reducirati na kakšnega izmed

sestavni narečij, ki pa na tak ali drugačen način vsebuje lastnosti vseh. Z drugimi besedami to pomeni, da je okcitanški jezik nemogoče odmisлити od trubadurske umetnosti, saj je prav skozi njega prišel do svoje prve kristalizacije. Umetnost torej igra v odnosu do jezika, v katerem in iz katerega nastaja, izrazito *ustvarjalno* vlogo: prav skozi umetniško rabo jezik doživi svojo visoko in pravo strukturacijo, silovit razvoj, ki ga jezik doživi zahvaljujoč umetnosti, pa nato povratno vpliva na širše plasti govorcev.

Narečne posebnosti prihajajo do izraza v različnih zapisih pesmi, pri katerih je treba upoštevati tudi dejstvo, da v tej fazi jezikovnega in kulturnega razvoja zapis okcitanščine še ni bil enotno standardiziran.

Številne francoske antologije in literarne zgodovine, posvečene srednjeveški poeziji, poskušajo zabrisati dejstvo, da gre za drug in drugačen jezik, ali pa obravnavajo provansalsščino zgolj kot narečje francoskega jezika. Pri tovrstnih redukcijah in potvorbah gre nedvomno za izraz imperialne in kolonialne politike na kulturnem področju. Huda udarca rabi okcitanščine sta bila povezana z uvedbo francoščine kot sodnega jezika po vsem ozemlju Kraljevine Francije ter z radikalnimi Napoleonovimi upravnimi reformami, ki so dokončno marginalizirale okcitanščino in keltsko bretonščino.

Našteti zgodovinski razlogi botrujejo tudi problemom pri razumevanju in prevajanju trubadurske lirike. Diskontinuirani razvoj provansalske književnosti otežkoča razumevanje temeljnih kategorij vrednostnega sistema trubadurjev, proces prilagajanja, ki mu je bila njihova lirika izpostavljena s strani francoskega kulturnega kolonializma, pa je rezultiral v delno ali povsem zgrešenih razlagah teh osnovnih pojmov. Celotako, kadar gre za kalkirane prevode, francoske besedne variante pogosto izkazujejo poenostavljeno pomensko vsebino provansalskih pojmov. Naj kot primer omenimo le osnovno oznako za celoto vrednostnega sistema trubadurskega kulta ljubezni: mednarodno uveljavljeni izraz *dvorska ljubezen* sledi retrogradnemu, za nazaj vpeljanemu francoskemu pojmu *amour courtois*, vendar le-ta ne ustreza povsem izvornemu provansalskemu izrazu *fin'amor*. Pri trubadurjih je namreč poudarek na principu dvorjenja, pri poznejšem francoskem izrazu pa na konvencijah dvora, pri trubadurjih na bivanjsko poglobljeni in sublimirani, poduhovljeni erotični napetosti med Jaz in Ti, pri poznejši francoski predelavi pa na mreži strogo določenih družbenih in družabnih norm. Francozi so torej kodificirali, sistematizirali prvoten trubadurski impulz, ki je bil eksistencialno avtentičen, saj je izžareval silovito romantično željo ter bolečino nemožnosti realizacije ljubezenske zveze, se pravi tisto naravnost, ki jo Slovenci imenujemo *hrepnenje*. Iz trubadurskega principa dvorjenja so Francozi naredili dvorski ceremonial, s tem pa so ga tudi vsebinsko izpraznili.

4.2 Trubadurji in njihova poetika

Sam izraz *trubadur* – izvorno *trobador* – izhaja iz staroprovansalskega glagola *trobar* – *najti*. Enako zvenечи glagolnik je označeval *pesnjenje*. Sama oznaka torej opozarja na način, kako so trubadurji razumeli svojo umetnost: kot *iznajdljivost, ustvarjalnost, inventivnost*. Bolj konkretno: trubadurji so ustvarjalni proces razumeli tako, da je treba *najti oz. iz-najti* prave besede in k njim prave melodije. Sestavna, organska razsežnost umetnosti trubadurjev je bila namreč glasba. Trubadurska umetnost sodi v tisto izvorno obdobje, ko je bila pesniška beseda še tesno povezana z glasbo, pogosto pa tudi s plesom. Modrost, ki je skrita v spominu jezika, je ohranila to povezavo tudi v slovenski besedi *pesem*: čeprav je po mnogih stoletjih prevlade tihega, vizualnega branja pesmi ta izvorni pomen v veliki meri izgubil iz naše zavesti, še zmeraj pomnimo, da samostalniki *pesem* izhaja iz glagola – *peti*. Še najbolj je ta prvobitni pomen ohranjen v sintagmi *ljudska pesem*, se pravi na področju, ki je bolj kot umetni(išk)a poezija ohranilo izvorno povezavo besede in glasbe kot umetnosti glasu.

Mimogrede: današnje razširjeno mnenje, ki ga povzema tudi geslo v Slovarju slovenskega knjižnega jezika, da je trubadur sam izvajal svoje pesmi, je zgrešeno; trubadur je bil avtor, njegove pesmi pa je pred občinstvom pel izvajalec, ki se je imenoval *joglar* (francosko *jongleur*, od tod izvira tudi današnja beseda za cirkuškega *žonglerja*).

Jacques Drillon je v knjigi *Eureka* (1995) natančno in pregledno analiziral in katalogiziral izjemno bogato genealogijo in semantiko glagola *trouver*, ki predstavlja francoski ekvivalent provansalskemu glagolu *trobar*. (Francoska beseda za srednjeveškega pesnika – *trouvère* – je namreč kalkirani prevod provansalske besede za *trubadurja* – *trobador*.) Iz starogrškega glagola *trépein* (*obračati*) se razvije samostalniček *trópos* (*pre-obrač, trop*) ter njegova latinska varianta *tropus*, ki poleg grškega pomena označuje tudi *podoba* (8–9). Starogrški *tropos* ustvari celo vrsto besed (42), kot so npr. *trópaion* (*trofeja*), *tropologia* (*figurativni govor*), *entropía* (*zmeda, kaos*) in *tropikós* (*ki zadeva spremembe*), v nadaljnjem razvoju evropskih jezikov pa tudi besedo *heliotrop* ali splošno znano zemljepisno oznako *tropski*, medtem ko latinski *tropus* sčasoma pridobi pomen *speva*, razvije pa tudi glagole *contropare* (*primerjati*), *attropare* (*govoriti v tropih*) in *tropare* (*sestavljati napev ali spev, iznajti, morda obračati se*), v nadaljnjem razvoju romanskih jezikov pa tudi *trobador* in *trouvère* (8–9).

Čeprav izraz *trobador* po svojem etimološkem izvoru označuje *iznajditelja*, je možna tudi literarnozgodovinska razlaga, da se je ta beseda razvila iz oznake za duhovnike, ki so pesnili *trope* – *troparje*. Obe razlagi – *trobador* kot *iznajditelj* in *pesnik tropov* – pa izvirata iz zgoraj omenjenega starejšega rodovnega debla besede *tropos*.

Pri tem ne gre le za etimološko vprašanje, temveč tudi za literarnozgodovinski problem izvora trubadurske umetnosti. Zbirka dvajsetih pomembnih rokopisov, nastalih že sredi 9. stoletja in prepisanih v opatiji Saint-Martial (Limoges) sredi 10. stoletja, pripada zvrsti, imenovani *tropi*, ki jo Henri-Irénée Marrou definira kot »neodvisen lirski tekst (*kos – pièce*), vstavljen v notranjost liturgije« (129). Pesnik tropov se je imenoval *tropar*, kar nenavadno spominja na ime poznejših trubadurjev, še bolj pa na njihovo dejavnost: glagol *pesniti* ter samostalnik *pesništvo* se v provansalsščini glasita – *trobar*.

Iz tropov se je v Akvitaniji razvila glasbeno-pesniška zvrst, ki se je imenovala *versus* in ki je očitno vplivala na pomen provansalske besede *vers*, kar ne pomeni verza, kot bi na prvi pogled domnevali, temveč – *pesem*. *Vers* je zgodovinsko prvotna, zvrstno še neizdiferencirana pesniška oblika začetkov trubadurske lirike. Poleg prevladujočega ljubezenskega sporočila vsebuje na tematski ravni tudi druge razsežnosti (družbene, elegične, humorne itd.), tako da predstavlja vseobsegajočo embrionalno obliko, iz katere se postopoma razvijejo vse zvrsti trubadurske lirike. Vseh enajst ohranjenih pesniških besedil »*prvega trubadurja*«, Guilhema, IX. vojvode akvitanškega, sodi pod splošno oznako *vers*.

V nasprotju s teorijo, ki začetke trubadurske lirike povezuje s pravkar orisano zgodovino *tropa* in *versusa* v krščanski liturgiji, je španski literarni zgodovinar Ramón Menéndez Pidal v prelomni študiji *Arabska in evropska poezija* (1941) postavil odločno in vplivno tezo o vplivu arabske ljubezenske lirike na trubadursko. Mnogi literarni zgodovinarji po drugi strani vztrajajo pri avtohtonem evropskem poreklu trubadurske umetnosti; to tezo zagovarja tudi slovenski romanist Miha Pintarič v svoji kvalitetni monografiji *Trubadurji* (2001).

Vrnimo se k pesniškim zvrstem: po vseobsegajočem žanru, ki se je v času »*prvega trubadurja*« Guilhema imenoval *vers*, že druga generacija trubadurjev – Marcabru, Jaufrés Rudèls, Cercamon itd. – izpelje diferenciacijo in hierarhizacijo pesniških zvrsti in oblik, ta proces pa v poznejšem razvoju trubadurske lirike doživi nadaljnjo kristalizacijo. Naštejmo glavne zvrsti:

Najvišja pesniška zvrst je *canso*, *ljubezenska pesem*. (Pozor: beseda je v provansalsščini ženskega spola, zato jo je v slovenščini težko sklanjati.) Iz te provansalske zvrsti in besede se razvije italijanska *kancona* – *canzone*.

Podzvrsti ljubezenske pesmi sta *alba* (*pesem svitanica* oz. *jutranjica*, ki upesnjuje jutranje slovo ljubimcev, zato se vsaka kitica konča z besedo *alba*) in *pastourelle* (o njej več pozneje), obe ljudskega izvora.

Lep primer *albe* je pesem *Reis gloriós, verais lums e clartatz* (*Slavni kralj jasnine in svetlobe*), ki jo je ustvaril Guirautz de Bornelh. Prvoosebni lirski subjekt je postavljen v vlogo stražarja, ki ob svitu poskuša prebuditi svojega prijatelja. Prva kitica je liturgično uglašena hvalnica svetlobi. Prisluhnimo uvodnima kiticama! Original besedila te *albe* je naveden po transkripciji Pierra Beca. Vse citirane pesmi je iz stare okcitanščine prevedel avtor pričujoče razprave in jih objavil v edini slovenski antologiji provansalske trubadurske lirike *Ljubezen iz daljave* (Novak, 2003a, 66–67):

Reis gloriós, verais lums e clartatz,
 Dèus poderós, Sénher, si a vos platz,
 Al meu companh siatz fizèls ajuda,
 Qu'èu non lo vi pòs la nòchs fo venguda,
E adès serà l'alba.

Slavni kralj jasnine in svetlobe,
 silni Bog, z močjo zvestobe
 pridi mojemu prijatelju na pomoč,
 saj ga nisem videl celo noč
in bo kmalu zarja.

Bèl companhó, si dormètz o velhatz,
 Non dormatz plus, suau vos ressidadz,
 Qu'èn orient vei l'estela creguda
 Qu'amena'l jorn, qu'èu l'ai ben coneguda,
E adès serà l'alba.

Hej, prijatelj, naj ob njeni strani
 spiš ali bediš, čas je že, vstani,
 na vzhodu zvezda jutranjica
 z žarki nosi dan kot kruta ptica
in bo kmalu zarja.

Posebna podzvrst ljubezenske pesmi je tudi t. i. *descort* (*neskladje*), kjer je tema nesoglasja ali slovesa dveh ljubimcev tudi na formalni ravni izražena z neenakomernim obsegom kitic (ker *cobla* – *kitica* – sovпада z melodijo, so bile kitice v trubadurskih pesmih praviloma izomorfne), z neskladjem med besedilom in melodijo, melodijo in ritmom, pomenom in zvenom besed itd. Raembautz de Vaqueiras je napisal celo *descort* v petih jezikih: okcitanščini, italijanščini, francoščini, gaskonjščini in galicijščini. Naprotje *descorta* je *acort* (*skladje*).

Sirventeza (*sirventes*) je zvrst, ki se iz prvotne hvalnice vazala fevdalnemu gospodu (beseda *sirvens* pomeni *služabnik*, zato bi ime lahko poslovenili kot *služna pesem*) razvije v zvrst, ki obravnava družbene probleme, pogosto na kritičen in satiričen način. Zanimivo in pomenljivo je dejstvo, da je vsaka ljubezenska pesem imela pravico do lastne melodije, medtem ko so si sirventeze morale izposojati melodije od predhodno obstoječih ljubezenskih pesmi. (Ohranjena je ena sama sirventeza z lastno melodijo.) Na ta način izraz *sirventes* pomeni *služna pesem* tudi v smislu hierarhije pesniških zvrsti. Najbolj slaven pesnik sirventez je Pèire Cardenal.

Planb (iz latinske besede *planctus*) je *pogrebna žalostinka*.

Plesni pesmi ljudskega izvora sta *dansa* in *balada* (ki še nima poznejšega pomena pripovedne pesmi z elegičnim, tragičnim sporočilom, temveč odseva etimološki pomen same besede, ki izvira iz glagola *balar – plesati*).

Devinalb je *uganka*, pesem, ki se pogosto zateka k negativnim kategorijam ali protislovnim izjavam.

Ensenhamen (poduk) je didaktična pesem, ki upesnjuje etične ali profesionalne (literarne oz. glasbene) probleme ter pogosto vsebuje napotke, kako naj *žonglerji (joglares)* izvajajo pesmi trubadurjev in se obnašajo v družbi. Gre torej za neko vrsto trubadurske poetike.

Retroencha je manj pomembna zvrst ne povsem jasnih pravil. Po vsej verjetnosti sam izraz izvira iz imena za ročno harfo. Pri teh pesmih se ista tema vrača na koncu vsake kitice. Zvrst je znana po pretresljivi pesmi, ki jo je Rihard Levjesrčni spesnil, ko je kot ujetnik v Avstriji dolgo čakal na odkupnino.

Tenso, partimen oz. joc partit so različna imena za dialoško pesniško zvrst, kjer trubadurji zagovarjajo nasprotna stališča do narave ljubezni. Gre torej za kolektivno delo dveh ali več trubadurjev.

Trubadurska lirika se deli na dva slogovna tokova, ki se razlikujeta predvsem po odnosu do pesniškega jezika: Jaufrés Rudels in Bernart de Ventadorn sta najbolj znana in tipična predstavnika tistega pesništva, ki se ga je spričo preprostosti jezika prijelo ime *trobar leu* (dobesedno *lahko pesništvo*: iz latinskega pridevnika *levis – lahek*). Pripovedni komunikativnosti tovrstne poezije stoji nasproti slogovna usmeritev, znana pod imenom *trobar clus (zaprto pesništvo*: iz latinskega pridevnika *clausus – zaprt*), ki so ga včasih imenovali tudi *trobar escur (temno)* ali *trobar cobert (zakrito pesništvo)*, kar vse so imena za metaforično gosto, na formalni ravni eksperimentalno ter v sporočilnem smislu hermetično, težko razumljivo poezijo. Glavni predstavniki tega slogovnega toka so Marcabru, Arnautz Daniel in Rambautz d'Aurenga, princ Oranski. Vmes med tema dvema skrajnima poloma pa leži t. i. *trobar ric* – (po jezikovni, predvsem zvočni plati) *bogato pesništvo*, katerega mojstra sta prav tako bila Arnautz Daniel in Rambautz Oranski. Z današnjega stališča so nam bližji pesniki komunikativnega sloga *trobar leu*, saj *trobar clus* zveni preveč formalistično, »akademsko«, pogosto pa temelji tudi na besednih igrar, ki so nerazumljive brez komentarjev.

Arnautz Daniel, izumitelj čarobne pesemske oblike *sekstine*, ki sta jo prevzela tudi Dante in Petrarca, je svojo poetiko upesnil z naslednjimi verzi (Novak, 2003a, 71):

En cest sonet coind' e lèri
fauc motz e capug e dòli,
e seràn verai e cèrt
quan n'aurai pasat la lima...

Na ta napev, vesel in mil,
rad stružim in gladim besede,
ki bodo čudežno resnične,
ko jih do čistosti izpilim ...

Gre torej za poetiko fermentiranja, kristaliziranja, cizeliranja besed. Prav to je napeljalo Danteja, da se je v XXVI. spevu *Vic* (verz 117) skozi usta Guida Guinizellija (začetnika *sladkega novega sloga*) priklonil Arnautzu kot večjemu mojstru: »*Fu miglior fabbro del parlar materno.*« V prevodu Andreja Capudra (210): »*Je boljše materno koval besedo.*« (Formulo »*il miglior fabbro*« si je v 20. stoletju izposodil Thomas Stearns Eliot, ko je *Pusto deželo* posvetil svojemu pesniškemu učitelju Ezri Poundu.) Dante je bil zelo ponosen, da je obvladal provansalski jezik; svoje znanje provansalsčine in verzifikatorsko spretnost je dokazal na ta način, da je zadnje tri tercine tega speva napisal v provansalsščini, pri čemer se ti verzi lepo rimajo z italijanskimi. Ta detajl zgovorno priča, da je provansalsščina v tistem času igrala vlogo mednarodnega jezika, bila je pesniška *lingua franca*.

Petrarca pa je Arnautzu zapel hvalnico:

Fra tutti il primo Arnaldo Daniello,
gran maestro d'amor.

Prvi med vsemi je Arnautz Daniel,
veliki mojster ljubezni.

Posebej opozarjamo na pojavljanje besede *sonet* v tej pesmi Arnautza Daniela. Etimološko gre za pomanjševalnico besede *son* – *mali zven* torej. Pri Provansalcih je ta izraz še označeval *napev*, *melodijo*, pozneje, v Italiji, pa je začel označevati pesemsko obliko, ki ji je bilo usojeno, da je postala krona evropske pesniške umetnosti. Ko ta okcitsanska beseda pripotuje v Italijo, se namreč »prime« pesemske oblike, ki je nastala na kultiviranem sicilskem dvoru cesarja Friderika II., po vsej verjetnosti pa jo je izumil dvorni pisar Giacomo da Lentini (Lentino). Etimologija besede *sonet* (*mali zven*) morda priča o tem, da se je ta forma, krona evropske pesniške umetnosti, razvila iz pesniške oblike, tesno povezane z glasbo; nerodno je le to, da literarna zgodovina ne razpolaga niti z enim samim primerom prvotne sonetne oblike, ki bi bila uglasbljena.

V *tornadi* (jedrnati sklepni kitici) te pesmi Arnautz na duhovit in pretresljiv način definira tudi položaj pesnika v družbi (Novak, 2003a, 73):

Ieu sui Arnautz qu'amàs l'aura
e chatz la lèbr' ab lo bòu
e nadi contra subèrna.

Jaz sem Arnautz, ki zbira veter
in zajca z volom uloviti zna
in zmeraj plava proti toku.

Mimogrede: etimologija jasno kaže izvor besede *tornada* iz glagola *tornar* – *vrteti*, *obrtniti*, *obnoviti*, *ponoviti*; *tornada* je torej *obrat*, končni *obrat* pesmi. Gre za sklepni akord besedila, ki zgosti sporočilo, definira poetiko, vsebuje navodila za izvajalca (pevca – *žonglerja*), podpis avtorja in/ali posvetilo izvoljeni Gospe.

Arnautzova *tornada* torej pravi, da je poezija plavanje proti toku, zbiranje vetra. Šeststo let pozneje je Prešeren, daljni dedič trubadurjev, v *Glosi* zapisal:

Kóder se nebo razpenja,
grad je pevca brez vratarja,
v njem zlatnina čista zarja,
srebrnina rosa trave,
s tem posestvom brez težave
on živi, umrjè brez d'narja.

Ohranjenih je približno 3.000 pesmi provansalskih trubadurjev, nekatere z notacijami. Izjemno inovativnost na ravni forme kaže dejstvo, da lahko v tem korpusu razločimo kar 2.200 različnih kitičnih oblik.

Pri branju trubadurske poezije se je treba zavedati, da se je tedanji način zapisovanja pesmi globoko razlikoval od vizualne organizacije pesniškega besedila, kakor jo je uveljavil novi vek in ki je veljala vse do modernistične revolucije. Za razliko od tradicionalnega novoveškega zapisa pesmi na papirju, ki se drži slovničnih pravil interpunkcije in postavlja rime na konec verzov, zapis trubadurskih pesmi v *chansonnierjih* (srednjeveških zbornikih trubadurske poezije) pozna velike začetnice le na začetku kitice in pri osebnih imenih, verzi pa so medsebojno ločeni zgolj s piko, po kateri se pesem nadaljuje kakor pri proznem zapisu; edino znamenje ločevanja posameznih segmentov pesmi je belina, presledek, ki ločuje posamezne kitice – *coble*. Tovrstno zapisovanje trubadurske poezije po svoje priča o tem, da je bil oralni način predvajanja oz. zvočni način sprejemanja teh pesmi primarni modus življenja poezije ter da je vizualni zapis služil le dokumentiranju in je torej imel v primerjavi z zvočnim podajanjem oz. sprejemanjem pesmi le sekundarno, pomožno vlogo. Stoletja po Gutenbergovem izumu so dokončala proces ločevanja zvočnega in vizualnega načina recepcije poezije, ki se je bil začel že v okrilju srednjega veka; danes večinoma doživljamo poezijo na vizualni način, s tihim branjem (pri katerem pa nam v notranjem sluhu le odzvanja zven

besed), z glasnim branjem ali poslušanjem recitiranja pa le še izjemoma. Zato je logično, da originalni zapis trubadurskih pesmi ne ustreza našemu današnjemu načinu doživljanja poezije, ki je kljub agresivnosti avdio-vizualnih medijev še zmeraj bistveno določen s tradicionalno novoveško vizualno percepcijo. Zaradi lažjega branja trubadurskih pesmi je torej treba zapis prilagoditi novoveškim konvencijam.

Možno je, da bodo avdio in video mediji, ki grozijo izriniti knjigo kot temeljni model »Gutenbergove galaksije«, v prihodnosti ponovno uveljavili zvočni način podajanja in sprejemanja poezije.

Umetnost trubadurjev je temeljila na tesnem bratstvu pesniške besede in glasbe. Tedanji način notacije melodij nam žal ne omogoča povsem zanesljive rekonstrukcije, kako je ta glasba dejansko zvenela. Zapisovali so namreč le višino tonov, ne pa tudi njihovega trajanja. Zato so muzikologi morali glasbeni ritem trubadurskih pesmi marsikdaj ugotavljati na podlagi ritma besedil. Za današnja evropska ušesa glasba trubadurjev zveni karseda »neevropsko«: kot bi poslušali glasbo Bližnjega vzhoda.

Glasbena struktura je globoko vplivala tudi na strukturo besedila: vsaka kitica (*cobla* – izraz izvira iz latinske besede za *vez* – *copula*) označuje en obrat melodije. To seveda pomeni, da so morale biti kitice medsebojno praviloma izomorfne, se pravi, da se je notranja ritmična in evfonična podoba kitice morala nenehno ponavljati. Pri tako intenzivni naravnosti na glasbo in zvočnost pesniškega jezika ni nikakršno naključje, da je rima prevzela vlogo osrednje glasovne figure, ki so ji trubadurji podeljevali tudi metametrični pomen.

Nenavadno je, da so evropski začetki tako znanega pojava, kot je rima, še zmeraj zaviti v meglo in doživljajo različne literarnozgodovinske interpretacije. Sam izraz *rima* po vseh verjetnosti izvira iz besede *ritem*. Oznaka se je najprej pojavila v zvezi s tistimi pesniškimi besedili v srednjeveški latinščini, ki so v nasprotju z *metrično* (na tradicionalni kvantitativni metriki utemeljeno) poezijo temeljile na večji ritmični funkciji mreže naglasov, zato so jo imenovali *ritmična* poezija. Poleg evfonične funkcije rima namreč opravlja tudi izrazito ritmično vlogo, saj močno zaznamuje verzno končnico (klavzulo), ki – še posebej v silabični verzifikaciji, značilni za romanske jezike – bistveno soustvarja ritmično podobo verza.

Rima je zven, odmev besed, soodmevajoča končnica verzov, skupni imenovalec besede in zvoka, pesniškega besedila in glasbe. Glasovna ekvivalenca med končnicami besed pa le še bolj poudari njihovo kompleksno semantiko, nenadejano pomensko podobnost, ki po drugi strani dodatno osvetli njihovo pomensko

različnost. Rima torej ni zgolj zvočna vinjeta, zvončkljajoči okras na koncu verza, temveč strateško mesto, semantični vozle, ki vzpostavlja bogato sporočilo, povsem nemogoče zunaj polja konkretne pesmi.

Obstajata dve diametralno nasprotni teoriji o začetkih rime v evropski poeziji: prva zagovarja rojstvo rime iz ponavljanja besed v krščanski liturgiji, druga pa vpliv arabske lirike, ki je rimo poznala že pred evropsko. Zanimiva je tudi tretja, kompromisna varianta, po kateri naj bi Arabci prevzeli rimo iz ponavljanja besed v bogoslužju vzhodne krščanske cerkve, nato pa naj bi jo »vrnili« Evropi, tokrat zahodni. Rus M. L. Gasparov, eden izmed vodilnih strokovnjakov na področju primerjalne verzologije, pa je v svojem delu *Zgodovina evropske verzifikacije* (1996) postavil tezo, da se je rima najprej pojavila v latinski retorični prozi, pri ponavljanju enakih besednih končnic na koncu priredij, podredij in retoričnih period.

Najbolj preprost način rimanja so seveda zaporedne rime. Trubadurska lirika se začne s tem elementarnim načinom kitične organizacije pesniškega besedila, kakor je razvidno iz naslednje pesmi, enega izmed enajstih ohranjenih lirskih biserov »*prvega trubadurja*«, Guilhema (Zuchetto, 51; Novak, 2003a, 12):

Companho, farai un vers pauc covinen,	Prijatelj, v tej pesmi bo norosti
et aura-i mais de foudatz no-i a de sen,	veliko več kot starostne modrosti,
et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven.	zmes bo ljubezni in veselja in mladosti.

Dobesedni prevod prvega verza se glasi: »Prijatelj, zapel bom pesem, ki ni primer-na.« Zanimivo je, da sta Dietmar Rieger (1980, 20) in Jacques Roubaud (1971, 66) bistveno drugače transkribirala ta verz (namesto *pauc* je *qu'er*), kar da diametralno nasproten pomen: »Prijatej, zapel bom pesem, ki je primerna.« Morda gre za različice pesmi. Obsega devet trivrstičnih kitic, skupaj 27 verzov, se pravi relativno dolgo pesem, kjer so vsi verzi povezani z isto rimo. Monorimni princip evfonične vezave verzov in kitic je bil v tedanji poeziji pogost. V epski poeziji je temu postopku ustrezala vezava verzov v *laissez*, verzne odstavke neenakomernega obsega, kjer so bile vse vrstice povezane z isto asonanco ali rimo. Lirska poezija je zaradi povezave z glasbo seveda zahtevala členitev besedila na kitice z enakim obsegom in pogosto tudi z enakimi rimami.

Princip ponavljanja rim skozi celotno besedilo ostane v nadaljnjem razvoju trubadurske lirike eden izmed idealov evfonije, vendar ne gre več za monorimne kitice, temveč za kitice, zgrajene na menjavanju dveh, treh ali več rim.

Narava *tropov* oz. *versusa* je glavni argument tistih literarnih zgodovinarjev, ki zagovarjajo evropski, se pravi latinski izvor trubadurskih pesniških oblik, nasproti

tako imenovani arabski hipotezi, ki jo zagovarjajo mnogi poznavalci, z najbolj prepričljivimi dokazi pa jo je podprl znameniti španski medievalist Ramón Menéndez Pidal v vplivnem delu *Arabska in evropska poezija* (1941).

V nasprotju z mnogimi drugimi teoretiki, ki razmerje med arabsko in evropsko srednjeveško kulturo obravnavajo na precej spekulativen način, je Menéndez Pidal oprl svoje teze na primerjalno analizo metrike: ugotovil je, da so nekatere pesniške oblike v zgodnji srednjeveški poeziji iberskega polotoka nenavadno podobne kitičnim oblikam prvih trubadurjev. Gre za mozarabske pesniške oblike (izraz *Mozarabec* pomeni v arabščini *arabiziran: musta'rib*), ki so pod vplivom arabskih verzniških obrazcev nastajale za časa mavrske okupacije Španije (predvsem v Andaluziji) in predstavljajo zanimiv primer sinteze arabske (islamske), španske (krščanske) in judovske kulture. Ena izmed arabskih kitičnih oblik andaluzijske poezije, *zadžal* (šp.: *zéjel*), ima v svoji temeljni varianti verzno sestavo AAAB, ki jo nato srečamo tudi v trubadurski poeziji. (Spomnimo se: na isti strukturi temeljijo tudi zgoraj omenjeni tropi iz krščanske liturgije.) Menéndez Pidal povezuje to strukturno sovpadanje z zgodovinskim dejstvom, da se je »prvi trubadur« Guilhem udeležil križarske vojne proti Mavrom v Španiji, od koder naj bi domov prinesel tudi omenjeno pesniško obliko.

Zéjel (arabska izgovorjava: *zadžal*) ima v prvobitni obliki tri elemente:

- 1) monorimni tristih (špansko *mudanza = mutacija*);
- 2) verz z drugačno rimo (*vuelta = obrat*), ki se rima na
- 3) refren (*estribillo*), ki ima ponavadi dva verza.

Sorodna *zéjelu* je oblika z imenom *murwaxxaba (murwaššaba)*. Pravzaprav je *zéjel murwaxxaba* v andaluzijskem (torej nečistem) arabskem dialektu. Pogoste so namreč pesmi, kjer se mešajo arabske, romanske in hebrejske besede. Izumitelj obeh oblik je pesnik Muqaddam, »*el ciego de Cabra (slepec iz Cabre)*«, kraja v bližini Cordobe, ki je živel na prelomu 9. in 10. stoletja. Mojster *zéjela* je bil Ibn Quzmán, ki je živel od konca 11. do srede 12. stoletja. Ta andaluzijska oblika je doživela veliko priljubljenost v vsem arabskem in muslimanskem svetu. Prvotno je šlo za obliko ljubezenske lirike, pozneje pa so jo uporabljali tudi za religiozna sporočila (mistik Mohidín na prelomu 12. in 13. stoletja). Enako srečno usodo je doživel *zéjel* na Zahodu, v vsem romanskem svetu. Kot bomo videli v naslednji študiji, *Razmerje med poezijo in glasbo pri trubadurjih*, je sestava *zéjela* enaka sestavi prvotne italijanske plesne *ballate (ballata antica)*.

Postopek, ki ga je trubadurska lirika razvila do prefinjenih in močnih zvočnih in pomenskih učinkov, je postopek ponavljanja besed v verzniških končnicah. Tvrstne igre so bile seveda predvsem domena trubadurjev, ki so pesnili v okviru

slogovnega toka *trobar clus – zaprtega*, se pravi hermetičnega pesništva. Tipična za ta postopek in za to slogovno usmeritev je pesem *Flors enversa*, ki jo je napisal Rambautz d'Aurenga, princ Oranski. Gre za eno izmed ključnih besedil za razumevanje trubadurske poetike. Naslov dobesedno pomeni *Obrnjeni cvet*, ker pa slovenščina pozna idiom *Narobe svet*, se je sama po sebi ponudila zapeljiva možnost prepesnitve – *Narobe cvet*. Pesem govori o ljubezni, ki cveti pozimi, obenem pa na način avtopoetike obrača pomene vseh besed, zato da ljubezenskega sporočila ne bi mogli razbrati obrekljivci in spletkarji, ki jih trubadur imenuje *krokarji*. Navajamo uvodni kitici (po transkripciji Pierra Beca – Novak, 2003a, 57):

Ar resplan la flors **envèrsa**
 pels trencans rancs e pels **tèrtres**,
 quals flors? Nèus, gèls e **conglapis**
 que còtz e destrenh e **trenca**;
 don vei mòrz quilts, critz, brais, **ciscles**
 en fuèlhs, en rams e en **giscles**.
 Mas mi ten vert e jauzen **jòis**
 er quan vei secs los dolens **cròis**.

Kadar cvet cveti **narobe**
 po pečinah in po **gričih**,
 je sploh cvet? Ne, mrzel **led**
 peče, žge in vse **izniči**;
 mrtev je vsak šum in **glas**,
 mrtvo listje gozdnih **jas**.
 Jaz pa zelenim od **rádosti**,
 ker trpijo suhi **krokarji**.

Quar enaissí m'ò **envèrse**
 que bèl plan mi semblon **tèrtre**,
 e tenc per flor lo **conglapi**,
 e'l cautz m'es vis que'l freit **trenque**,
 e'l tro mi son chant e **ciscle**,
 e paro'm fulhat li **giscle**.
 Aissi'm sui ferm lassatz en **jòi**
 que re non vei que'm sia **cròi**.

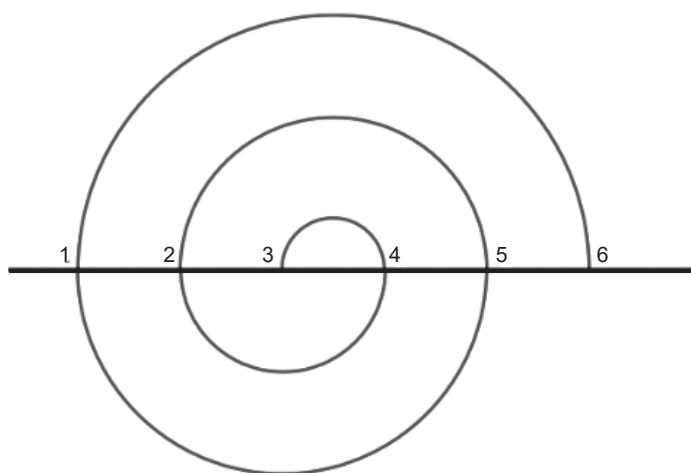
Zame je ves svet **narobe**:
 polja se mi zdijo **griči**
 in kot cvet zaznavam **led**;
 mraz je žar, ki vse **izniči**;
 burja poje kakor **glas**,
 gozd pa je svetloba **jas**.
 Ves zavezan čisti **rádosti**,
 več ne vem, kje ždijo **krokarji**.

V tej pesmi lahko namesto rim zasledimo postopek ponavljanja istih besed v vseh kiticah, ki ga italijanska literarna veda imenuje *parole rime*, saj spriči nenehnega ponavljanja učinkujejo kot rime kljub temu, da se medsebojno ne rimajo. Avtor pričujoče študije sem za tovrstne besede predlagal izraz *za-ključne besede*, saj gre za besede, ki so *ključne* za razumevanje pesmi, obenem pa kot *zaključne besede* sklenejo vsak verz. Gre za enega redkih postopkov trubadurske lirike, ki ga poznejša evropska poezija ni povzela in nadaljevala. Izjema je le pesniška oblika *sekstina*, ki jo je iznašel Arnautz Daniel.

Sekstina – kot pove že samo ime, ki izvira iz latinskega števinka *šest* – obsega šest nerimanih šestvrstičnih kitic in sklepno tercino, skupaj torej 39 verzov. V nasprotju z obliko zgoraj navedene pesmi Rambautza d’Aurenga, kjer za-ključne besede zasedajo vselej enako mesto v kitici, se za-ključne besede v sekstini po zapletnem ključu ponovijo na koncu vseh verzov naslednjih kitic. Pesem sklence rezime v obliki tercine, kjer se vseh šest za-ključnih besed ponovi, po dve v vsaki vrstici, ponavadi v istem zaporedju kakor v prvi kitici. Vzorec menjavanja za-ključnih besed kaže spodnji diagram:

1. kitica	2.	3.	4.	5.	6.	sklepna kitica
A	F	C	E	D	B	A B
B	A	F	C	E	D	C D
C	E	D	B	A	F	E F
D	B	A	F	C	E	
E	D	B	A	F	C	
F	C	E	D	B	A	

Zaporedje za-ključnih besed iz prve kitice 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 se torej v vseh drugih kiticah ponovi po ključu 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Znani sodobni francoski pesnik in strokovnjak za trubadursko liriko Jacques Roubaud je način obračanja za-ključnih besed nazorno pokazal z diagramom v obliki spirale oz. polža, katerega navoji se vrtijo v nasprotno smer od urnega kazalca:



Že iz te spiralne grafične ponazoritve je razvidno, da je sekstina nenavadna pesniška oblika, ki s svojo arhitektoniko uprizarja nekatere temeljne razsežnosti kozmosa in človeške zavesti: ne gre za preprosto krožno vračanje istega, temveč za spiralno vračanje vsega, kar je, za spiralni razvoj, kjer se posamezni elementi sveta in duha vračajo na vselej nov in svež način, s spremenjenim sporočilom, ki ga prejemajo od nenehno razvijajočega se konteksta. Zato ni naključje, da je sekstina idealna oblika za upesnjevanje ljubezni in spomina. Gre torej za težavno, a očarljivo pesniško obliko. V Italiji sta jo prevzela in izmojstrila *Dante* in *Petrarca*. Danteja je ta forma tako fascinirala, da jo je hotel za vsako ceno preseči, zato je izumil še zahtevnejšo *dvojno sekstino*. Po tem, ko je za nekaj stoletij potonila v pozabo, so sekstino v našem stoletju ponovno začeli uporabljati angloameriški modernistični pesniki, kot so Ezra Pound, W. H. Auden, Elizabeth Bishop in John Ashbery, v zadnjem času pa se je produkcija sekstin v ameriški poeziji izjemno povečala, predvsem po zaslugi številnih programov kreativnega pisanja. Prvo slovensko sekstino, naslovljeno *Vlak*, je pisec pričujočih vrstic objavil v zbirkah *Oblike sveta* in *Stihija* (1991), v tej zahtevni in elegantni obliki pa se od zbirke *Jantar časa* (1995) rad izraža tudi Miklavž Komelj. Prisluhnimo Arnautzovi prasekstini, ki se odlikuje s presenetljivo čutnimi detajli, hermetičnim jezikom in čustveno intenzivnostjo (Novak, 2003a, 74–77):

Lo ferm voler q'el còr **m'intra**
 no'm pòt ges bècs escoissendre ni **ongla**
 de lauzengièr, qui pèrt per mal dir **s'arma**,
 e car non l'aus batr'ab ram ni ab **verga**;
 sivals a frau, lai on non aurai **oncle**,
 jauzirai jòi, en vergièr o dins **cambra**.

Quan mi sovén de la **cambra**
 on a mon dan sai que nulhs òm non **intra**
 anz me son tuch plus que fraire ni **oncle**,
 non ai membre no'm fremisca, neis **l'ongla**,
 aissí cum fai l'énfás devant la **verga**:
 tal paor ai no'l sia tròp de **l'arma**.

Del còrs li fos, non de **l'arma**,
 e cossentís m'a celat dinz sa **cambra**!
 Que plus mi nafra'l còr que còlps de **verga**
 car lo sieus sèrs lai on ilh es non **intra**;
 totz temps serai ab lièis cum carns et **ongla**,
 e non creirai chastic d'amic ni **d'oncle**.

Te želje, ki mi v srce **vstopa**,
 ne bodo strgali ne kljun ne **nohti**
 obrekovalca, ki si kvari **dušo**,
 vendar si ga ne upam tepsti s **šibo**;
 le kadar bova sama in brez **strica**,
 užil bom slast v vrtu ali **sobi**.

Ko pa se spomnim **sobe**,
 ki vanjo moški nimajo **vstopa**,
 ker ščitijo jo bolj kot bratje ali **stric**,
 vsi udi zadrhtijo mi do **nohta**,
 tako kot je otroka strah pred **šibo**:
 bojim se, da ji ne pripadam z **dušo**.

Da moja je s telesom in ne z **dušo**
 in me sprejema na skrivaj v **sobi**,
 srce mi rani huje kakor **šiba**,
 saj sem njen sluga, brez pravice do **vstopa**;
 ves čas bom ob njej, kot meso ob **nohtu**,
 ne bom ubogal ne prijateljev ne **strica**.

Anc la seror de mon **oncle**
non amèi plus ni tant, per aquest' **arma!**
Qu'aitant vezís com es lo detz de **l'ongla**,
s'a lièi plagués, vòlgr' èsser de sa **cambra**;
de mi pòt far l'amors qu'inz el còr **m'intra**
mièlhs a son vòl qu'òm fòrtz de frévol **verga**.

Pòis florí la seca **verga**
ni d'En Adam mògron nebot ni **oncle**,
tant fin' amor com cella qu'el còr **m'intra**
non cug fos anc en còrs, ni eis en **arma**;
on qu'ilh estèi, fòrs en **plaz'**, o dins **cambra**,
mos còrs no'is part lièis tant cum ten **l'ongla**.

Qu'aissí s'enprèn e **s'enongla**
mos còrs en lei com l'escòrs' en la **verga**;
qu'ilh mès de jòi tors e palaitz e **cambra**,
e non am tant fraire, paren ni **oncle**:
qu'en paradís n'aurà doble jòi **m'arma**,
si ja nulhs òm per ben amar lai **intra**.

Arnautz tramet sa chanson **d'ongl'** e **d'oncle**,
a grat de lièis que de sa **verg'** a l'**arma**,
son Desirat, cui prètz en **cambra intra**.

Nikoli nisem sestre svojega **strica**
ljubil tako kot njo, pri moji **duši!**
Enako blizu kakor prst ob **nohtu**,
če ji ugaja, bi bil rad v njeni **sobi!**
Ljubezen, ki mi v srce **vstopa**,
me žene bolj kot silnik s šibko **šibo**.

Odkar je vzcvetela suha **šiba**,
od Adama naprej, noben nečak ne **stric**
ni čutil tolikšne ljubezni, ki **vstopa**
mi v srce, s telesom ali z **dušo**;
bodisi zunaj ali znotraj **sobe**
telesno sem od nje oddaljen manj kot **noht**.

Moje telo naj se je prime z **nohti**
in jo tesno obda kot ljubje **šibo**;
je rãdosti palača, stolp in **soba**
in ljubim jo bolj kakor brate, starše, **strica**:
sred raja bo dvakratno srečna **duša**,
če kdaj zaljubljenca pustijo, da **vstopi**.

Arnautz pošilja spev o **nohtu** in o **stricu**
njej, ki ima iz **šib** spleteno **dušo**,
njej, Zaželeni, ki v **sobo vstopa**.

Za razumevanje te pesmi so nujne naslednje opombe: »*sestra mojega strica*« je »*moja mati*«, omemba »*šibe (verga)*« priklíče »*devico (virgo) Marijo*«, »*Zaželeni*« v tornadi je pa »*Desirat*«, *senhal* (skrivno ime) Izvoljene gospe. V ozkih dvorskih krogih so ljubosumneži predstavljali največjo nevarnost, zato je bila identiteta ljubljenih gospa zakrita s psevdonimi.

Kot pravi Dominique Billy iz Centra za metrične študije v Nantesu, je šel razvoj razporeditve rim pri trubadurjih – če mreže rime ponazorimo z geometričnimi liki – »od črte do kroga ter od traku in cilindra do tube« (6). V naslednji študiji, *Razmerje med poezijo in glasbo*, podrobneje povzemamo osnovne ugotovitve te pomembne verzološke študije. Izhodiščna ugotovitev te analize se ujema z našim sklepom o temeljni izomorfiji kitične organizacije trubadurskih pesmi.

Razvoj mreže rim je šel naprej v smeri čedalje bolj kompleksnih struktur, ki očitno predstavljajo vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji izvoljene Dame v trubadurski liriki. Paradoksalno je, da poznejša evropska poezija nikoli več ni

dosegla tistega bogastva načinov rimanja, ki so ga razvili provansalski trubadurji na samem začetku evropske lirike.

Naj sklenemo: 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.

Vendar verz ni bil edino izrazno sredstvo trubadurske umetnosti. Sestavna razsežnost srednjeveških zbornikov trubadurskih pesmi (*chansonnierjev*) so tudi jedrnata prozna besedila, komentarji, ki se zvrstno delijo na biografije avtorjev in razlage samih pesmi: tako je sleherni trubadur predstavljen z življenjepisom, ki so mu rekli *vida* (dobesedno: *življenje*), komentar, namenjen lažjemu razumevanju pesmi, pa so imenovali *razo* (dobesedno: *smisel* – izraz etimološko izhaja iz latinske besede *ratio*).

Čeprav v teh komentarjih včasih srečamo tudi preverjena zgodovinska dejstva, gre večinoma za idealiziranje trubadurjev in njihovih pesmi. V mnogih primerih »življenjepisi« temeljijo na »podatkih«, ki jih ponujajo same pesmi, se pravi neskončna domišljija trubadurjev. Če torej *vidam* in *razom* odrekamo biografsko verodostojnost, pa jim ni mogoče odreči pravljичnega čara in literarne lepote. Morda vprašanje zgodovinske verodostojnosti teh življenjepisov niti ni tako pomembno: čeprav očitno gre za naknadne mitologizacije, so *vide* in *razi* najbolj pristen vir za ugotavljanje vrednostnega sistema trubadurjev. Slavni »življenjepis« Jaufrésa Rudélsa je v zgodovinskem smislu najbrž neresničen, v smislu artikulacije vrednostnega sistema pa resničen. Novejše analize razločno kažejo, da je v teh zgoščenih zgodbah treba videti enega izmed začetkov srednjeveške proze.

Literarna zgodovina je dognala, da so *vide* in *razi* ponavadi nastali vsaj eno generacijo po nastanku samih pesmi, kar je zgovoren dokaz, da so poznejši bralci – oz. točneje: poslušalci – čutili že potrebo po dodatni razlagi samih besedil, ki so jim najbrž bila delno že nerazumljiva. Zato je logično, da se je produkcija *vid* in *razov* razmahnila predvsem v Italiji, kjer večina občinstva kljub jezikovnim podobnostim ni več dobro razumela izvirne provansalsčine trubadurskih pesmi. Kljub temu časovnemu zamiku pa literarna zgodovina obravnava *vide* in *raze* kot integralni del korpusa trubadurske umetnosti.

4.3 Trubadurski kult ljubezni

René Nelli, avtor minuciozno napisane in dokumentirane analize *Erotika trubadurjev* (1974), je *provansalsko ljubezen* definiral na naslednji način (I, 11):

Pod pojmom »provansalska Erotika« (ali »provansalska Ljubezen«) razumemo celoto teorij in družbenih ravnanj, ki so na jugu Francije in v različnih evropskih deželah pod vplivom okcitanke kulture (Katalonija, Italija, severna Francija itd.) v obdobju treh stoletij – od začetka XII. do konca XIC. – »regulirali« seksualno tendenco in dali nov smisel besedi Ljubezen. Ker gre za edino erotiko **profanega značaja**, ki se je po nastopu krščanstva in izginotju Rimskega imperija uspela uveljaviti v splošni zavesti in uresničiti določen vpliv na človeške navade, zavzema v zgodovini čustev privilegirano mesto med antičnim »Prijeteljstvom« in neoplatonizmom renesanse.

Pojem *provansalske ljubezni* obsega dva podrejena in medsebojno nasprotujoča si koncepta: *viteško* in *dvorsko ljubezen* (francosko: *amour chevaleresque et amour courtois*). Bistvena razlika med tema dvema oblikama *provansalske ljubezni* zadeva vprašanje njene realizacije: medtem ko *viteška ljubezen* ob spoštovanju temeljnega principa zvestobe izvoljeni Dami vsebuje tudi možnost realne, fizične združitve ljubimcev, je *dvorska ljubezen* že *per definitionem* obsojena na nemožnost v realnem življenju.

Še bolj temeljna je razlika v načinu vrednostne utemeljitve. Trubadurji naj bi bili prvi, ki so v vrednostni sistem srednjeveške patriarhalne družbe vnesli »ženski« način čutenja. Zato so se jim baroni kot predstavniki *viteške ljubezni* na začetku posmehovali, pozneje pa so prevzeli trubadurski način »*dvorjenja*«, saj je pri damah očitno užival naklonjenost. Nelli takole definira razliko med *viteško* in *dvorsko ljubeznijo* (I, 124):

Ker pri trubadurjih ljubezen nikoli ni bila odvisna od vojaške veljave, se niti najmanj niso sramovali ljubiti brez slave, če je le strast zanje postala vir duhovnega zanosa in poezije. [...] Vitezi so morali ljubezen zaslužiti z vojaškimi podvigi, medtem ko je za pesnike ljubezen bila **kvaliteta sama** njihovega čustva.

Princip agresivne vojaške in politične moči prihaja nazorno do izraza v predhodni ali celo sočasno nastajajoči epski poeziji, zato ni naključje, da so trubadurji čutili prezir do epike in povzdigovali liriko kot najvišji izraz *dvorske ljubezni*. Pri principu *viteške ljubezni* si vitez s svojimi dejanji pribori srce izvoljene Gospe: na bojnem polju ali na viteškem turnirju se izkaže s pogumom in močjo, reši nemočno

princeso pred zmajem, žrtvuje se za šibkejše in s tem očara njeno občutljivo srce itd., toda vsa ta plemenita dejanja so le okras za stvarno razmerje moči in nemoči, kjer si vitez pribori žensko kot vojni plen. Osnovni model *viteške ljubezni* dobro ponazarja glagol *osvojiti*, ki še zmeraj prominentno nastopa v erotičnem slovarju, le da ne slišimo več njegovega vojaškega porekla: vitez je »*osvojil*« srce Dame, kar pomeni, da jo je premagal, da si jo je podredil. Zgodovinska zasluga trubadurjev, ki je ni mogoče dovolj poudariti, je temeljna gesta samoutemeljitve ljubezni: bili so prvi, ki so ljubezen doživljali kot kategorijo *samo na sebi*, kot vrednoto, ki črpa svojo vrednost iz same sebe in ne potrebuje nikakršne druge utemeljitve. Če naj si izposodimo Kantovo terminologijo: pri principu *dvorske ljubezni* ni šlo za heteronomijo, temveč za avtonomijo ljubezni. Trubadurju ni bilo treba dokazovati svoje ljubezni z močjo vojščaka in osvajati Dame s silo: zadostovala je ljubezen sama. Za trubadurje so bili atributi vojaške moči in tradicionalne patriarhalne avtoritete povsem nebitni, iz njih so se norčevali: kultura trubadurjev ni bila epska, temveč lirska. Njihova ideologija, ki so jo imenovali s skupnim imenom *jovens* (dobesedno: *mladost*), je imela za ambicijo *pomladiti stari svet*, zoper kriterije vojaške moči uveljaviti bolj človečne odnose, zmehčati rigidnost patriarhalne družbene hierarhije. Zato so si trubadurji na začetku prislužili posmehljiv očitek, da so poženščeni.

Bertran de Born je bil eden izmed redkih pesnikov, ki so odkrito propagirali moško moč, vojno in orožje (izvirnik uvodne kitice ene izmed njegovih najbolj znanih pesmi je citiran po transkripciji Dietmarja Riegerja – Novak, 2003a, 79):

<p>Be·m platz lo gais temps de pascor, que fai fuolhas e flors venir; e platz mi, quan auch la baudor dels auzels, que fan retentir lor chan per lo boschatge; e platz mi, quan vei sobrels pratz tendas e pavilhos fermatz; et ai gran alegratge, quan vei per champanha renjatz chevaliers e chavals armatz.</p>	<p>Všeč mi je velikonočni čas, ko listje vzbrsti in cvetje, všeč mi je, ko znova slišim glas ptic in njih živahno petje odmeva skozi gozd, všeč mi je, ko sredi trave vidim tabor in zastave, in navdaja me radóst ob jezdecih in konjih pod orožjem, razvrščenih kar najstrožje.</p>
---	--

Vida ga prikazuje kot človeka, ki ni mogel živeti brez konfliktov, dvobojev in vojaških spopadov. Zgodovinski viri potrjujejo to podobo. Vse kaže, da je resnična tudi pretresljiva anekdota, ki je nato prerasla v znan motiv evropske književnosti. Bertran se je vključil v dinastične boje med pripadniki družine Plantagenet, in

sicer na strani Geoffroyja, sina kralja Henrija in kraljice Aliénor, ki se je bojeval zoper brata, znamenitega Riharda Levjesrčnega. Rihard je osvojil Bertranov grad in dal premaganega Bertrana poklicati predse, vendar mu je pustil življenje, zato je Bertran vse odtlej hvalil pogum in pravičnost Riharda Levjesrčnega. Zaradi večje dramatičnosti je literarna domišljija pripisala Rihardovo vlogo njegovemu očetu, kralju Henriju, in tako *razo* navaja naslednji dialog:

KRALJ HENRI: Bertran, dejali ste, da zmeraj potrebujete le polovico svojega razuma, toda vedite, da je napočil trenutek, ko boste potrebovali ves svoj razum.

BERTRAN: Gospod, res je.

KRALJ HENRI: Mislim, da vam razum tudi danes manjka.

BERTRAN: Izgubil sem ga.

HENRI: Kdaj?

BERTRAN: Tistega dne, ko je mladi kralj, vaš sin, umrl v mojem naročju.

Ko je to slišal, naj bi se kralj Henri razjokal. Bertrana pa je ne le pustil pri življenju, temveč ga je tudi nagradil za zvestobo.

Dante je občudoval Bertrana de Borna kot enega izmed najboljših trubadurjev, ne pa tudi kot človeka, zato ga je postavil v *Pekel*, in sicer v krog pekla (*bolgia*), namenjen povzročiteljem škandalov in shizem, razkolov. Strašna je podoba, kako Dante vidi Bertrana – z odsekano glavo, ki jo nosi v roki kot svetilko (*«a guisa di lanterna»*). Originalnim verzom 118–142 iz XXVIII. speva *Pekla* (1991, 850–854) sledi prevod Andreja Capudra (2005, 240–242):

Io vidi certo, e ancor par chi'io 'l veggia,
un busto senza capo andar sì come
andavan li altri de la trista greggia;

e 'l capo tronco tenea per le chiome,
pesol con mano a guisa di lanterna:
e quel mirava noi e diceva: »Oh me!«.

Di sé faceva a sé stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due;
com esser può, quei sa che sì governa.

Videl sem – spred oči še zdaj mi noče! –
oprse brez glavé, kako prek jase
koraka z množico, ki ondi joče.

Glavo odsekano drži za láse,
da se mu kot svetilka v roki maje
in v nas bolšči in »Jojme!« stoka vase.

Sam sebi bil je luč! Kako bila je
stvar ena v dveh in dvoje v eni sami,
to ve le On, ki te ukaze daje.

Quando diritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa
per appressarne le parole sue,

che fuoro: »Or vedi la pena molesta,
tu che, spirando, vai veggendo i morti:
vedi s'alcuna è grande come questa.

E perché tu di me novella porti,
sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli
che diedi al re giovane i ma' conforti.

Io feci il padre et 'l figlio in sé ribelli;
Achitofèl non fé più d'Absalone
e di David coi malvagi punzelli.

Perch' io parti' così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,
dal suo principio ch'è in questo troncone.
Così s'osserva in me lo contrapasso«.

Ko priracal pod most je tik pod nami,
si z laktom dvignil glavo je visečo,
da bi jo bolje čuli, in s solzami

rotil: »Tu glej trpljenje in nesrečo,
o ti, ki živ prihajaš preko groba,
glej mojo kazen, kje še najdeš večjo?

Da me po tebi pomni zdanja doba,
znaj, da Bertran de Born je pred tabo,
ki je kraljiča vadil, naj bo zloba.

Očeta in sinú sem sprl med sabo,
še Ahitofla sem prekosal v lesti,
ko Davidu je sina gnal v spozabo.

Ker skregal sem tako dve duši zvesti,
mi sprta hodi v trupu hrbtenjača,
z možgani, ki jih revež nosim v pesti:
tako na meni zob za zob se plača!«

Tudi 20. stoletje je povzdigovalo de Borna na piedestal enega izmed najboljših trubadurjev, kar je v veliki meri rezultat občudovanja, s katerim ga je zasul Ezra Pound. Mimogrede: Pound je Bertrana de Borna in druge trubadurje tudi prevajal. Nenavadno pri tem je, da je prevajal zelo svobodno, njegovi prevodi so v filološkem smislu zelo nenatančni, vendar v notranjem smislu sijajno povzemajo duha trubadurske poetike in dobe. Poundovo občudovanje Bertrana de Borna je očitno izraz tistega odnosa do sveta, ki je Pounda žal zapeljal v propagiranje fašizma, kar je imelo za tragično posledico, da so ga po drugi svetovni vojni peljali naokoli v sramotilni kletki.

Tudi Bertranova ljubezenska poezija ima na sebi nekaj frivolnega, donjuanskega, mačističnega. V eni izmed svojih najbolj znanih pesmi si je izmislil lepotico, katero je sestavil iz najlepših lastnosti resničnih gospá, ki jih je poznal in občudoval (Novak, 2003a, 86–87):

Gospa Audiartz, ki me sovraži,
meni pa je njen način najdražji,
naj mi da vedênje
najbolj plemenite žene!
V ljubezni cenim zmago,
zato rotim Gospo Najboljšo,
naj mi da to svoje voljno
in fantastično telo!
Kar zadeva njo,
jo je lepó objeti nago!

Od gospe Faidid želim,
da mi podari zobe,
ki po njih tako medlim:
gostoljubnost te gospe
me zmeraj navdušuje.
Naj mi Lep Pogled
da veselje in kulturo
in očarljivost, ki jo občudujem.
V času, ki je siv in bled,
je oddih užiti sladko uro.

Tako lahkoten ton pa je v trubadurskem pesništvu prejkone redkost. Temeljna intonacija trubadurske lirike je bila elegična. Načelna neuresničljivost ljubezni je bila namreč temeljna zakonitost koncepta *dvorske ljubezni*.

Izraz *dvorska ljubezen* (francosko: *l'amour courtois*) je pravzaprav poznejšega datuma: gre za retrogradno ideologizacijo trubadurskega vrednostnega sistema. Trubadurji sami so novemu konceptu rekli *prefinjena oz. poduhovljena ljubezen* (*fin' amor*).

Zanimivo je, da se koncepta *viteške* in *dvorske ljubezni* ujemata pri trditvi, da v zakonu ljubezen ni mogoča.

Najboljši vir za premislek vrednostnega sistema trubadurjev je knjiga *De arte amandi* (*O umetnosti ljubezni*) Andréja de Châpelaina, znanega tudi pod latinskim imenom Andrea Capellanus. Ta znameniti rokopis datira iz 14. stoletja. V njem so našli tudi razsodbe članic t. i. *Ljubezenskih razsodišč* (*Cours d'Amour*) iz 12. stoletja, ki so razsojale o ljubezenskih zadevah, dilemah in problemih. Ta

razsodišča, ki seveda niso imela juridične, ampak zgolj etično in družabno naravo, so sestavljale slavne dame tistega časa, med drugim kraljica Aliénor Akvitanška, vnukinja »prvega trubadurja« Guilhema, žena francoskega kralja Ludvika VII., po ločitvi od njega pa žena ustanovitelja angleške dinastije Henrija Plantageneta, mati Riharda Levjesrčnega, pokroviteljica trubadurjev, upornica zoper patriarhalni družbeni sistem in ključna srednjeveška referenca feminističnega gibanja v zadnjem času. Dolgo časa je divjal boj okoli vprašanja, ali gre pri Ljubezenskih razsodiščih za legendo ali zgodovinsko resnico. O njih piše Martial d'Auvergne v 15. stoletju, bistveno vlogo pri njihovi mitologizaciji pa odigra Jehan de Nostredame, brat slavnega astrologa. Od renesanse naprej so racionalisti dvomili v obstoj Ljubezenskih razsodišč, češ da gre zgolj za legendo, dokler ni najdba Châpelainovega rokopisa na začetku 19. stoletja na zgodovinopisno verodostojen način potrdila njihovo resničnost. Z romantičnega, a psihološko preišljenega stališča je Stendhal pozitivno ovrednotil ta fenomen v svojem mladostnem eseju *O ljubezni*. Eno izmed vprašanj, zastavljenih Ljubezenskemu razsodišču, se je glasilo: koga naj ima Dama za ljubimca – viteza ali duhovnika? Razsodba se je glasila: duhovnika, kajti tako je bolje poskrbljeno za diskretnost ljubezenske zveze.

V Châpelainovi knjigi najdemo tudi *Ljubezenski zakonik (Code d'Amour)*, kjer se prvih pet izmed izmed dvaintridesetih *Ljubezenskih pravil (Les Règles d'Amour)* glasi:

- 1) Sklicevanje na zakonsko zvezo ni veljaven izgovor zoper ljubezen.
- 2) Kdor ni ljubosumen, ne more ljubiti.
- 3) Nihče ne more imeti dveh razmerij obenem.
- 4) Ljubezen se mora zmeraj bodisi večati ali manjšati.
- 5) Ni nobenega užitka v tistem, kar ljubimec dobi mimo volje svoje drage.

Že prvo pravilo razblini kakršnokoli iluzijo o možnosti ljubezni v zakonu. Poroko so v tistem času in še dolgo potem (pravzaprav vse do 20. stoletja) razumeli zgolj kot družbeno pogodbo med zakoncema, ki z urejanjem finančnih in pravnih vprašanj omogoča potomcem varno prihodnost. Trubadurji so prvi sprožili zahtevo, da mora zveza med moškim in žensko temeljiti na resnični ljubezni, ta utopična zahteva pa je sčasoma – vsaj na ravni vrednostnega sistema, če že ne tudi družbene realnosti – prerasla v moralni predpogoj zakonske zveze.

O trubadurjih vladata dva medsebojno protislovna predsodka: po eni strani naj bi bili razuzdanci, ki pohujšujejo moralno neoporečno družbo, po drugi strani pa naj bi bili obsojeni na nemočno vzdihovanje in nemožnost realizacije svojih ljubezenskih čustev.

Že Johan Huizinga je podrl tradicionalni predsodek, da je bil srednji vek obdobje mračnjaštva in ozkosrčnega puritanizma. Resnica tega časa je diametralno nasprotna razširjeni predstavi o zakrknjenem čistunstvu razmerij med spoloma: povsod, v vseh družbenih plasteh, od kmetov do visokega plemstva, je vladala seksualna promiskuiteta. V to vsesplošno uživaštvo trubadurji posežejo z zahtevo, da mora biti razmerje med spoloma utemeljeno na resničnem ljubezenskem čustvu. Predpogoj za seksualno razmerje je torej pristna in ekskluzivna čustvena vez med partnerjema. Tretje Châpelainovo pravilo, da nihče ne more imeti dveh razmerij hkrati, je v tem smislu monogamen upor zoper praktično poligamijo dobe. Trubadurji torej niso nikakršni puritanci, so pa svojevrstni moralisti: odkrito propagirajo telesnost, vendar ne seks zaradi golega užitka, temveč zaradi ljubezenske strasti.

Ključnega pomena je tudi peto pravilo, ki prepoveduje uporabo sile nad ženskami. Gre za zgodovinski trenutek, ko je ženski priznan status subjekta, in ne zgolj objekta seksualne želje in izkoriščanja.

Literarna veda in sociologija doslej nista posvečali dovolj pozornosti pomenljivi razliki med *canso* in *pastourelle*. *Canso* je ljubezenska pesem, v genološki hierarhiji najvišja zvrst trubadurskega pesništva. *Pastourelle* je etimološko, literarnozgodovinsko in tematsko povezana s *pastoralo*, ker pa gre za specifičen žanr, predlagamo za slovensko rabo fonetično transkripcijo okcitanskega izraza – *pasturela*. Kot je znano, oznaka *pastorala* izvira iz latinske besede za *pastirja*; v *pasturelah* pa nastopajo le *pastirice*, in sicer kot seksualni objekti vitezov. *Pasturela* je torej podzvrst, ki »križa« *pastoralo* kot idilično žanrsko podobo preprostega ljudstva s postopki umetn(išk)e ljubezenske pesmi (*canso*), vendar se od nje obenem bistveno razlikuje. *Canso* upešnjuje Damo iz visoke aristokracije, ki je trubadurju socialno nedosegljiva, zato je jezik vzvišen, erotika pa karseda sublimirana in eterična. Tisto, česar si niso mogli privoščiti v visokem žanru, pri visokih damah, so si nekateri trubadurji privoščili pri nižjem žanru, pri ženskah iz ljudstva, se pravi v *pasturelah*.

Pasturela je zvrst, ki se v tej specifični obliki začne pri staroprovansalskih trubadurjih, še večji razmah pa doživi pri *truverjih*, se pravi severnofrancoskih trubadurjih, in nato v nadaljnjem razvoju francoske srednjeveške in renesančne lirike. Francoska literarna veda uvršča *pastourelle* (skupaj z *albo*, ki jo imenujejo s francoskima ustreznicama *aube* oz. *aubade*, ter plesnima pesmima, kakršni sta *dansa* in *balada*) med »*les genres popularisants*«, se pravi med žanre, ki se zgledujejo po ljudskem izročilu. *Pasturela* je kodificirana zvrst, kjer nastopata vitez (ali duhovnik) in preprosta podeželska mladenka. Že Alfred Jeanroy je definiral temeljne sestavne dele tega žanra:

- 1) srečanje (*rencontre*) Jaza (viteza ali duhovnika) s preprosto mladenko;
- 2) ljubezenska žalostinka mladenke, ki objokuje odsotnost svojega prijatelja / ljubimca (*ami*) s tipiziranim imenom Robin (ta del je fakultativen, lahko tudi umanjka) ter
- 3) pogovor / zapeljevanje (*débat amoureux*) in poskus, da bi vitez oz. duhovnik mladenko tudi seksualno potolažil.

Gre torej za dialoški žanr, za hudomušen in sočen pogovor med vitezom in mladenko. Vitez jo poskuša osvojiti, pri tem pa neženirano govori o telesnih užitkih, ki ju čakajo. Mladenka se z duhovitostjo in zvitostjo ponavadi izvleče iz te situacije ter »prinese naokrog« viteza. Včasih pesem nakaže tudi to, da se mladenka vda. Pasturela *Ko sem ondan jezdil* Guija d'Uissela povsem ustreza zgoraj razloženi dramaturgiji, na koncu pa se vitez in mladenka po svojih ljubezenskih razočaranjih medsebojno potolažita. Za današnji okus pa so šokantne tiste pesmi, ki se končajo s prostodušno napovedjo posilstva. Mučna in nesprejemljiva je samoumevnost, s katero si vitezi v tem žanru lastijo kmečka dekleta.

Temeljni motor *dvorske ljubezni*, kakor jo artikulira *canço*, pa je *hrepnenje* po nedosežni Dami. Impulz za opevanje nikoli videne gospe izvira od »*prvega trubadurja*«, kakor so imenovali Guilhema, IX. vojvodo akvitanskega (1071–1127), ki je svoje prve pesmi napisal okoli l. 1100. Bil je najmočnejši fevdalni gospod svojega časa, močnejši celo od francoskega kralja. Njegov prednik, utemeljitelj dinastije akvitanskih vojvod, Guilhem I., imenovan Pobožni, je l. 909 ustanovil opatijo Cluny, od koder se je po Evropi širil duh benediktinskih reform, ki so si prizadevale podvreči duhovno in intelektualno življenje strogosti cerkve. Kako uporniška in brezbožna je bila gesta njegovega potomca, pesnika Guilhema IX., ki je odvrigel latinščino, ta jezik vesoljne cerkve, vsemogočnega duha in večne oblasti, in kot jezik svojega literarnega izraza sprejel govorico svojih podložnikov! Morda so bili tudi nenehni Guilhemovi spori s cerkveno oblastjo upor zoper dušečo družinsko tradicijo. Trikrat se je poročil zaradi političnih razlogov, slaven pa je bil po svojih številnih ljubezenskih razmerjih, ki jih ni skrival, temveč jih je obešal na veliki zvon. Na svojem ščitu je namesto plemiškega grba imel narisano podobo ljubice! Zaradi zveze z neko neporočeno žensko visokega rodu ga je dal papež dvakrat ekskomunicirati iz krščanskega občestva; plešastemu papeževemu legatu, ki mu je sporočil ekskomunikacijo, je posmehljivo odgovoril: »Ubogal vas bom takrat, ko vam bo glavnik šel skozi lase.«

Prav tako nas lahko čudi skrajni Guilhemov prezir do principov viteškega kodeksa. Bil je vojskovodja križarske vojne zoper Mavre, ki so zasedli dober del Iberskega polotoka in grozili z osvojitvami tudi drugim deželam Evrope. (Tam je najbrž

prišel tudi v stik z arabskimi pesniškimi oblikami, ki jih je prenesel domov in z njimi »okužil« Evropo.) Ko se je vrnil kot poraženec iz te vojne, je na lasten račun napisal satirično pesem in na ta način pljunil na zakone viteške časti.

Bil je arogantnež in cinik, hedonist, ki si je dovolil sleherni užitek, silak, ki je po telesni in duhovni moči ter po svojem družbenem položaju utelešal boga. Kako si torej razlagati, da je vsemogočni vojvoda nenadoma začel pisati skrajno nežne pesmi o čudežih narave in o nedosegljivi ženski lepoti? On, ki si je lahko privoščil sleherni žensko? Hrvaška umetnostna in literarna zgodovinarica Željka Čorak ponuja lucidno razlago v knjigi *Lanjski snijezi* (1979):

Kaj preostane tistemu, ki si lahko vse privoščiti? Izmišljanje nemogočega. Guilhem, na vrhuncu moči, ki mu jo svet omogoča, tako rekoč zakonito preseže meje svojega imetja: kamorkoli, le da je zunaj tega sveta. To je ena izmed razlag, in najbrž ne najmanj prepričljiva, za novo stvarnost, ki jo Guilhem ustvari in ki jo po njem svet sprejme za svojo.

Sit neomejene posvetne moči, se torej Guilhem odloči za drugačno moč. Za moč, ki ni od tega sveta. Za pesem. Za moč, ki jo bo nadaljnji razvoj evropske kulture in civilizacije vselej obravnaval kot duhovno moč in stvarno nemoč. S tem čudnim in čudežnim Guilhemovim dejanjem se je rodila evropska lirika. In Guilhem je prvi v vrsti tistih problematičnih članov človeške družbe, ki se v dvomnem obzorju evropske civilizacije, razpete med duha in moč, imenujejo *pesniki*.

Guilhem je ustvaril arhetip trubadurske lirike. Enajst ohranjenih pesniških besedil »prvega trubadurja« izžareva bogato pahljačo ustvarjalnih impulzov, ki jih bodo nato razvili rodovi trubadurjev v dveh stoletjih razcveta provansalske lirike. Marsikdaj bodo njegove nastavke pripeljali do neslutene popolnosti. Vendar pa je celotna trubadurska umetnost v embrionalni obliki navzoča že v Guilhemovi poetiki.

V zvrstnem smislu je literarna zgodovina njegove pesmi definirala kot *vers*. Ta izraz, ki pri njem pomeni *pesem*, označuje prvotno zvrst trubadurskega pesništva, ki poleg opevanja ljubezni vsebuje tudi druge teme. V poznejšem razvoju doživi trubadurska poezija bogato notranjo diferenciacijo na številne zvrsti.

V Guilhemovem ohranjenem opusu je najbolj nenavadna pesem, ki se začne z verzom *Farai un vers de dreyt nien*, kar dobesedno pomeni *Naredil bom pesem iz čistega ničča ali o čistem ničču*. Retrogradno, s perspektive poznejšega razvoja trubadurske lirike, so to besedilo zvrstno označili kot *devinalh* (*uganko*), vendar ni povsem zanesljivo, ali so jo avtor in njegovi sodobniki dejansko razumeli in sprejemali na ta način. Nekateri literarni zgodovinarji jo interpretirajo kot satiro; toda – satiro na kaj? Današnje stanje literarne zgodovine žal ne dopušča, da bi povsem enoznačno

interpretirali to čudno in skrivnostno, večpomensko in močno pesem. Raba negativnih kategorij, ki znotraj jezika odprejo skrivnosten prostor poezije, pa spominja na pesniško tehniko Stéphana Mallarméja, ki ga od Guilhema loči sedemsto petdeset let razvoja evropske lirike. Kot da je Guilhem na začetku tisočletja anticipiral njegov konec. Zaradi pomembnosti te pionirske trubadurske pesmi jo navajamo v celoti, skupaj s staroprovansalskim izvirnikom v transkripciji Dietmarja Riegerja (Novak, 2003a, 8–11):

Farai un vers de dreyt nien:
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sobre chevau.

O čistem ničü pojem spev:
ne sebe ne sveta ne bom načel,
ljubezni in mladosti ne bom pel,
saj sem sred spanca
ta nič opevati začel
na hrbtu vranca.

No sai en qual hora·m fuy natz:
no suy alegres ni iratz
no suy estrayns ni suy privatz,
ni no·n puesc au,
qu'ènaissi fuy de nueitz fadatz,
sobr' un puesc au.

Ne vem, kdaj je moj rojstni dan,
nisem vesel ne poklapan,
tu nisem tuj in ne doma,
drugače pač ne znam,
saj vila me ponoči je povila, tam
visoko vrh gorá.

No sai quora·m suy endurmitz
ni quora·m velh, s'òm no m'ò ditz.
Per pauc no m'ès lo cor partitz
d'un dol corau;
e no m'ò pretz una soritz,
per sanh Marsau!

Ne vem, kdaj bdim in kdaj so sanje,
naj mi kdo razloži to stanje.
Srce se krči v bežanje
od strašne teže;
požvižgam se na vse te marnje,
zares, prisežem!

Malautz suy e tremi murir,
e ren no·n sai mas quan n'aug dir;
metge querrai al mieu albir,
e no sai cau;
bos metges er si·m pot guerir,
mas non, si amau.

Bolan sem, vidim se v trugi,
o smrti vem samo od drugih;
k zdravniku moram v tej muki,
a h kateremu?
Če gre na bolje, k dobremu, in k slabemu,
če gre po zlu.

Amigu' ai ieu, no sai qui s'ès,
qu'anc non la vi, si m'ajut fes;
ni'm fes que'm plassa ni que'm pes,
ni no m'en cau,
qu'anc non ac Norman ni Frances
dins mon ostau.

Anc non la vi et am la fort,
anc no n'aic dreyt ni no'm fes tort;
quan non la vey, be m'en deport,
no'm pretz un jau,
qu'ie'n sai gensor et bellazor,
e que mais vau.

Fag ai lo vers, no sai de cuy;
e trametrai lo a selhuy
que lo'm trametra per autruy
lay vers Anjau,
que'm tramezes del sieu estuy
la contraclau.

Imam gospo, ne vem pa, kdo je,
oči je ne poznajo moje;
od nje ne slast ne zlo ne pólje,
in tako je prav,
noben Norman in ne Francoz v mojem
gradu nimata zabav.

Ne da bi jo poznal, jo ljubim,
nič mi ni storila, nisem je poljubil;
brez nje je, kot da sem izgubil
le spominsko peno,
saj lepšo bom od nje zasnužil
in bolj dragoceno.

Končal sem spev, ne vem, o čem;
posredoval ga bom ljudem:
in moj tolmač naj ta problem
prenese v Anjou,
za tistega, ki išče ključ o vsem,
kar skriva se na dnu.

La contraclau. Protiključ. Z dvojnimi ključem zaklenjena pesem. Že avtor jo je zvestno zaklenil, za nas, ki jo beremo po devetih stoletjih, pa jo je dodatno zaklenil še čas. Le kako naj jo interpretiramo? In kako naj jo prevedemo brez mučnega občutka, da smo morda zgrešili njeno sporočilo?

Jacques Roubaud navaja v svoji antologiji *Trubadurji* (1971) tudi predzadnjo, v tem primeru sedmo kitico, ki je nemška izdaja ne pozna. Zaradi pomembnosti te kitice za naše razpravljanje jo navajamo tukaj, v Roubaudovi transkripciji, ki se od Riegerjeve razlikuje tudi po pisavi določenih glasov (Roubaud, 1971, 70; Novak, 2003a, 11):

No sai lo luec ves on s'èsta,
si es en pueg ho es en pla;
non aus dire lo tort que m'a,
abans m'en cau;
e peza'm be quar sai rema,
per aitan vau.

Ne vem, kje ona je doma,
na ravnem ali vrh gorá;
ranila me je do srca,
kar trpim molčeč;
in žalostí me, ko ostaja,
jaz pa odhajam preč.

Kljub Guilhemovemu impulzu je temeljni model trubadurske lirike vzpostavil Jaufrés Rudèls (bolj znana je francoska pisava imena: Jaufré Rudel), osrednji pripadnik druge generacije trubadurjev (prva polovica 12. stoletja) s svojo znamenito pesmijo *Ljubezen iz daljave* (*L'amor de loing*), znano tudi kot *Pesem* (ali *Šansona*) *o daljni ljubezni*. Tu petje ptičev spominja zaljubljenca na ljubezen, od katere ga loči okrutna daljava. Provansalski original je povzet po transkripciji Dietmarja Riegerja:

Lanqand li jorn son lonc en mai
m'es bels douz chans d'auzels de loing,
e quand me sui partitz de lai
remembra·m d'un'amor de loing.
Vauc, de talan enbrocs e clis,
si que chans ni flors d'albepis
no·m platz plus que l'inverns gelatz.

Ja mais d'amor no·m gauzirai
si no·m gau d'est'amor de loing,
que gensor ni meillor non sai
vas nuilla part, ni pres ni loing.
Tant es sos pretz verais e fis
que lai el renc dels sarrazis
fou eu, per lieis, chaitius clamatz!

Iratz e gauzens m'en partrai
qan veirai cest'amor de loing,
mas non sai coras la·m veirai
car trop son nostras terras loing.
Assatz i a portz e camis!
E, per aisso, non sui devis ...
Mas tot sia cum a Dieu platz!

Be·m parra jois qan li qerrai
per amor Dieu, l'amor de loing;
e, s'a lieis plai, albergarai
pres de lieis, si be·m sui de loing!
Adoncs parra·l parlamens fis
qand, drutz loindas, er tan vezis
c'ab bels digz jauzirai solatz.

Ko se podaljša majski dan,
je lep glas ptičev iz daljave.
In ko sem daleč, me navda
spomin ljubezni iz daljave.
In grem, v ris željá zaklet,
in bolj kot pesem ali cvet
me potolaži zimski mraz.

Objem mi níkdar ne bo znan
brez te ljubezni iz daljave,
take lepote ne poznam
nikjer, ne tu ne vrh daljave.
Resnična je, da dal bi svet
le zanjo, pa čeprav ujet
v strašno saracensko past!

Vesel in strt odšel bom stran,
ko uzrem ljubezen iz daljave,
ne vem pa, če bo kdaj ta dan,
saj so vmes tolike daljave,
vse te poti in ves ta svet,
ne morem čez ta šiiri led ...
Naj Božji se zgodi ukaz!

In ko nagovorim, predan
Bogu, ljubezen iz daljave,
za vekomaj ob njeno stran
bom legel, ki sem iz daljave!
Dvogovor tekkel bo kot med.
Ljubimec daljni, spet in spet
bom z njenih ustnic pil lep glas.

Ben tenc lo Seignor per verai
per q'ieu veirai l'amor de loing;
mas, per un ben que m'en eschai,
n'ai dos mals, car tant m'es de loing ...
Ai! car me fos lai peleris
si que mos fustz e mos tapis
fos pelz sieus bels huoills remiratz!

Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai
e fermet cest'amor de loing,
me don poder, qu'l cor eu n'ai,
q'en breu veia l'amor de loing,
veraiamen, en locs aizis,
si qe la cambra e'l jardis
mi resembles totz temps palatz!

Ver ditz qui m'apella lechai
ni desiran d'amor de loing,
car nuills autre jois tant no'm plai
cum jauzimens d'amor de loing.
Ma so q'eu vuoill m'es tant ahis
q'enaissi:m fadet mos pairis
q'ieu ames e non fos amatz!

Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis!
Totz sia mauditz lo pairis
qu-m fadet q'ieu non fos amatz!

Resničen je Gospod, ki da
mi to ljubezen iz daljave;
za dar sem dvakrat kaznovan,
saj ona biva sred daljave ...
Kako bi rad preromal svet,
da s palico ji najdem sled,
da bi me gledala v obraz!

Bog, stvarnik čudežev sveta
in te ljubezni iz daljave,
mi podeljuje moč srca
za to ljubezen iz daljave,
na kraju, ki je tak magnet,
da zrem vrt, sobo, in prevzet
sanjam palačo, ves ta čas.

Prav pravijo, da sem željan,
lačen ljubezni iz daljave.
Zanos me nosi, čar močan,
strast za ljubezen iz daljave.
A cilj željá mi je odvzet.
Ljubim, od botra ves zaklet,
da nisem ljubljen tudi jaz!

Ker boter, ki naj bo preklet,
hoče, da ljubim jo zaklet,
nisem pa ljubljen tudi jaz!

(prvič objavljen prevod Borisa A. Novaka iz stare okcitanščine)

Za zvočno in pomensko učinkovanje te pesmi je bistveno obsesivno ponavljanje formulacije *ljubezen iz daljave* (*l'amor de loing*), ki karseda poudari fizično razdaljo in čustveno bližino ljubezni.

Pesem o daljni ljubezni je za naše razpravljanje pomembna ne le zaradi vzpostavitve koncepta ljubezni kot neuslišanega hrepenenja, temveč tudi zaradi forme, ki uresničuje evfonični ideal trubadurskega pesništva – *canso unisonans*, ponavljanje ne samo enake razporeditve rim, temveč tudi enako zvencih rim v vseh kiticah, ta evfonični princip pa sem poskušal poustvariti tudi v slovenskem prevodu. Očitno je, da so trubadurji doživljali rimo kot jezikovni ekvivalent ljubezni, kot objem in

poljub besed. – Manj strog je kitični princip *canso singulars*, kjer se razporeditev rim sicer na enak način ponavlja v vseh kiticah, vendar se zven rim spreminja.

Med obema diametralno nasprotnima principoma organizacije kitic obstaja tudi pahljača vmesnih možnosti: *coblas doblas* (*dvojne kitice*) označujejo princip, kjer po dve zaporedni kitici (prva in druga, tretja in četrta itd.) temeljita na enakih rimah; *coblas ternas* (*trojne kitice*) označujejo princip, kjer se enake rime pojavljajo v treh zaporednih kiticah – prvi niz rim v prvi, drugi in tretji kitici, drugi niz rim v četrti, peti in šesti kitici itd.; pri *coblas quaternas* (*četrtonih kiticah*) enako zveneče rime pokrivajo štiri zaporedne kitice itd.

Cobla esparsa označuje izolirano kitico, ki ne pripada nobenemu širšemu pesniškemu besedilu, se pravi enokitično pesem.

Cobla tensonada je dialogizirana kitica, ki se pogosto uporablja v dialoških pesniških zvrsteh, imenovanih *tenso* (iz latinske besede *tenzija*), *partimen* ali *joc partit*.

Jaufrés Rudéls je poleg Bernarta de Ventadorna glavni predstavnik slogovnega toka *trobar leu* – preprostega, komunikativnega načina pesnjenja. Domnevno biografsko ozadje *Pesmi o daljni ljubezni* nakazuje *vida* – Rudélsov življenjepis, ki jo navajamo. V *vidi* se pojavlja tudi za današnji čas čudno zveneča formulacija o »*revnih besedah*«, ki pa po vsej verjetnosti označuje preprostost izraza, ki je značilna za *trobar leu* (Novak, 2003a, 17):

Jaufrés Rudéls je bil zelo plemenit človek, princ blajski (Blaia). In se je zaljubil v princeso iz Tripolija, ne da bi jo kdaj videl, zaradi lepih stvari, ki jih je o njej slišal od romarjev iz Antiohije. In o njej je napisal mnoge lepe pesmi z lepimi melodijami in revnimi besedami. V želji, da bi jo videl, se je podal na pot čez morje. Na ladji je zbolel in ko so ga v Tripoliju izkrcali in ga odpeljali v neko opatijo, je bil videti mrtev. Ko je princesa to slišala, je prišla do njegovega vzglavja in ga vzela v naročje. In on je začutil, da je ob njem princesa in takoj je prišel k sebi in se zahvalil Bogu, ki mu je podaril še toliko življenja, da jo je lahko videl. In tako je umrl v njenem naročju. Ona pa ga je z velikimi častmi dala pokopati poleg Templja ter je še istega dne postala nuna zaradi bolečine, ki jo je povzročila njegova smrt.

Pravzaprav je o Jaufrésu Rudélsu le malo znanega. Ve se le to, da je pripadal visokemu plemstvu in da je l. 1147 odrinil na križarsko vojno, iz katere se verjetno ni vrnil. Vsi drugi »podatki«, ki jih zvemo iz njegove *vide*, pa so najbrž povzeti iz same pesmi. Kljub tej mitologizaciji – ali pa prav zaradi nje – je ta zgodba dolga stoletja navdihovala mnoge nesrečne ljubimce in umetnike (med drugim Petrarco, Heineja, Roberta Browninga in Edmonda Rostanda).

Nemški literarni zgodovinar Dietmar Rieger je v sijajni razpravi *Staroprovansalska lirika* (1983) fenomen trubadurske daljne ljubezni s sociološkega stališča interpretiral kot prevajanje nepresegljive socialne razlike med zaljubljenecema v nedosežno zemljepisno razdaljo. Rieger zagovarja zanimivo tezo, da predstavlja trubadurska lirika pesniško artikulacijo družbenih aspiracij nižjega plemstva, predvsem vitezov, ki so bili v 12. stoletju skoraj povsem deklasirani, kar se je med drugim poznalo tudi po skrajno omejenih možnostih, da bi prek poroke prišli do ženske. Trdi, da je vrednostni sistem trubadurjev s svojo kultiviranostjo bistveno prispeval k mehčanju skrajno zaostrenih razmerij v srednjeveški družbi 12. in 13. stoletja. Ni naključje, da so trubadurji doživljali sebe kot *jovens, mladost*: pod neznošno pezo hierarhizirane fevdalne družbe, utemeljene na principu patriarhalne moči, so terjali zase pravico do drugačnega čutenja sveta in medčloveških odnosov, predvsem odnosov med spoloma. Rieger dokazuje to tezo prav s primerom Rudélsove *Pesmi o daljni ljubezni*. Ta sociološka teorija zveni prepričljivo; nerodno je edino to, da Rudéls sam ni bil predstavnik nižjega plemstva, temveč visoke aristokracije (princ). Ker pa ne verjamemo v deterministično tezo pozitivistične literarne zgodovine, da je literarna umetnost neposredno in mehanično določena s socialnim položajem avtorjev, dopuščamo možnost, da je visoki gospod Jaufrés Rudéls na pesniški način artikuliral družbene aspiracije nižjega plemstva.

Tudi René Nelli v *Erotiki trubadurjev* poudarja, da je *dvorska ljubezen* značilna za nižje plemiče, katerim so bile dame iz visokega plemstva nedostopne. Ključna značilnost *dvorske ljubezni* po Nelliju je torej nezmožnost njene družbene realizacije.

Kot poudarja Henri-Irénée Marrou v knjigi *Trubadurji* (152), se zdi, »*kot da je dvorska ljubezen prezirljivo zavračanje zadeve zgolj na zadovoljevanje seksualnega nagona, kot da je sublimacija, poduhovljenje elementarnega elana.*« Res je sicer, da je ena izmed bistvenih razsežnosti dvorske ljubezni *castitatz, čistost, čednost*. Po drugi strani ni mogoče spregledati dejstva, da mnoge trubadurske pesmi opevajo tudi telesno ljubezen.

Koncept *dvorske ljubezni* je upravičeno vzbudil veliko zanimanje psihoanalitikov. Jacques Lacan v *Etiki psihoanalize* (VII. knjiga *Seminarjev*, 1959–60) posveti temu fenomenu poglavje s pomenljivim naslovom *Dvorska ljubezen v anamorfози*. Socialne razlike se mu zdijo nebstvene, pač pa enako kot zgoraj omenjena predstavnika socioloških teorij (Nelli in Rieger) tudi Lacan poudarja, da je dvorska ljubezen že *a priori* nemogoča: »*Nedosegljivost objekta je načelne narave, ne glede na to, kakšen je družbeni položaj tistega, ki deluje v tem registru – nekateri so po svojem rojstvu služabniki, sir-vens, tako kot, denimo, Bernard de Ventadour, sin nekega služabnika na gradu Ventadour, ki je bil trubadur. Damo lahko, glede na njen pesniški položaj, opevamo le, če postavimo neko pregrado, ki jo obkroža in osamlja.*«

V nasprotju s to načelno nemožnostjo lahko iz življenjepisov (*vid*) samih trubadurjev, objavljenih v srednjeveških *chansonnerjih*, sklepamo, da so svojo ljubezen pogosto tudi »konzumirali«. Ena izmed najbolj pretresljivih zgodb je *vida* trubadurja Guilhema de Cabestanha (Novak, 2003a, 130–131):

Guilhem je bil vitez v pokrajini Rousillon, ki je mejila na Katalonijo in Narbono. Bil je zelo eleganten, cenili so njegove bojne veščine, udvorljivost in služnost ljubezni. V tej pokrajini je živila gospa, imenovana Sorremonde, ki je bila žena gospoda Raimona de Castel-Roussillona, ki je bil visok in bogat plemič, po značaju pa hudoben in brutalen, okruten in nadut. In Guilhem de Cabestanh je ljubil to gospo z resnično ljubezijo, in je o njej pel in sestavljal pesmi. In gospa, ki je bila mlada in vesela in plemenita in lepa, je bolj kot vse drugo na svetu želela, da se mu dobro godi. In to so nesli na ušesa gospodu Raimonu de Castel-Roussillonu, on pa, ki je bil nagle jeze in ljubosumen, je raziskal ta dejstva, in ko je izvedel, da so resnična, je dal ženo zapreti. In prišel je dan, ko je Raimon de Castel-Roussillon zasačil Guilhema de Cabestanha, ko je šel mimo brez večjega spremstva ter ga je dal ubiti, mu iz trupla izrezati srce ter odrezati glavo in srce ter ju odnesti na grad, kjer je dal srce speči in pripraviti s poprom ter ga pri obedu servirati ženi. In ko je gospa pojedla, jo je Raimon de Castel-Roussillon vprašal, če ve, kaj je pravkar pojedla. Ona pa je odvrnila, da ve le to, da je bila jed dobra in okusna. In on ji je dejal, da je bilo to srce gospoda Guilhema de Cabestanha, kar je pojedla, in da bi jo prepričal, je dal prinesiti prednjo še glavo. In ko je gospa to videla in slišala, je omedlela. In ko je spet prišla k sebi, je rekla: »*Gospod, dali ste mi jesti tako dobro jed, da nikoli ne bom pojedla nobene druge.*« In ko je to slišal, je tekel za njo z mečem in jo hotel zadeti v glavo, ona pa je stekla na balkon in se vrgla dol in tako umrla.

To baladno intonirano zgodbo so pozneje povezovali tudi s Châtelainom de Coucyjem, enim izmed najboljših severnofrancoskih truverjev. (Zgodovinopisje ve o njem povedati, da se je skupaj s truverjem Cononom de Béthunom udeležil četrte križarske vojne. Gre za eno izmed najbolj sramotnih dejanj v zgodovini križarskih vojn: ker niso imeli denarja za transport, so križarji najeli beneške ladje, kot protiuslugo pa so za Benetke osvojili Zadar in Konstantinopol, kjer so se vmešali v dinastične boje.) Da bi bila zgodba še bolj dramatična, je v francoski inačici tudi gospa pesnica – zgodovinska osebnost Dame de Faël: zato v francoskih antologijah srednjeveške lirike pesmi teh dveh ustvarjalcev vselej tiskajo skupaj. Boccaccio je vključil v *Dekameron* provansalsko varianto zgodbe, omenja pa jo tudi Petrarca.

Iz ugotovitve o nemogoči naravi *dvorske ljubezni* bi lahko sklepali, da so trubadurji realizirali ljubezen le skozi pesem. Zato so že zgodaj postavili enačbo, da je umetnost ljubezni (*l'art d'amor*) enaka umetnosti pesnjenja (*l'art de trobar*).

Eden izmed bistvenih pojmov trubadurske kazuistike ljubezni je bila *mera* (*mezura*); manj znani trubadur Aimeric de Belenoi jo je definiral na naslednji način: »*Ko dama izvleče roko iz rokavice, zlomi ključavnico svojega srca in tja postavi varuha ljubezni, mero.*« Tudi pojem *užitka* (*joi*) je pri trubadurjih izrazito poduhovljen; ta beseda se torej po svojem pomenu precej razlikuje ob francoske besede *joi*: če francoski izraz *joi* prevajamo kot *veselje* ali *užitek*, bi provansalski *joi* morali prevajati kot *radost*, *zanos*, *navdušenje*, se pravi veselje v vzvišenem, poduhovljenem smislu.

Tovrstna ljubezen je »*prihajala do besede*« skozi dvorjenje (*cortezia*). Izraz »*pri do besede*« je tu povsem dobeseden: za trubadurje ljubezni ni bilo zunaj besede.

Naša analiza sovпада z ugotovitvami Paula Zumthorja, ki je v vplivni knjigi *Esej o srednjeveški poetiki* (1972) ugotovil:

Peti, kar pomeni **ljubiti** (et vice versa), dejanje brez objekta... poraja svoje lastno substantiviranje, **pesem**, ki je **ljubezen** (et vice versa). [...] Dama ni nič bolj objekt diskurza, kot je **jaz** njegov subjekt: ne več ne manj kakor na ravni sintakse. Pesem vsebuje damo, ki je na elementarni ravni njena formalna in semantična komponenta...

Tudi Jacques Roubaud v sijajni razpravi *La flors enversa*, naslovljeni po znameniti pesmi trubadurja Raimbautza d'Aurenga (kar sem prevedel kot *Narobe cvet*, pač po analogiji s slovenskim izrazom »*narobe svet*«), na podoben način opredeljuje razmerje med *ljubeznijo* (*amor*) in *pesmijo* (*trobar*):

Amors zahteva, da mora biti izrečena, ljubezni ni, če ni izrečena. To je aksiom ljubezni. [...] Skozi trobar se razkriva narava ljubezni, spoznavamo, od kod prihaja, kaj je, kdo jo doživlja in za koga, spoznavamo radost. Iz-najti, **trobar**, pomeni iz-najti ljubezen, pomeni iz-najti iz ljubezni, **trobar d'amor**. [...] **Igra rim je formalno izražanje ljubezni**. Ljubezen je višja od vsega, pesniška oblika, ki je edina zmožna izraziti ljubezni, pa je **canso**, kjer je **joi** (radost) forma, pri **joc** (igri) pa rime igrajo bistveno vlogo. [...] Po drugi strani bi lahko rekli, da je ljubezen vzvišena zato, ker je **canso** najpopolnejša pesniška oblika. [...] Vsak trubadur poskuša ustvariti najpopolnejšo **canso**, tisto pesem, ki bo boljša od vseh drugih. Od tod aksiom: **za trobar je canso la dona**. (Roubaud, 1990, 686–690; Novak, 2003a, 219–220)

Trubadurska »služnost (*servir*)« Ljubezni je imela za posledico, da je izvoljena Dama pridobila attribute gospodarice – oziroma točneje: gospodarja. Konvencionalna formula za nagovor Dame se je namreč glasila *Midons*, kar dobesedno pomeni *Moj gospodar*. Nenavadno je, da je ta formulacija moškega spola. K sociolingvističnim interpretacijam nagnjeni teoretiki razlagajo to nenavadno jezikovno dejstvo s strukturo srednjeveške družbe: v trenutku, ko ženska postane predmet kulta, naj bi znotraj konteksta patriarhalne družbe pridobila attribute fevdalnega gospoda, se pravi moškega.

Zato ni naključje, da trubadurji nagovarjajo izvoljeno Gospo kot služabnik gospodarja: Gospa suvereno ukazuje, najvišji užitek pesnika pa je izpolnjevati njene ukaze. Dober primer za ta hierarhični odnos je pesem *Ni čudno, če zapojem pesem* (*Non es meravelha s'eu chan*) trubadurja Bernarta de Ventadorna, pri kateri je ohranjena tudi lepa melodija. To besedilo vzpostavlja direktno zvezo med pesnjenjem in ljubeznijo. Kot pravi Patrick Michael Thomas v članku *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn* (1993), je za tega trubadurja »pesem zaklinjanje (incantation), ponavljanje določenih zvočnih vzorcev pa poslušalca zaziba in hipnotizira«. Prav prenašanje kompleksne in globoko pomenotvorne igre vokalov in konzonantov je predstavljalo največji problem pri prevajanju te pretresljive pesmi. Tako peti verz prve kitice (*Cor e cors e saber e sen*) temelji na dveh močnih aliteracijah, ki vzpostavljata tudi kompleksno pomensko mrežo človeške zavesti: *cor e cors* (*srce in telo*) e *saber e sen* (*in razum in čuti*). Mimogrede: najpogostejša napaka pri današnjih prevodih trubadurske lirike v različne jezike (včasih celo pri zelo avtoritativnih prevajalcih, urednikih in založnikih) je zamenjava izrazov *cor* (*srce*) in *cors* (*telo*). Skoraj popoln zvočni paralelizem obeh besed in pogoste besedne igre, ki so si jih trubadurji privoščili na ta račun, pa kažejo, da so kljub principu neuslišanega hrepenenja in *daljne ljubezni* trubadurji doživljali ljubezen na pristno erotičen, se pravi telesen način. Navajamo uvodno in zadnji dve kitici; original je citiran po transkripciji Dietmarja Riegerja (Novak, 2003a, 44–49):

Non es meravelha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plus me tra'l cors vas amor
e melhs sui faihz a so coman.
Cor e cors e saber e sen
e fors'e poder i ai mes;
si'm tira vas amor lo fres
que vas outra part no'm aten.

Ni čudno, če zapojem pesem
še lepše kot najlepši glas,
saj silno vleče me ljubezen,
ki rôjen sem za njen ukaz.
Srce, telo in moč jezika,
razum in silo ji darujem;
in čutim težo take nuje,
da me nič drugega ne mika.

* * *

* * *

Bona domna, re no'us deman
mas que'm prendatz per servidor,
qu'è'us servirai com bo senhor,
cossi que del gazardo m'an.
Ve'us m'al vostre comandamen,
francs cors umils, gais e cortes!
Ors ni leos non etz vos ges,
que'm aucizatz, s'a vos me ren.

Samo to prosim, da usoda
mi nakloni Vaš postati sluga;
ne maram za plačila druga;
ubogal Vas bom kot gospoda.
Na voljo sem za vsak ukaz
od plemenitega telesa!
Saj niste zver morilskega očesa,
če vdam se in priznam poraz.

A Mo Cortes, lai on ilh es,
tramet lo vers, e ja no'lh pes
car n'ai estat tan lonjamen.

Gospa, ta pesem je za vas.
Naj ne bo žalosten vaš glas
od najinega dolgega slovesa.

Zadnja, kratka kitica se v provansalsčini imenuje *tornada* – obrat (iz glagola *tor-nar* – obrniti, (po)vrniti, ponoviti), v francoščini pa *envoi* – poslanica, posvetilo. V njej so trubadurji na jedrnat način povzeli sporočilo pesmi ter imenovali gospo, ki ji je pesem namenjena. Da bi se izognili *opravljivcem*, ki jih v peti kitici zgoraj citirane pesmi z gnevom in prezirom omenja tudi Bernart de Ventadorn, so si za izvoljene dame izmislili pesniška imena, nekakšne ljubezenske psevdonime, ki so jim rekli *senhal*. *Senhal* hvali telesno in srčno lepoto dame; naštejmo nekatera imena: *Lepi Smeh*, *Zaželena*, *Kjer Mi Vse Ugaja*, *Lepo Telo Užitka*, spričo avtoreferencialnosti pa je med njimi najbolj »nor« *senhal* – *Pravo Ime*. V zgoraj navedeni Ventadornovi pesmi se ljubljena gospa skriva za *senhalom Mo Cortes* – *Moja Dvorna (Dama)*; provansalski pridevnik *cortes* (francosko: *courtois*) ima tudi pomen *ljubezniva*, *vljudna*, torej bi *Mo Cortes* lahko prevedli tudi kot *Moja Ljubezniva*.

Če Guilhem, IX. vojvoda akvitanski, uživa sloves »prvega trubadurja«, potem je Guirautz Riquier znan po žalostni slavi »zadnjega trubadurja«. Albižanska križarska vojna je razdejala nekoč cvetočo deželo, ki je v drugi polovici 13. stoletja začela čedalje globlje toniti v materialno bedo; okrutna Inkvizicija je pozročala verski strah, politično nesvobodo ter duhovno nesproščenost. Posledica ekonomskega in političnega nazadovanja je bil zaton kulture, kar se pozna tudi po tem, da Riquierovih pesmi tako rekoč nihče ni več razumel, zato je bil prisiljen zapustiti Provanso in se kot pesniški »eksilant« udinjati na dvoru kastilskega kralja Alfonsa X., kultiviranega vladarja, ki se ga je upravičeno prijel vzdevek *El Sabio*

– *Modri*. Zanimivo pa je, da je ta *kastilski* kralj in pesnik pesnil v *galicijskem* jeziku, ki je tedaj funkcioniral kot literarna *lingua franca* Iberskega polotoka, podobno kot okcitanščina v širšem evropskem prostoru. (Dante je bil sila ponosen, da je v *Božansko komedijo* vključil tudi tercine, napisane v okcitanščini, ki pa se lepo rimajo z italijanskimi verznimi končnicami.)

Labodji spev trubadurske lirike je bila notranja preobrazba erotične lirike v religiozno poezijo in mistična videnja: erotični impulz se sublimira v religiozno čustvo, pri nekaterih pesnikih ni več jasno, ali gre za izvoljeno Gospo v smislu trubadurske ljubezni ali za devico Marijo (šola v Toulousu), dokler svežega trubadurskega jezika ne prevzamejo divji mistiki, predvsem pa mistikinje (Sveta Hadewijch iz Antwerpena, ki ustvari najvišjo artikulacijo t. i. »*ljubezenske mistike – Minnemystiek*«, Sveti Janez od Križa, Tereza Avilska itd.).

Plodni impulzi trubadurske lirike in vrednostnega sistema *fin'amor* pa so obrodili bogate sadove v mnogih drugih evropskih deželah: na Iberskem polotoku, na Flamskem in v Nemčiji (*Minnesängerji*), predvsem pa v Italiji, kamor so se kot begunci zatekli mnogi trubadurji. Brez trubadurjev ne bi bilo sicilske in toskanske pesniške šole ter gibanja *dolce stil nuovo*, brez trubadurjev ne bi bilo Danteja in Petrarce, ki sta véliko zgodbo ljubezni in njenega lirskega izrekanja dvignila na novo raven in jo vgradila v temelje italijanske, evropske in svetovne književnosti.

4.4 Položaj žensk v družbi in trubadurski umetnosti

Seveda pa na podlagi trubadurskega opevanja ne smemo sklepati, da je bil realni položaj žensk v srednjem veku dejansko tak, kot to kaže njihova idealizirana podoba Dame. Prav obratno! Med resničnim položajem žensk in trubadursko idealizacijo, ki jo lahko upravičeno označimo kot ideološko, zija globok prepad, ki ga ni lahko pojasniti. Kljub ideološkemu slepilu pa gre trubadurjem zasluga, da so prvi v Evropi sploh artikulirali problem žensk.

Tako imenovana *nova zgodovina* na čelu z Jacquesom le Goffom nam je odprla oči za mnoge razsežnosti stvarnega življenja, ki so bile prej skrite zaradi poenostavljenih floskul o »mračnjaškem« srednjem veku. Realni položaj žensk v srednjem veku je na osnovi obsežnega in prepričljivega materiala sijajno analiziral Georges Duby, predvsem v knjigah *Vitez, ženska in duhovnik* (1981), *Moški srednji vek: O ljubezni in drugi eseji* (1988) ter *Dame 12. stoletja* (1995–96), kjer je v treh zvezkih obdelal različne aspekte »*ženskega vprašanja*« v tem obdobju, od literarnih besedil (*Tristan in Izolda*) prek usode eksemplaričnih žensk (kraljica Aliénor, Heloiza) in vloge

mater v plemiških rodovnikih do bolečega dejstva, da so ženske pogosto hlepele po tem, da postanejo vdove ali nune, saj je bil to edini izhod iz fizične tlake in ponižanj, katerim so bile izpostavljene v patriarhalni družbi.

Precej razširjen je očitek, da spričo idealizacije izvoljene Gospe trubadurska lirika zakriva skrajno deprivilegiran položaj, ki so ga ženske v srednjem veku dejansko imele. Pri tem se pozablja, da so bili trubadurji prvi, ki so v evropski zgodovini izkazali spoštovanje in nežnost do žensk. Kljub idealizaciji, ki je morda zrcalno obrnjena slika dejanskega položaja, predstavlja trubadurski kult Dame pomembno stopnjo v dolgotrajnem in mukotrpnem procesu osvobajanja žensk.

V tem kontekstu igra posebno vlogo dejstvo, da znotraj korpusa trubadurske lirike enakovredno nastopa tudi približno trideset trubadurk (*trobairitz*), med katerimi so najpomembnejše Comtessa (grofica) de Dia, Azalais de Porcairagues, Na (gospa) Castelloza, Maria de Ventadorn, Clara d'Anduza in Bieiris de Romans, ohranjenih pa je tudi nekaj lepih pesmi anonimnih avtoric. Kot primer njihovega ustvarjanja navajamo pesem *Okrutno rano sem čutila* (*Estat ai greu cossirier*) Comtesse de Dia, ki je po neposrednosti erotičnega čutenja naravnost šokantna za čas svojega nastanka, okoli l. 1200 (citirano po Roubaudovi transkripciji, 310 – Novak, 2003a, 94–95):

Estat ai en greu cossirier
per un cavallier q'ai agut.
E voill sia totz temps saubut,
cum eu l'ai amat a sobrier.
Ara vei q'ieu sui trahida,
car eu non li donei m'amor.
Don ai estat en gran error
en lieig e qand sui vestida.

Ben volria mon cavallier
tener un ser e mos bratz nut!
Q'el sen tengra per erebut,
sol q'a lui fezes cosseillier!
Car plus m'en sui abellida
no fetz Floris de Blanchaflor.
Lui eu l'austrei mon cor e m'amor,
mon sen, mos huoills e ma vida.

Okrutno rano sem čutila
za vitezom, ki bil je z mano.
Naj bo za večne čase znano,
da sem ga čez vse ljubila.
Zdaj vem, da sem poražena:
ljubezni nisem mu pustila.
Napako hudo sem storila
v postelji, oblečena.

Da bi moj vitez iz spomina
v mojih rôkah ležal nag!
Bila bi največja vseh zmag,
ko njemu bi bila blazina!
Goreče moje hrepenenje
presega zgodbe slavnih pesmi.
Darujem mu srce ljubezni,
oči in čute in življenje!

Bel amics avinens e bos,
 cora-us tenrai e mon poder
 e que jagues ab vos un ser
 e qu-us des un bais amoros.
 Sapchatz gran talan n'auria,
 qe-us tengues en luoc del marit,
 ab so que m'aguessetz plevit
 de far tot so qu'eu volria!

Prijatelj moj, če bom kdaj
 imela nad teboj to moč,
 da boš ob meni eno noč,
 tedaj ne bo poti nazaj.
 Po tebi čutim silne želje,
 da bi zamenjal mi soproga,
 če le oblubiš, da ubogaš
 prav vse, kar mi je v veselje!

Po iskrenosti čutenja in izrazni moči ta pesem sodi med najboljše dosežke trubadurske lirike. Po vsej verjetnosti je posvečena njenemu prijatelju, znamenitemu trubadurju Raimbautzu d'Aurenga, princu Oranskemu, ki je eden najbolj eminentnih predstavnikov slogovnega toka *trobar clus*. Mimogrede: po interpretaciji Renéja Nellija ta pesem upesnjuje tako imenovani *assai* (francosko: *essai*) – *preizkus*. Bistvo tega preizkusa je bilo v tem, da se je gospa do nagega slekla, zaljubljenec pa je ležal ob njej in je moral s svojo vzdržnostjo dokazati čistost in moč svoje ljubezni (Nelli, 1974, II, 31–33). Vse to je seveda daleč od poznejšega koncepta platonične ljubezni kot odpovedovanja telesnosti v imenu višjih idealov. Predvsem pa je nemožnost realizacije ljubezni bila posledica družbenih razlogov, med drugim socialnih razlik.

V današnji splošni kulturni zavesti je trubadurski kult ljubezni zaznamovan s francoskim izrazom *amour courtois* – *dvorska ljubezen*. Ta izraz je pravilen v tisti razsežnosti, v kateri pridevnik *courtois* pomeni *udvorljiv* in torej opozarja na *dvorjenje* kot spoštljiv izraz trubadurske ljubezni (v nasprotju z *osvajanjem* kot nasilno metodo principa t. i. *viteške ljubezni*, značilne za viteške romane), ponesrečen pa je v tisti razsežnosti, v kateri opozarja na *dvorsko kulturo*, *kulturo dvora*. Po eni strani ne more biti dvoma, da je trubadurski princip *dvorjenja* bistveno prispeval k dvigu splošne družbene kulture in h kultiviranju pravil obnašanja na fevdalnih dvorih; v tem smislu so trubadurji bistveno prispevali k nastanku tiste oblike medčloveškega obnašanja in družbene kulture, ki jo imenujemo *bonton*. Popolna formalizacija dvorskega bontona pa je bila trubadurjem tuja, kar je bistven vsebinski problem francoskega pojma *amour courtois*. Za razumevanje izvorne, neizumetničene narave tega pojma pa je nujno treba poznati njegovo zgodovino, ki izvira iz provansalske, ne pa iz francoske kulture.

Daljnosežni vpliv pojma provansalske ljubezni se med drugim kaže v svojevrstni semantiki francoske besede *amour*. Etimologija natančno kaže, da ta beseda, ki jo ves svet doživlja kot tipično francosko, po izvoru in pomenu ni francoska, temveč provansalska (okcitsanska).

Francoski izraz *l'amour courtois* je torej delno napačen in zavajajoč. Res pa je, da se je ta pojem uveljavil kot oznaka za vrednostni sistem kulta trubadurske ljubezni in da je kot zgodovinsko dejstvo resničen, karkoli si že o njem mislimo. Vendar gre za naknadno, retroaktivno oznako, s katero je francoska kultura povzela in formalizirala, kodificirala impulze prvotnega fenomena, ki je nastal v Provansi in je vezan za drug jezik (okcitanščino, ne francoščino) in za delno drugačno kulturo.

Francosko besedo *amour* poznajo tudi tisti, ki sicer ne znajo nobene druge francoske besede. Je več kot beseda, je pojem, ki izžareva sebi lastno kulturno ozračje, sintezo čustva in čutnosti, duha in telesa, s primesjo tipično francoskega šarma. *Nota bene*: beseda *charme* izvira iz latinske besede za pesem – *carmen*. (V poglavju o prevajanju francoskih simbolistov se podrobneje ukvarjam z osrednjo Valéryjevo zbirko *Charmes*, kjer je pesnik opremil naslov s podnaslovom *Deducere carmen – Izpeljati pesem*.) *Šarm* je eden izmed najvišjih francoskih prispevkov svetovni civilizaciji. Pač pa proti vsemu pričakovanju beseda *amour* ni francoskega porekla.

Ta beseda slovarja francoskega jezika zadnjih sedmih, osmih stoletij izvira seveda iz latinske besede *amor*. Ta beseda bi se po pravilih fonetičnih sprememb iz latinščine v francoščino morala obnašati tako kot besede s sorodno končnico:

color – coloris (barva) > couleur
cor – cordis (srce) > coeur
dolor – doloris (bolečina) > douleur
flos – floris (cvet) > fleur

ergo: *amor* – *amoris* > *ameur*

Po tej logiki bi latinski *amor* moral dati v francoščini *ameur*. In ga tudi da. A ta beseda je pri današnjem stanju francoščine izolirana na območje pikardskega dialekta severne Francije in predstavlja precej vulgarno oznako za telesno ljubezen. *Ameur* je *fuk*.

Slavna francoska *amour* pa je provansalskega, okcitankega izvora. Trubadurji so jo pisali enako kot v latinščini – *amor*, vendar so v nekaterih dialektih ozki [ó] že takrat izgovarjali kot [u], *amúr* torej. Francoska nadomestitev – morda je na tem mestu bolj »na mestu«² freudovski pojem *transfer* – lastne besede *ameur* s provansalsko trubadursko besedo *amor* [amúr] je torej jezikovni simptom globlje, vrednostne spremembe, nadomeščanja nizkega pojma z visokim in kulturno razvitim konceptom ljubezni. Tovrstno sposojanje besed in pojmov je v zgodovini jezikov nadvse normalen proces: iz tujih jezikov pač nesramežljivo jemljemo – pravzaprav

krademo kot srake! – besede za fenomene, ki jih ne moremo ustrezno izraziti s sredstvi lastnega jezika. Vendar – kot bomo videli – gre obenem za kulturni simptom francoske kolonialne politike, pri kateri je cvetoča provansalska kultura 12. in 13. stoletja bila ena izmed prvih in najbolj tragičnih žrtev.

Izraz *dvorska ljubezen* (*l'amour courtois*) torej ni docela napačen (tudi v sociološkem smislu ne, saj je bil *dvor* temeljno prizorišče te ljubezni), vendar poudarek prestavlja na zunanjo formo in celo na njen radikalizirani nasledek, kjer se spreminja v svoje nasprotje – v dvorski ceremonial. *Dvorska ljubezen* je torej skupek družabnih pravil, preprosto povedano: izvor poznejšega *bontona*, ki je bistveno vplival na civiliziranje zahodne civilizacije. Kljub tej zgodovinski zaslugi pa je v odnosu do prvotnega trubadurskega impulza, ki je bil največji izbruh libidinalne energije v evropski zgodovini, koncept *dvorske ljubezni* izpeljan in sekundaren: formaliziral in kodificiral je pravila obnašanja, ki so prvotno libidinalno energijo kanalizirala in obenem seveda tudi dušila, izvorno lepoto trubadurske umetnosti pa spreminjal v konvencije in klišeje, pod katerimi jo širši krogi napačno razpoznavajo še dandanašnji. Koncept *dvorske ljubezni* torej povzroča tisto *nelagodje v kulturi*, o katerem je tako lucidno spregovoril Freud.

Naj v tem kontekstu posežem naprej, k posledicam izjemne uspešnosti in razširjenosti koncepta *dvorske ljubezni* po vsej Evropi, ki je sledil prvotnemu ogorčenemu in zagrizenemu odporu zoper novo razumevanje sveta: na nemških tleh so trubadurji vplivali na poetiko *Minnesängerjev*, dobesedno *pevcev ljubezni*. Beseda *Minne* je ena izmed germanskih besed za *ljubezen*; etimološko je povezana s starogrško besedo za *spomin*, torej tudi z boginjo spomina *Mnemosine*. Izjemno zanimiv in pomensko bogat je ta etimološki pomen besede *Minne*, saj ljubezen povezuje s spominom, z *ljubečim spominom*. Vendar je zaradi pretirane uporabe in zlorabe, obsesivne kodifikacije koncepta *dvorske ljubezni* beseda *Minne* postala neuporabna, ker so jo preveč povezovali z izumeničenim načinom dvorskega ceremoniala. V tem trenutku začnejo Nemci uporabljati za ljubezen besedo *Liebe*, ta prehod pa zaznamuje zrela poezija Waltherja von der Vogelweideja na začetku 13. stoletja (Neumann, 1995, 6). Ta »*pevec ljubezni*« je izpeljal tudi radikalno inverzijo temeljnega socialnega dispozitiva trubadurskega kulta ljubezni, po katerem je bila Izvoljena gospa pač gospodarica, torej na družbeno višjem položaju kakor njen trubadur. Walther je z enako strastjo začel opevati žensko iz ljudstva; na ta način je podelil trubadurskemu konceptu ljubezni povsem novo in zavezujočo vsebino, obenem pa ga je pokopal.

Besedo *minne* pa še zmeraj srečamo v današnji nizozemščini; ker v tem jeziku beseda *minne* ni bila tako kontaminirana, je poleg besede *liefde* ostala nevtralna oznaka za ljubezen, kar velja tudi za izpeljanke: *minnaar* je *ljubimec*, *ljubček*, *minnares* pa *ljubimka*, *ljubica*.

Že iz teh pojmovnih problemov je očitno, da so se trubadurji intenzivno in poglobljeno ukvarjali z (avto)refleksijo pojma *amor*, *ljubezen*. Zato ni naključje, da so poleg različnih zvrsti ljubezenske lirike – *canso* kot visoke ljubezenske pesmi, *albe* kot *pesmi jutranjice*, *pastourelle* kot pesmi ljudskega izvora, ki upesnjuje zapeljevanje dekleta iz ljudstva itd. – trubadurji razvili tudi pesniški dialog o naravi ljubezni. Ta dialoška pesniška zvrst, ki omogoča trubadurjem, da zagovarjajo različna, nasprotna stališča o naravi ljubezni, nosi več imen – *tenso* (v sorodu s *tenzijo*) ter *partimen* oz. *joc partit* (beseda *joc* pomeni *igro*, besedi *partit* oz. *partimen* pa opozarjata na razdeljenost vlog in različnih stališč). Pri tovrstnih pesniških besedilih gre torej za kolektivno delo dveh ali več trubadurjev, njihove pesmi, ki upesnjujejo ljubezensko kazuistiko, pa so neprecenljiv vir za razumevanje vrednostnega sistema trubadurjev. Kot primer navajamo enega izmed najlepših *tensov*, ki si je izposodil snov bretonskega cikla legend o kralju Arturju in vitezih Okrogle mize. Zgodba se je najprej pojavila med provansalskimi trubadurji, nato pa jo je francoski truver Renaut de Beaujeu (mlajši sodobnik Chrétiena de Troyesa) upesnil v viteškem romanu *Le Bel Inconnu* (*Lepi neznanec*).

Kralj Artur je nekoč na lovu srečal črnega viteza, ki ga je izzval na dvoboj, vendar Artur ni imel meča pri sebi. Ko je že kazalo, da bo kralj ob glavo in kraljestvo, se ga je črni vitez usmilit: ukazal mu je, da mora čez tri dni priti na isto mesto in odgovoriti na uganko: »*Kaj imajo ženske najrajši?*« Navidezno lahko vprašanje se je izkazalo za trd oreh: ne kraljica ne dvorne dame niso znale pomagati Arturju s pravilnim odgovorom.

Zadnjo noč pred usodnim srečanjem je Artur obupano jezdil skozi gozd, ko je nenadoma ob ognju zagledal staro – najgrše bitje, kar jih je svoj živi dan videl! Izkazalo pa se je, da grda čarovnica pozna odgovor na uganko črnega viteza. Ko je Artur hlastno prosil, naj mu zaupa odgovor, mu je postavila pogoj, da jo mora poročiti s svojim najmlajšim in najlepšim vitezom, na kar je kralj s težkim srcem pristal. Odgovor na uganko se je glasil: »*Od vseh stvari na svetu imajo ženske najrajši – svobodo!*«

Ko je črni vitez slišal pravilni odgovor, je zarjul od togote in za vse večne čase odjezdil iz Anglije, kralj Artur pa se je vrnil na dvor. Njegovo veselje je zatemnil spomin na obljubo, ki jo je dal grdi starki. Sklical je viteze Okrogle mize, jim zaupal svoje gorje in jih vprašal, kdo med njimi bi se bil pripravljen žrtvovati. Vsi vrli junaki so zrl v tla – razen enega: Gawain, najmlajši in najboljši vitez Okrogle mize, je skočil na noge in strumno vzkliknil, da se bo žrtvoval za svojega kralja.

Ko je kraljevi sprevod prišel v gozd, je vsem vitezom v spremstvu kar vzelo sapo, saj še nikoli niso videli tako grdega stvora. Le Gawain se je

galantno obnašal: kot pravi ženin jo je posadil na konja in na svatbi ple-sal z njo, medtem ko so bili vsi drugi kisle volje.

Ko sta se umaknila v spalnico, je slednjič napočil trenutek resnice, in te-daj je tudi lepemu vitezu zmanjkalo poguma. Usedel se je v kot in gledal v tla. Nenadoma pa je za hrbotom zaslišal zvonek glas: »*Vitez moj, mar se mi ne boste pridružili?*« Ko se je ozrl, je osupnil: pred njim je stala prelepa mladenka s plavimi lasmi do pasu, ki mu je razložila, da jo je hudobni čarovnik začaral v grdo starko in da jo je odrešila vitezova ljubezen... ampak samo na pol: še zmeraj je namreč obsojena na žalostno usodo, da bo polovico dneva preživela kot grda starka. Če bi pa Gawain pravilno odgovoril na njeno vprašanje, potem bi bila v celoti rešena. In kako se vprašanje glasi? »*Vitez moj, kdaj me imate rajši lepo? Podnevi ali ponoči?*«

Obstajata dve varianti odgovora. Enostavnejša (in najbrž tudi zgodovinsko prvo-tna) varianta tega *tensa* pravi, da je vitez izstrelil odgovor:

»*Ljubezen moja, bodite lepi ponoči in grdi podnevi!*«

In je mladenka veselo odvrnila: »*Vidim, da me res ljubite, saj me hočete imeti lepo zase in se požvižgate, kaj o meni porečejo na dvoru. To je pravilen odgovor, s katerim ste me popolnoma odrešili uroka, zato bom odslej lepa za vas podnevi in ponoči!*«

Druga varianta tega *tensa* je bolj komplicirana.

Ko ji vitez odgovori, da jo hoče imeti lepo ponoči in grdo podnevi, se mladenka razjezi in vzklikne: »*Tako torej?! Kaj vam je res vseeno, če se mi bodo podnevi posmehovali na dvoru?! Nimate me radi!*«

Gawain se hitro popravi: »*Ne, ne, hotel sem reči, da bodite lepi podnevi in grdi ponoči!*«

Lepa mladenka pa se še bolj razkači: »*Tako torej?! Tako malo me imate radi, da vam je vseeno, če bom ponoči v vaši postelji grda?!*«

Nato vitez obupano izdavi: »*Ljubezen moja, bodite taki, kot sami želite biti!*«

Slednji odgovor (replika Arturjevega odgovora na uganko črnega viteza) je seveda pravilen! In tako je mladenka rešena grdega uroka in bo odslej, vsa lepa, ponoči in podnevi osrečevala svojega viteza, na samem in v družbi.

Vprašanje, ki ga zastavlja ta *tensa*, je vprašanje o naravi ljubezni: je ljubezen zasebna ali javna zadeva? Intimna ali družbena razsežnost bivanja? Trubadurji, ki so boleče čutili družbene konvencije in omejitve (v svojih pesmih so za najhujše sovražnike razglasili *obreklijvce* in *spletkarje – lauzengiers*), so v tem *tensu* našli moder odgovor: ljubezen je oboje, tako stvar intimne kot družbe.

S tem sporočilom – zahtevo po svobodi – zaključujemo ta premislek trubadurske poetike. Sredi temè patriarhalnih srednjeveških družinskih in družbenih odnosov so nekateri pesniki in pesnice začutili in izrazili, da morajo biti ženske svobodne in da je svoboda žensk tudi predpogoj za resnično svobodo moških. V tej zahtevi je temeljna, neminljiva zasluga intervencije trubadurjev v zgodovino književnosti, kulture in civilizacije. Danes, osemsto let pozneje, jim lahko pri tem le pritrdimo in obenem obžalujemo, da je stanje družbe še zmeraj daleč od realizacije te zahteve, ki je *conditio sine qua non* naše skupne prihodnosti.

5 **Recepcija trubadurske lirike na slovenskih tleh**

Najbolj sistematično in natančno analizo dosedanje slovenske recepcije trubadurske lirike je prispeval romanist in literarni komparativist Tone Smolej: njegova poučna študija *Recepcija trubadurske lirike v slovenski kritiki in poeziji* je objavljena kot dodatek h knjigi *Trubadurji* Miha Pintariča (2001). Iz tega pregleda se lahko poučimo, da se je zanimanje za trubadurje med Slovenci začelo z navdušenjem romantičnega polihistorja Matije Čopa, nadaljevalo z opombami pri Koseskem in Kersniku ter študijem slovenskih slušateljev dunajske romanistike, kritiška recepcija pa se je v zadnjem obdobju intenzivirala z refleksijami Janka Kosa, Andreja Capudra, predvsem pa z vrsto študij Miha Pintariča in B. A. Novaka, ki so navedene v seznamu strokovne literature na koncu spremne besede. Kljub vsem tem znamenjem plodne recepcije trubadurske lirike v zgodovini slovenskega slovstva pa je splošna vednost našega kulturnega prostora o naravi in dosežkih trubadurske umetnosti še zmeraj razmeroma revna. Miha Pintarič je s svojo sistematično in natančno obdelavo v knjigi *Trubadurji* zapolnil bolečo vrzel pri tem deficitarnem področju literarne vede. Gre torej za pionirsko delo pri slovenskem poznavanju okcitsanske književnosti. Vendar Pintaričeva monografija po svojem pomenu presega slovenski prostor: tudi v širših okvirih, na podlagi primerjave s številnimi deli mednarodno priznanih strokovnjakov, je mogoče ugotoviti, da gre za pomembno in odlično delo.

Prav gotovo predzgodovino recepcije trubadurske lirike na Slovenskem tvori srednjeveški krog nemško govorečih in pojočih *Minnesängerjev* (pevcev ljubezni). Kot smo večkrat poudarili, je poezija *Minnesängerjev* nastajala pod močnim vplivom provansalskih trubadurjev. Anton Janko in Nikolaus Henkel sta temu fenomenu posvetila nadvse poučno razpravo *Nemški viteški liriki s slovenskih tal: Žovneški, Gornjegrajski, Ostrovrški – Deutscher Minnesang in Slowenien: Der von Suonegge, Der von Obernburg, Der von Scharpfenberg* (1997). Del nacionalnega ponosa Slovencev je postal pozdrav, s katerim je Bernard Španberški 1. maja 1227 na Vratah pozdravil *Minnesängerja* Ulricha Liechtensteinskega, kostumiranega kot Venera: »*Buge waz primi, gralva Venus!*«

Fenomen trubadurk (troubairitz) je v mednarodnem kontekstu slovenske književnosti za otroke obdelala Milena Mileva Blažič v delu *Comparative Children's Literature: Comparative Study of Slovene Children's Literature in International Context* (2021).

V različnih obdobjih so se prevajanja trubadurskih pesmi lotevali navdušenci, od Lovra Sušnika prek Mirka Pretnarja in Antona Debeljaka do Janeza Menarta in Capudra, v zadnjem obdobju pa predvsem podpisanega.

V študijah *Problemi pri prevajanju trubadurske lirike v slovenščino* (1999a) ter *O svežini jutranje in večerne rose, o ljubezenski pesmi škranca in trubadurja* (2002) sem prevajalec in prve in doslej edine antologije provansalske trubadurske lirike *Ljubezzen iz daljave* (MK, Kondor, 2003) analiral bistvene probleme pri prevajanju trubadurske lirike iz okcitankega (staroprovansalskega) jezika v sodobno slovenščino. Težave lahko razdelimo na več ravni (Novak, 2011, II, 250–251):

- 1) tipični problemi tekstne kritike srednjeveške poezije, ko imamo opraviti z različnimi ohranjenimi tekstovnimi variantami besedil, z načinom zapisovanja pesmi, ki se bistveno razlikuje od novoveških konvencij (in kjer se prepis v današnjo normo vselej prepleta tudi z interpretacijo sintaktičnih relacij) ter celo z različnimi načini črkovne transkripcije trubadurskih pesmi, kar je posledica različnih okcitanških dialektov in različnih navad pri zapisovanju določenih glasov;
- 2) problemi pri prevajanju ključnih pojmov vrednostnega sistema t. i. *dvorske ljubezni* (oziroma točneje: *fin' amor*), ki jih je zaradi specifične narave in pomenkega bogastva težko nadomestiti z ustaljenimi današnjimi pojmi (*amor – ljubezzen, joi – radost, Midons – Moj(a) gospodar(ica)* itd.);
- 3) ritmični problemi prenašanja silabične provansalske verzifikacije v silabotonično verzifikacijo sodobnega slovenskega pesniškega jezika, ki pa niso tako hudi, kot bi načeloma pričakovali, saj je glasbeni ritem spremljajoče melodije zahteval od trubadurjev, da so – za silabično verzifikacijo značilno – svobodo pri položaju naglasov »regularizirali« in jo s tem približali silabotoniji;
- 4) evfonični problemi ponavljanja velikega števila istih rim (še posebej pri kitični organizaciji pesmi, ki se imenuje *canso unisonans*), česar slovenski pesniški jezik in posluh ne prenašata v enaki meri;
- 5) sintaktični problemi ponavljanja *za-ključnih besed* (ključnih besed, ki se ponavljajo v verzih končnicah, zaključkih) pri nekaterih pesniških oblikah, kot je npr. *sekstina*, kjer je slovensko skladnjo in sklanjanje besed včasih težko prilagoditi provansalski skladnji in bistveno enostavnejši deklinaciji; provansalsčina je namreč poznala le dva sklon – nominativ (franc.: *cas sujet*) in sklon za vse druge relacije (*cas régime*);
- 6) evfonično-semantični problemi prenašanja asonanc in aliteracij iz staroprovansalsčine v drugačno, slovensko strukturo vokalov in konzonantov;
- 7) silabično-ritmično-semantični problem velikega števila polnopomenskih enozložnic, ki imajo pomenke ekvivalente v večzložnih slovenskih besedah, zato je zgoščeno bogastvo staroprovansalskih verzov težko prenesti v slovenske verze z enakim številom zlogov (podoben je problem pri prevajanju angleške poezije);

- 8) zvrstni problemi, saj je zaradi pomanjkljivih ohranjenih referenc včasih težko določiti lirsko zvrst, ki ji določeno besedilo pripada; primer je znamenita pesem »prvega trubadurja« Guilhema *Farai un vers de dreit nien* (*Naredil bom pesem o čistem niču / iz čistega ničā*), kjer sta interpretacija ter eo ipso tudi prevod besedila odvisna od tega, ali jo žanrsko razumemo kot ljubezensko pesem ali kot t. i. *devinalb* (*uganko*), se pravi satirično zvrst;
- 9) prav mednarodni uspeh trubadurjev, globok, širok in daljnosežen vpliv njihove poetike in kulta ljubezni na evropsko liriko, pa paradoksalno povzroča tudi težave pri prevajanju: generacije velikih pesnikov in epigonov so do onemoglosti ponavljale jezik, podobje in občutje trubadurjev, zato so njihovi izumi zarjavili v klišeje; naloga prevajalca je torej v tem primeru v temelju pesniška – izpihati prah, ki se je nabral na njihovem jeziku zaradi pretirane rabe in zlorabe, odkriti in ponovno razžariti skrito žerjavico, izvorno svežino njihovega čutenja ljubezni in videnja sveta.

V našem času je provansalske trubadurje in severnofrancoske truverje glasbeno raziskoval in interpretiral predvsem kantavtor Jani Kovačič.

Omenimo tu le odlični studijski album *Carmina profana* (1999) in koncert, naslovljen *Od trubadurjev ...*, na katerem je za gregorjevo 2007 na Ljubljanskem gradu s skupino glasbenikov interpretiral pesmi trubadurjev, truverjev in Minnesängerjev; s prevodi je sodeloval tudi podpisani. Pretresljiva je Kovačičeva pesem *Palestinalied* na melodijo Waltherja von der Vogelweideja o usodi Palestine v današnjem času:

Slišiš, joče Palestina,
opoteka se krvava,
dom postala je tujina,
bleda mati razoglava.

Zanimiva je tudi produktivna recepcija trubadurjev pri nekaterih pesnikih.

Prevajalec in sestavljalec pričujoče antologije sem v več študijah, katerih naslovi so navedeni v seznamu strokovne literature (najbolj natančno v študiji *Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu*, 2002), analiziral posredni vpliv trubadurske poetike na Prešerna. Njegov prijatelj in literarni mentor Matija Čop je trubadurje dobro poznal. Čeprav Prešeren nikjer neposredno ne imenuje trubadurjev, njegova koncepcija ljubezni in pesniškega jezika nedvomno izvira iz trubadurske vzpostavitve kulta ljubezni in lirike kot izrekanja te ljubezni. Spričo odsotnosti imenskih referenc prešernoslovje doslej ni posvečalo dolžne pozornosti temu fenomenu. V naši literarni zgodovini je dovolj natančno obdelano Prešernovo karseda pozitivno

razmerje do Danteja in Petrarce, formativni vpliv teh dveh italijanskih klasikov pa je bolj ali manj znan tudi slehernemu količkaj šolanemu Slovencu, predvsem prek vzporednice med Primičevo Julijo na eni strani ter Beatrice in Lauro na drugi strani: Julija naj bi v Prešernovem življenju in pesniškem delu odigrala podobno vlogo, kakršno je za Danteja odigrala Beatrice, za Petrarco pa Laura. Če pa v obravnavo pritegnemo tudi neizpodbitno dejstvo, da Dante in Petrarca svoj način doživljanja in pesniškega izražanja ljubezni v veliki meri dolgujeta provansalskim trubadurjem (z ustvarjalnimi dodatki sicilske in toskanske šole ter *sladkega novega sloga*, ki mu je mladi Dante pripadal), potem postane že na načelni ravni jasno, da sta Prešernovo opevanje Primičeve Julije in njegova poetika na posreden način povezana z vrednostnim sistemom in poezijo trubadurjev. Prešernovo *brepnenje* je odmev temeljnega principa trubadurskega kulta ljubezni. Pri tem se naš romantik – tako kot trubadurji sedemsto let pred njim – postavlja v vlogo služabnika v odnosu do svoje izvoljene Gospe; le primerjajmo v tem smislu naslednje verze Bernarta de Ventadorna (Novak, 2003a, 49) in Franceta Prešerna:

Samo to prosim, da usoda
mi nakloni Vaš postati sluga;
ne maram za plačila druga:
ubogal Vas bom kot gospoda.

Da ne smem, si ukazala,
belih rok se dotaknit';
zved'la, deklica si zala,
káko znam pokoren bit'.

Pomenljive so tudi mnoge druge vzporednice na tematski in motivni ravni: Prešernovi motivi *pevca oz. godca, ptic, strun, pomladi, oči, opravljaljivcev* itd. sodijo v trubadurski motivni repertoar. Tudi njegova poetika, ki ljubezensko pesem povezuje z visokim pesniškim jezikom, sledi zvrstnemu sistemu trubadurjev, kjer *canço* zavzema vrh hierarhične lestvice žanrov.

Plemenito in izvirno sintezo glasbe in poezije je na sledi trubadurjev v zadnjih desetletjih ustvaril Tomaž Pengov (1949–2014). Njegove (kant)avtorske plošče *Odpotovanje* (1973), *Pripovedi* (1988), *Rimska cesta* (1992) in *Biti tu* (1996), kakor tudi sadovi plodnega sodelovanja v skupini liričnega jazza *Salamander*, sodijo med najlepše dosežke na področju sestrskega objema teh dveh umetnosti. Pengov opeva ljubezen na izrazno močan, občutljiv in čist način, v mnogih pesmih pa zaslišimo tudi posredni odmev trubadurskega kulta ljubezni, kot npr. v pesmi *Ostani lepa* s plošče *Rimska cesta* (1992):

Ostani lepa
in hodi bosa
po prostranstvih dni,
preberi seme,
ki ti med kretnjami
v dlaneh leži ...

Kaj naj ti rečem,
kaj naj ti pojem,
ko ne vem, kdo si?
Morda boš jutri
ista kot včera,
morda te ni ...

Ostani lepa
in hodi bosa
po prostranstvih dni,
preberi seme,
ki ti med kretnjami
v rokah leži ...

Kje sva v času?
Dva trenutka,
dve kaplji neba,
dve melodiji,
ki se prepletata
od vrha do dna ...

Kje sva na zemlji?
Dvoje naključij
in drget srca,
mehka kolena,
razdrti duši
in noči brez sna ...

Ostani lepa
in hodi bosa
po prostranstvih dni,
poljubi seme,
ki ti med kretnjami
z dlani drsi ...

Trubadurske pesniške oblike sem v slovenščino prenesel in jih raziskoval predvsem podpisani: med drugim sem napisal prvo sekstino v slovenščini, pesem *Vlak* v zbirki *Odmev* ter v pesmarici pesniških form *Oblike sveta* (oboje 1991). Sekstina se je nato v slovenski poeziji lepo »prijela«, med navdušenci pa velja omeniti Primoža Čučnika in Miklavža Komelja, ki se je s trubadursko formo tudi ustvarjalno in plodno poigral, predvsem v zbirki *Hipodrom* (2006).

Kot ugotavlja Tone Smolej, sem med novejšimi pesniki dialog s trubadurji vzpostavil predvsem prevajalec in pisec pričujoče knjige, in sicer v pesniških zbirkah *Alba* (1999b) in *Žarenje* (2003). V *Albi* sem med drugim uporabil tudi istoimensko trubadursko obliko *pesmi jutranjice oz. svitanice*; pesem je naslovljena *Zarja* in zvrsto podnaslovljena *alba* (1999b, 50):

Po zadnji večerji se zadnja noč boči
nad najinim stolpom. Ni lune, da loči
bližino in daljo: nebesni oboki
brezbrežno lebdijo. Tam zvezdni potoki,
tu tvoje oči, edini brezčasni otoki,
in kmalu bo zarja...

Za hip se zazdi, kakor da se je čas
ustavil: počasi dežuje tvoj glas
na moja ramena, potem pa hitreje,
čedalje hitreje, čez nage odeje
in najine prsi in ceste in meje,
in kmalu bo zarja...

Nevidna je veja, kjer žubori slavček:
njegov zvonki spev se oglašja kot navček.
Nad strehami bombniki nosijo tovor
iz groze; grmenje duši tih pogovor
vseh najinih rok. Strah naju nagovarja
in kmalu bo zarja...

Temà se razpoči v mučno sivino.
Pred nama je le nekaj ur. V tkanino
razkošne svetlobe bo jutro odelo
to tvoje telo, na smrt lepo in belo.
Petelinji krik se v kri pretvarja
in kmalu bo zarja...

Naj mi bo zaradi intenzivnega prevajalskega, literarnozgodovinskega in pesniškega posvečanja tej čudoviti liriki dovoljeno iz zbirke *Žarenje* citirati tudi pesem *Trubadurjem*, napisano v obliki francoske renesančne *vilanele* (2003b, 32):

Pozdravljam vas, o pesniki, skoz daljni čas!
Prevajam vaše stihe čez prepad tišine,
posojam živo grlo za vaš davni glas.

Težko je najti ključe vaših pesmi: plaz
kvi jih je pokril s pozabo zgodovine ...
Pozdravljam vas, o pesniki, skoz daljni čas!

Umetnost vaših rim, objem besed sred jas
in hramov glasbe, se prilega govoru dvojine:
posojam živo grlo za vaš davni glas.

Vi ste izumili ljubezen: njen obraz
ohranja v vseh menah žar, sladak do bolečine ...
Pozdravljam vas, o pesniki, skoz daljni čas!

Ker vi ste vedeli, da blesk oči in las
lebdi le v daljavi, bližji od bližine ...
Posojam živo grlo za vaš davni glas.

Prevajam vas, ker sem obsojen na poraz,
odnev dotika, vonj, te kapljice praznine ...
Pozdravljam vas, o pesniki, skoz daljni čas:
posojam živo grlo za vaš davni glas ...

6 Razmerje med poezijo in glasbo pri trubadurjih

Pri analizi strukturnih relacij med poezijo in glasbo v umetnosti provansalskih trubadurjev je treba upoštevati tudi ples kot tretjo – ali morda celo prvo – razsežnost te prvotne umetniške sinteze (mozarabski *zéjel*, italijanska *ballata*, trubadurska *balada* oz. *dansa*). Temeljni skupni imenovalac med pesniškim besedilom in glasbo trubadurjev je kitica – okcitanško *cobla*: med notranjo organizacijo *coble* in melodije vlada popolna izomorfija, saj vsaka *cobla* označuje en obrat melodije, kar pomeni, da se melodija tolikokrat ponovi, kolikor je kitic. Princip ponavljanja elementov, najbolj izrazit pri refrenih, kaže na glasbeno poreklo pesniških oblik, v katerih se pojavlja. Prvotno preprostost rimanja trubadurji razvijejo v zapletene mreže, ki sledijo glasbenemu principu, omogočajo pa tudi kompleksno semantično bogastvo, kjer objem rim funkcioniira kot jezikovni ekvivalent ljubezni. Hud problem sila različnih ritmičnih interpretacij srednjeveških glasbenih notacij (*neume*), ki večinoma označujejo le višino tonov, je mogoče vsaj delno razrešiti na podlagi verznega ritma. V tej analizi bomo primerjali pesniško-glasbene postopke pri različnih vrsteh in oblikah (prvotni, zvrstno neizdiferencirani *vers*, ljubezenski pesmi *canço* in *alba*) ter besedilno osamosvojitve soneta iz srednjeveške sinteze glasbe in poezije.

6.1 O plesnem izvoru glasbe in poezije

Čeprav obravnavamo razmerje med glasbo in poezijo, ni mogoče odmisлити tretje umetnosti, ki je tvorila integralno, organsko razsežnost skupne prametnosti: ta tretja – morda v časovnem in vsebinskem smislu celo prva – umetnost je bila *ples*.

Prav zato velja pričujočo analizo pričeti pri tistih umetniških oblikah, ki so bile kar trojne – plesne, glasbene in pesniške. Med njimi zavzema posebno mesto *balada* v prvotnem smislu *plesne pesmi*. Plesna balada je za naš premislek pomembna tudi na literarnozgodovinski ravni, saj bistveno zaznamuje začetke kompleksne umetnosti provansalskih trubadurjev okoli l. 1100.

V nasprotju z zoženo današnjo recepcijo literarne zgodovine in teorije, ki *balado* razumeta zgolj kot temačno pripovedno pesem, je balada pravzaprav krovna oznaka, ki pokriva tako zvrstno naravnost kot široko pahljačo izraznih modusov, kitičnih in pesemskih oblik. Vsa razvejena družina balad pa izvira iz pramatere, ki je rodu dala tudi ime: *balada* ali *dansa* sta provansalski imeni za plesno pesem, enak pomen pa ima tudi italijanska srednjeveška *ballata*. Značilno je, da se prvotna *ballata antica* (starodavna balada) v italijanščini imenuje tudi *canzone a ballo* – pesem za ples (Orlando, 62).

Nasproti prevladujočim teorijam o avtohtonem evropskem izvoru trubadurskih pesniških oblik je španski literarni zgodovinar Ramón Menéndez Pidal v študiji *Arabska in evropska poezija* l. 1941 postavil prelomno tezo o vplivu mozarabske ljubezenske lirike na provansalske trubadurje 12. in 13. stoletja. Izraz *Mozarabec* pomeni v arabščini *arabiziran (musta'rib)*, mozarabske pesniške oblike pa so pod vplivom arabskih verzniških obrazcev nastajale za časa mavrske prevlade na iberškem polotoku (predvsem v Andaluziji) in predstavljajo zanimiv primer sinteze arabske (islamske), romanske (krščanske) in judovske kulture. Na podlagi primerjalne analize metrike je Menéndez Pidal prišel do sklepa, da je na kitično strukturo začetkov trubadurske poezije vplival mozarabski *zadžal* (šp.: *zéjel*). Ugotovil je, da so nekatere pesniške oblike v zgodnji srednjeveški poeziji iberškega polotoka nenavadno podobne kitičnim oblikam prvih trubadurjev. Kot smo že ugotovili, ima *zadžal* v prvobitni obliki tri elemente (Menéndez Pidal, 18):

- 1) monorimni tristih (šp. *mudanza = mutacija*),
- 2) verz z drugačno rimo (*vuelta = obrat*), ki se rima na
- 3) refren (*estribillo*), ki ima ponavadi 2 verza.

Ta andaluzijska oblika ljubezenske lirike je doživela veliko priljubljenost v vsem arabskem in muslimanskem svetu, plodno pa je odmevala tudi po vsem romanskem, krščanskem svetu. Kakor je dokazal Menéndez Pidal, je »prvi trubadur« Guilhem, IX. vojvoda Akvitanski (1071–1127), uporabljal to kitico (34). Navajamo primer, začetek ene izmed enajstih Guilhemovih ohranjenih pesmi, v okcitanskem originalu (Bec, 1979, 72) in prepesnitvi podpisanega (Novak, 2003a, 14):

Pòs de chantar m'ès pres talentz,	A	Rad bi zapel, kot da je meč
Farai un vers don sui dolenz:	A	na smrt me ranil, krvaveč:
Mais non serai obedienz	A	ljubezni ne bom služil več
En Peitau ni en Lemozi.	X	v rojstnem kraju Limousin.

Qu'èra m'èn irai en eissilh:	B	Na vekomaj od tod pregnan,
En gran paor, en gran perilh,	B	živim v strahu dan na dan,
En guerra laisserai mon filh,	B	moj sin iz vojn ne more stran,
E faràn li mal siei vezí.	X	sosedom padel bo v plen.

Argument zagovornikov avtohtonega razvoja trubadurske lirike iz latinskih monorimnih tristihov, češ da prvotna kitica trubadurjev nima refrena, je Menéndez Pidal ovrgel z dejstvom, da tako v arabski liriki kot v poeziji romanskih jezikov obstajajo variante *zéjela* brez *estribilla* oziroma refrena (43). Varianta z refrenom je funkcionirala tako, da je *mudanzo* pel solist, *vuelta* pa je bila znak, naj zbor začne peti *estribillo*,

saj ju je povezovala ista rima. Kjerkoli se pojavi, je raba refrena znamenje tesne prepletlosti glasbe in poezije oziroma točneje: znamenje, da je glasbena oblika strukturirala pesniško. V primeru mozarabskega *zadžala* pa gre očitno tudi za obliko, ki je značilna za ljudsko, kolektivno umetnost; zborovsko vlogo refrena lahko ugotovimo po vsem svetu, ne glede na jezikovne, kulturne, religiozne in druge razlike. Zaradi bolj individualiziranega pesniškega govora ter ožjega in bolj elitnega (dvorskega) okolja »odjemalcev« pa trubadurji refrena (*estribilla*) niso več potrebovali.

Da je *zadžal* vplival na italijansko *starodavno balado*, dokazuje tudi pomenljivo ime zanj – *strofa zagialesca* (Menéndez Pidal, 45–46; Orlando, 65). *Nomen omen!* Italijanska *ballata antica* ali *canzone a ballo* ima enake prvine kakor mozarabski *zéjel* (Spongano, 30; Novak, 1995, 236):

- 1) uvodna verza tvorita *refren* – ital. *ripresa* (*obnova*) ali *ritornello* (*pripev*), kar izvira iz pomenljivega glagola *ritornare* (*vračati se*), saj plešoč zbor ponovi ta refren po koncu vsake
- 2) kitice – ital.: *stanza* (dobesedno: *soba*), ki je namenjena solističnemu petju; verzi kitice se imenujejo *piedi* (dobesedno: *noge*), kar bi lahko prevedli kot *korake*; po treh korakih sledi verz, ki se imenuje
- 3) *obrat* – ital.: *volta*, ker z rimo ponovno priključuje *refren* (*ripreso*, *ritornello*).

XX	AAAX	+ XX	BBBX	+ XX	itd.
<i>ritornello</i>	<i>piedi - volta</i>		<i>piedi - volta</i>		
<i>ripresa</i>	<i>(koraki)-(obrat)</i>				
<i>(=refren)</i>	<i>stanza (=kitica)</i>	+ <i>ritornello</i>	<i>stanza</i>	+ <i>ritornello</i>	<i>itd.</i>

To kitično obliko je za svoja religiozna sporočila rad uporabljal tudi frančiškanski pesnik Jacopone da Todi v 13. stoletju (Pazzaglia, 140; Novak, 2011b, 7).

Ballata se iz tega prvotnega preprostega izhodišča razvije v smer bolj kompleksnih in kompliciranih oblik, kar se zgodi z diferenciacijo sestavnih delov, tako da sleherni izmed elementov doživi notranjo »delitev«: distih refrena XX tako postane štirivrstičnica XY.YX, verz A se razdeli na dvostišje AB, tako da se prvotna štirivrstična kitica AAAX spremeni v dvakrat daljšo strukturo AB.AB.AB.BX, pozneje pa v AB.AB.BC.CX. Razvoj plesne *ballate* v kancono (morda pa celo v sonet) sta raziskovala italijanska verzologa Raffaele Spongano (30) in Ladislao Gáldi (270–271), sam pa sem ga analiziral v knjigah *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (126, 236–237) in *Sonet* (56–61).

Poznamo melodije nekaterih trubadurskih plesnih pesmi, kot je znamenita *Estampida* (*Poskočnica*) Raembautza de Vaqueirasa. Ker so trubadurji pesmi večinoma

naslavljali s prvim verzom, je ta plesna pesem v literarni zgodovini pogosto citirana kot *Calenda maia*. (Provansalski trubadurji so očitno še uporabljali star rimski izraz za *majske kalende*.) Gre za živahno plesno pesem, ki temelji na obsesivno močnem, naravnost ritualnem ritmu, ki ga podpira tudi izjemno intenzivna mreža rim, saj je vsaka kitica monorimna. Original navajam po transkripciji Pierra Beca, ki je ritem besedila oblikoval celo grafično (248):

	Calenda maia	
	Ni fuèlhs de faia	
Ni chans d'auzèl		ni flors de glaia
	Non es que'm plaia,	
	Pros dòna gaia,	
Tro qu'un isnèl		messatgièr aia
Del vòstre bèl		còrs, qui'm retraia
Plazer novèl		qu'amors m'atraia
	E jaia	
	E'm traia	
Vas vos,		dòmna veraia,
	E chaia	
	De plaia	
'L gelós,		anz que'm n'etraia.

Zvočno in grafično podobo izvirnika sem poskušal poustvariti tudi v slovenščini (Novak, 2003a, 97):

	Ne začetek maja,	
	ne hosta, kjer razgraja	
jata ptic,		ne cvetje tega kraja
	niso to, kar mi ugaja,	
	o gospa iz raja,	
če ne uzrem		glasnika, ki prihaja
v vašem imenu		in me navdaja
z novo rádstjo		brez konca in kraja,
	da se naslajam	
	in odhajam	
vam naproti,		o gospa, ki vas nebo oplaja,
	ta sladka kraja	
	pa naj omaja	
ljubosumneža,		preden odidem iz raja.

6.2 Trubadurska iznajdba péte pesmi kot ekvivalenta ljubezni

Nasproti t. i. *arabski tezi* mnogi literarni zgodovinarji – npr. bleščeči romanist Miha Pintarič – zagovarjajo avtohtoni evropski razvoj trubadurske umetnosti (Pintarič, 2000, 53–73). Ta plemenita sinteza pesniških besedil in glasbe je cvetela od začetka 12. do srede 13. stoletja, najprej v provansalsčini (točneje: okcitanščini); trubadurski kult ljubezni je bil eden izmed najbolj vplivnih kulturnih fenomenov v zgodovini človeštva, zato se je hitro razširil tudi v druge jezike in postal vseevropski fenomen.

Kar zadeva etimologijo, je najbolj uveljavljena razlaga, da beseda *trubadur* izhaja iz provansalskega glagola *trobar* – *najti*. *Trobador* je torej *najditelj* in *iznajditelj*, umetnik, ki *najde* prave besede in *iz-najde* zanje pravo melodijo. Že izvor besede torej označuje, kako so trubadurji doživljali svojo umetnost – kot iznajdljivost, invencijo, ustvarjalnost.

Mimogrede: današnje razširjeno mnenje, da je trubadur sam izvajal svoje pesmi, je najbrž zgrešeno; trubadur je bil avtor, njegove pesmi pa je pred občinstvom pel izvajalec, ki se je imenoval *joglar* (francosko *jongleur*, od tod izvira tudi današnja beseda za cirkuškega *žonglerja*).

Kot smo že opozorili, je Jacques Drillon v knjigi *Eureka* natančno razgrnil in analiziral razvejeno genealogijo in semantiko provansalskega glagola *trobar* in njegovega francoskega ekvivalenta *trouver*. (Francoska beseda za srednjeveškega pesnika – *trouvère* – je namreč kalkirani prevod provansalske besede za *trubadurja* – *trobador*.) Iz starogrškega glagola *trépein* (*obračati*) se razvije samostalnik *trópos* (*pre-obrat, trop*) ter njegova latinska varianta *tropus*, ki poleg grškega pomena označuje tudi *podobo* (8–9). Iz te besedne družine se nato razvijeta tudi okcitanski izraz *trobador* in njegov francoski prevod *trouvère* (8).

Velja pa opozoriti tudi na možnost, da se je ta beseda razvila iz oznake za duhovnike, ki so ustvarjali *trope* – *troparje*. Tudi ta izraz izvira iz starejšega rodovnega debla besede *tropos*. *Tropi* so rimani silabični verzi, vstavljeni v bogoslužne obrede, njihova osnovna kitična sestava (AAAB) pa sovпада z mozarabskim zadžalom (šp.: *zéjel*) in s kitično strukturo, značilno za »*prvega trubadurja*« Guilhema, IX. vojvode Akvitanskega.

Iz tropov se je v Akvitaniji razvil *versus*, glasbeno-pesniška zvrst, ki je vplivala na poseben pomen staroprovansalske besede *vers*, ki ne označuje verza, kot smo navajeni, temveč – *pesem*. Gre za prvotno, tematsko in formalno široko obliko začetkov

trubadurske lirike. Čeprav je ljubezenska tematika središčna, *vers* upesnjuje tudi družbenokritična in satirična sporočila, omogoča pa tudi refleksivne in elegične izrazne lege. *Vers* je zvrstna definicija vseh enajstih ohranjenih pesmi »*prvega trubadurja*« Guilhema.

Ohranjenih je 264 melodij provansalskih trubadurjev, kar pa predstavlja le desetino ohranjenih besedil (Marrou, 80). Vprašanje, zakaj je ohranjenih več melodij severnofrancoskih truverjev, ki so posnemali provansalske trubadurje, Marrou razlaga, da »*gre za antologijo umetnin, rezultat izbora dolge tradicije*« (80).

Kljub Guilhemovemu impulzu je osnovni model trubadurske lirike vzpostavil Jaufrés Rudèls – bolj znan pod francosko transkripcijo imena: Jaufré Rudel – pripadnik druge generacije trubadurjev (prva polovica 12. stoletja) s svojo znamenito *Pesmijo o daljni ljubezni*, ki je za naše razpravljanje pomembna ne le zaradi vzpostavitve koncepta ljubezni kot neuslišanega hrepenenja, temveč tudi zaradi forme, ki uresničuje evfonični ideal trubadurskega pesništva. Kot bomo pozneje podrobneje analizirali, gre za kitično-evfonično kompozicijo, imenovano *can-so unisonans, enako zveneča pesem*, kjer je ponavljanje enake razporeditve rim še dodatno okrepljeno z enako zvenečimi rimami v vseh kiticah. Okcitanško ime za kitico je *cobla*, etimološko pa izvira iz latinske besede *copula – vez*. Prav *cobla* je temeljni skupni imenovalec med pesniškim besedilom in glasbo trubadurjev: vsaka *cobla* namreč označuje en obrat melodije, kar pomeni, da se melodija tolikokrat ponovi, kolikor je kitic. Očitno je, da so trubadurji doživljali rimo kot jezikovni ekvivalent ljubezni (Novak, 1998, 15). Ta evfonični princip sem poskušal poustvariti tudi v slovenskem prevodu. Celotna pesem je citirana v prejšnjem poglavju, tu pa zaradi prikaza ritmične, evfonične in melodične izomorfnosti kitic sledi le uvodna kitica (Rieger, 1980, 40; Novak, 2003a, 21): ◡ = šibko, neiktično mesto, rezervirano za nenaglašene zloge, – = močno, iktično mesto, rezervirano za naglašene zloge:

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
◡	–	◡	–	◡	–	◡	–	◡	–	◡	–	◡	–	◡	–
Lanqand	li	jorn	son	lonc	en	mai		Ko	se	podaljša	majski	dan,		A	
mès	bels	douz	chans	d'auzels	de	loing,		je	lep	glas	ptičev	iz	daljave.		B
e	qand	me	sui	partitz	de	lai		In	ko	sem	daleč,	me	navda		A
remembra	m	d'un	amor	de	loing.			spomin	ljubezni	iz	daljave.				B
Vauc,	de	talán	enbrocs	e	clis,			In	grem,	v	ris	željá	zaklet,		C
si	que	chans	ni	flors	d'albespis			in	bolj	kot	pesem	ali	cvet		C
no	m	platz	plus	que	l'inverns	gelat.		me	potolaži	zimski	mraz.				D

Obsesivno ponavljanje formulacije *ljubezen iz daljave (l'amor de loing)* boleče poudarja fizično razdaljo in čustveno bližino ljubezni.

Ustavimo se za trenutek tudi pri vprašanju verznega ritma te pesmi. Provansalski pesniški jezik – podobno kot francoski – temelji na silabični verzifikaciji, kar pomeni, da so konstitutivni elementi verznega ritma (1) *število zlogov*, (2) *stalni naglas(i)* ter (3) pri daljših verzih tudi *cezura*. Stalni naglas(i) vzpostavlja(jo) trdno ritmično strukturo verza; poleg stalnih naglasov pa silabična verzifikacija pozna tudi t. i. *premične, ritmične oziroma svobodne naglase*, ki mehčajo rigidnost stalnih naglasov ter podeljujejo verznemu ritmu gibkost in naravnost. Ohranjena trubadurska besedila pa izkazujejo večjo regularnost mreže naglasov, kot je to značilno za poznejšo provansalsko poezijo; to regularnost naglasov, ki trubadursko verzifikacijo približuje silabotoničnemu principu metrično pravilnega zaporedja naglašanih in nenaglašanih zlogov, pripisujem vplivu glasbenega ritma na verzni ritem.

Razporeditev rim ABABCCD se ponavlja v vseh kiticah, se pravi, da imamo princip rimanja, ki so ga trubadurji imenovali *canso unisonans (enako zvenéca pesem)*, kar so razumeli kot evfonični ideal, saj se ista rima ponovi na istih mestih vseh kitic, vselej z drugačno besedo. Ob tem obsesivno rigoroznem načinu rimanja, ki tudi pri prevajanju precej izčrpa slovar rim, pa je toliko bolj prefinjen in učinkovit način sklepnega rimanja vseh kitic: zaključni verzi se ne rimajo znotraj kitic, pač pa zvočno in pomensko povezujejo vse zaključne verze pesmi (rima D); ta način rimanja so imenovali *estramps*.

Kot smo že poudarili, obstaja strukturna enotnost med kitico (*coblo*) in melodijo, ki se ponovi tolikokrat, kolikor je kitic.

Zavesti o vrednosti melodij gre pripisati dejstvo, da je ohranjenih nič manj kot 18 melodij enega izmed najboljših trubadurjev, Bernarta de Ventadorna, ki tudi v kontekstu današnjega razumevanja lirike kotira kot eden izmed najbolj avtentičnih, saj je lirsko pesem razumel kot »izpoved«, in ne kot dvorsko konvencijo. Kar štirje rokopisi vsebujejo melodijo ene imed njegovih najbolj pretresljivih pesmi, *Can vei la lauzeta mover*, ki upesnjuje usodnost slovesa in se začne s poetično, čudovito, a toliko bolj bolečo podobo škranca, ki s svojim radoživim letom navdaja pesnika z ljubosumnostjo (Rieger, 1980, 108; Novak, 2003a, 41–43):

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai,
que s'oblid'e's laisse chazer
per la doussor c'al cor li vai,

Ko škranec, poln radósti,
s krili vzdrti k svetlobi
in se prepusti prostosti
padca, ker mu v mehkobi

ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veyá jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de desirer no'm fon.

koprni srce, sem ljubosumen
na vse, ki se veselé,
in nikakor ne razumem,
mi ne skopni srce.

Med imeni dvesto znanih provansalskih trubadurjev najdemo tudi trideset trubadurk (*trobairitz*), kar je za srednji vek nenavadno visoko število, ki zgovorno priča o cvetoči družbeni in kulturni klimi, ki jo je nato prekinila krvava vojna zoper katarsko oz. albižansko herezijo, edina uspešna križarska vojna vseh časov. Med trubadurkami velja za najboljšo Comtessa de Dia s svojimi petimi ohranjenimi besedili in eno samo ohranjeno melodijo, ki je pa k sreči vezana za njeno najbolj pretresljivo besedilo *A chantar m'èr de so qu'ieu no volria* (Rieger, 1980, 176; Novak, 2003a, 92–93):

A chantar m'èr de so qu'ieu no volria,
tant me rancur de lui cui sui amia
car eu l'am mais que nuilla ren que sia;
vas lui no'm val merces ni cortesia,
ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mes sens,
c'atressi'm sui enganad'e trahia
cum degrassèr, s'ieu fos desavinens.

Zapeti moram, česar ne želim:
grenkoba me navdaja, ker za njim
mi je hudo, da še zdaj vsa gorim.
Čprav ga ljubim, je zanj vse le dim:
Vljudnost, Milost in celo lepota,
ponos in duh. Kako naj odpustim,
če se obnaša, kot da sem grdoba?

Notacije trubadurskih pesmi uporabljajo t. i. *neume*, ki natančno določajo le višino not, ne pa tudi njihovega trajanja. Ritem melodij lahko do določene mere rekonstruiramo z upoštevanjem ritma besedila.

Pri tej tekstovni rekonstrukciji glasbenega ritma nam – paradoksalno – pomaga dejstvo, da je zaradi razdejanja ekonomsko in kulturno cvetoče Provanse v 13. stoletju v osvajalni vojni, ki so jo izpeljali severni sosedje (Francozi) s pomočjo vatikanske Inkvizicije, ter poznejše administrativne centralizacije celotnega ozemlja francoske države provansalsčina (točneje: okcitanščina) doživela okrutno marginalizacijo. Domnevam, da so Provansalci skozi stoletja svoj materni jezik ohranjali s konservativno strategijo, značilno za majhne, ogrožene skupnosti, tudi za Slovence. To utegne biti eden izmed ključnih razlogov, zakaj se fonetika skozi stoletja ni bistveno spreminjala in zakaj je s pomočjo magistralnega Mistralovega slovarja *Felibristični zaklad* (*Lou tresor dou felibrige*) z začetka 20. stoletja mogoče brez težav razumeti osemsto, devetsto let stare pesmi trubadurjev.

V nasprotju s provansalsščino je francoščina skozi stoletja doživela dramatične fonetične spremembe. V srednjem veku so francoščino imenovali *langue d'oïl*, provansalsščino pa *langue d'oc*, oba izraza pa sta označevala pritrdilno besedico *da* (zato je Dante poimenoval italijanščino *lingua di sì*). Iz izraza *langue d'oc* izhaja tudi ime za jezik (okcitanščina) ter poimenovanje pokrajine *Languedoc*. V bistvu gre za *koiné*, za skupen jezik, ki so ga ustvarili prav trubadurji s sintezo različnih narečij tega področja. Ker pa tega jezika ne govorijo le v Provansi, temveč tudi drugje (npr. v Val d'Aoste v današnji Italiji), izraz *provansalsščina* ni najbolj natančen in je bolj primerno uporabljati izraz *okcitanščina*.

A vrnimo se h glasbi. Možno je, da so trubadurji uporabljali različne ritmične sisteme. Marrou svari pred tem, da bi za vsako silo poskušali vpeljati v to gradivo en sam, metronomičen sistem (84):

Vse nam govori, da se je ob navzočnosti pogosto zelo okrašene melodične linije treba odpovedati temu, da bi uvajali strog, metronomičen ritem, kakršnega poznamo iz klasičnega solfeggia, s taktnicami in izmenjavanjem močnih in šibkih dob; bolj ustreza, če tem melodijam podelimo mehko in fluidno gibanje, *tempo rubato*.

Marrou ugotavlja, da so provansalski trubadurji originalni »ne le z ozirom na našo moderno glasbo, temveč tudi z ozirom na svoje sodobnike in neposredne nadaljevalce, severnofrancoske truverje. Pri slednjih pogosto najdemo melodije z odkrito in preprosto podobo (*allure*), s pravilnim jambским ritmom (6/8 [=šestosminski takt], tako priljubljen v naši [=francoski] folklori.« (84) Nekatere pesmi si izposojajo melodije iz liturgije, kar velja predvsem za t. i. *versus* že omenjenega rokopisa, ohranjenega v samostanu Saint-Martial. Kot poudarja Marrou, je druga značilnost »pogosta razkošnost melodične linije,« ki se ob rimi »razcveti v tisoč ukrivljenih okraskov: eni sami melizmi, paketi ocvetličanih not (*paquets de notes d'agrément*), glasovni prehodi (*ports de voix*), ekspresivni predložki (*appogiature*), grupetti ...« (86).

Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler in Marie-Geneviève Grossel so v *Uvodu* k antologiji *Chansons des troubères*, ki vsebuje tudi transkribirane notacije, jedrnat definirali največji problem današnjega (ne)poznovanja trubadurske glasbe. Gre za vprašanje različnih možnih interpretacij ritma trubadurskih pesmi (17–20):

Debata o načinu urejanja melodij monofoničnih srednjeveških skladb poteka že od začetka [dvajsetega] stoletja; njihove odmeve je možno slišati pri izvedbah in posnetkih. Kajti, tu najdemo najbolj raznovrstne interpretacije, od popolne ritmične svobode do rigidnega spoštovanja ritmičnih »načinov« (modusov, modalitet); ni soglasja glede instrumentov ne glede njihovih tipov, ne glede njihovega

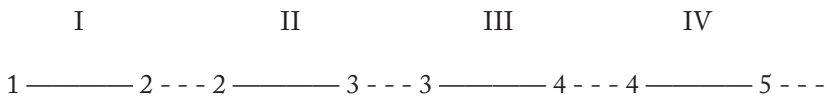
števila ne glede glasbe, ki naj bi jo (pro)izvajala (produire); zelo nihajo tudi vidiki izvajanja, kot so tempo, dinamika in način petja. [...] Enako kakor so filologi najpogosteje opravljali svoje delo, ne da bi prosili za nasvet muzikologe, so tudi ti na splošno delovali brez pomoči svojih kolegov. Ta zvezek je, obratno, sad tesnega sodelovanja obeh disciplin. Na ta način so določene indikacije v glasbi iz rokopisov, kakor so taktnice, pavze (silences), melodična ponavljanja, število not v skupini, lahko razjasnile vprašanje, ali je na določenem mestu elizija ali ne, lahko so razjasnile zlogovno sestavo besede, verzno končnico, izpad ali napačen vstavek besede ali stavka. A tudi obratno, pesniško besedilo je lahko dokazalo odsotnost ali odvečnost kakšne note, označilo, kje se konča kakšna glasbena fraza ali kje se začne refren; predvsem pa so skandiranje teksta, primer anakruze ter rime s svojim moškim ali ženskim »spolom (genre)« ključnega pomena pri določanju glasbenega ritma in fraze. [...] Najbolj žgoč (trnov: épineux) in kontroverzen problem, ki ga zastavlja naš repertoar, je problem ritma.

Prvotno preprostost rimanja so trubadurji postopoma nadgrajevali, z raziskovanjem mrež rim pa so razvili bogastvo rimanja, kakršnega poezija evropskih jezikov nikoli odtlej ni več dosegla. Če je rima jezikovni postopek, ki uporablja zvočno – se pravi glasbeno – ekvivalenco besednih končnic, da bi poglobil semantiko besed in vzpostavil kompleksne pomenske mreže, potem sodi v samo osrčje našega razpravljanja. Razlogi za tako pozornost zvenu in pomenu rime so gotovo povezani s temeljno naravo lirike in z nadvse ustrezno fonetiko okcitanskega jezika, obenem pa tudi z vrednostnim sistemom trubadurskega kulta ljubezni, kjer so rime veljale kot ljubezenski objem zvena in pomena (Novak, 1998, 41): »Rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresnili svojo nemogočo ljubezen.«

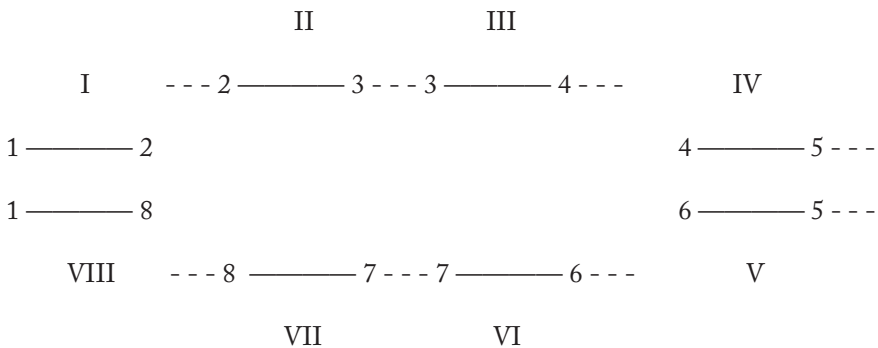
Postopoma sta se izoblikovala dva nasprotna pola evfonične sestave kitic. Kitično organizacijo, kjer so vse kitice pesmi temeljile na enaki razporeditvi rim, obenem pa so se iz kitice v kitico ponavljale tudi enake rime, so trubadurji imenovali *canso unisonans* – *enako zveneča pesem*; primer je zgoraj omenjena Rudëlsova *Pesem o ljubezni iz daljave*. Ta strogi način rimanja so doživljali kot ideal lirike. (Spričo drugačne narave jezika in dejstva, da današnji pesniški jezik ne prenese velikega števila ponavljajočih se rim, je tovrstne pesmi težko prevajati.) Manj strog in evfonično sklenjen je princip, znan pod imenom *canso singulars* – *enkratna pesem*, kjer so vse kitice pesmi sicer zgrajene na enaki razporeditvi rim, vendar se rime po zvenu razlikujejo od kitice do kitice. V obeh primerih pa ugotavljamo,

da pesniški jezik trubadurske lirike temelji na *izomorfiji*, kar velja za vse ravni organizacije besedila – od verznega ritma prek števila verzov in razporeditve rim v kitici do kompozicije pesmi v celoti.

Kot pravi Dominique Billy, je šel razvoj razporeditve rim pri trubadurjih – če mreže rime ponazorimo z geometričnimi liki – »od črte do kroga ter od traku in cilindra do tube«, kot se glasi podnaslov njegove študije, naslovljene *Umetnost trubadurjev, razumljena kot obrt* (5). Izhodiščna ugotovitev te analize se ujema z našim sklepom o temeljni izomorfiji kitične organizacije trubadurskih pesmi. Časovnost, ki je inherentna jeziku in glasbi, ima za posledico »vzpostavitev reda, ki je strogo linearen, zaporeden (potekajoč v sekvencah: séquentiel)« (6). To linearnost, ki jo določa zaporedje sekvenc, trubadurji obogatijo s principom ponavljanj, kar vzpostavi »tabelarni red, strukturalni prostor« (6), krožno vračanje elementov. Kitice so medsebojno pogosto povezane s postopkom *veriženja (concaténation) kitic*« (6). V tem smislu je pogost evfonični postopek vezave kitic, ki so ga sami trubadurji imenovali *coblas capcaudadas*, kar bi nekoliko humorno lahko prevedli kot *glavorepne kitice*: zadnji verz vsake kitice namreč vsebuje rimo, ki priključ rime naslednje kitice, se pravi, da »rep« vsake kitice na evfonični ravni sovпада z »glavo« naslednje kitice. Geometrična ponazoritev je torej naslednja:



Podoben postopek se imenuje *coblas capfinidas* (dobesedno: *glavokončne kitice*), kjer se zadnja beseda prejšnje kitice ponovi na začetku naslednje kitice. Če zadnja rima zadnje kitice sovпада s prvo rimo prve kitice, dobimo krožno obliko razporeditve rim, ki jo lahko geometrično ponazorimo s krogom:



Eden izmed načinov rimanja, ki so ga razvili trubadurji, a je pozneje žal izginil z repertoarja evfoničnih postopkov evropske lirike, je rimanje verzov različnih kitic: rimajo se namreč vsi prvi, drugi, tretji itd. verzi vseh kitic, medtem ko se znotraj kitice verzi ne rimajo. Površen pogled, navajen na rimanje bližnjih verzov, bi torej *spregledal* ta prefinjeni način rimanja. Tu namenoma uporabljam glagol *spregledati*, kajti glagol *preslišati* ne bi bil na mestu: zaradi oddaljenosti tovrstnega načina rimanja *ne slišimo* ... če pesem zgolj beremo. Pač pa ta način rimanja slišimo kot bogato in prefinjeno blagoglasnost, če pesem *slišimo* zapeto, kajti potem se močno, a diskretno slišno ponavljanje rim oglasi na vselej istih mestih melodije. Kot rečeno: kitica – okcitsansko *cobla* – je namreč ustrezala enemu obratu melodije, ki se je nenehno ponavljala; melodija se je torej ponovila tolikokrat, kolikor je bilo kitic. Za ilustracijo navajamo pesem trubadurja Guillema de Saint-Desliera, ki je zastavljena kot dialog, v katerem ga dama sprašuje o pomenu sanj – naravnost freudovska pesem (Roubaud, 1971, 192; Novak, 2011a, 217–218). Roubaudov zapis sledi načinu zapisovanja besedil v srednjeveških pesmaricah. Črke v prevodu označujejo rime.

En Guillem de Saint Deslier vostra semblanza. mi digatz d'un soïn leughier qu-m fo salvatge. qu'ieu somjava can l'autr'ier en esperanza. m'adurmi ab lo salut d'un ver messatge. en un vergier plen de flors. frescas de bellas colors. on feri uns venz isnels. qe frais las flors e-ls brondels.

Don d'est sompni vos dirai segon m'esmanza. q'eu en conoisc ni m'es vis en mon coratge. lo vergier segon q'en penz signifianza. es d'amor las flors de domnas d'aut paratge. e-l venz dels lauzenjadors. e-l bruiz dels fals fegnedors. e la frascha dels ramels. nos cambi'en jois novels.

Gospod Guillem de Saint-Deslier, povejte, prosim,	A
mi svoje mnenje o težavnih, bežnih sanjah,	B
ki sem jih ondan sanjal, noro poln upanja:	C
zaspal sem ob pozdravih sla, ki zvesto služi,	D
na travniku, sredi cvetlic,	E
svežine, barv in luči,	F
kjer urni veter je hitel	G
in lomil cvetje, stebila, veje...	H

Gospod, povedal vam bom smisel, ki ga nosi	A
skrivnost v vašem čudnem snu, tako brezdanja:	B
da travnik znak je za ljubezen iz srca,	C
da so cvetlice dame v visoki družbi	D
in veter šepet govoric,	E
šumenje so dvoličneži,	F
lom vej pa vam bo dobro del,	G
ker novo nosi vam veselje.	H

Kratka digresija o načinu zapisovanja trubadurskih pesmi v srednjem veku, ki se ga drži tudi Roubaud: verzi si sledijo, kot da gre za prozo in jih ločujejo le pike, kitice funkcionirajo kot odstavki; vse črke so minuskule, z izjemo začetnih črk kitic (odstavkov) in osebnih imen, označenih z majuskulami. In vendar je sestava kitic popolnoma jasna, saj jo v vezani besedi določata verzni ritem in mreža rim – ali z drugimi besedami: pesniško obliko določa in varuje glasbena oblika, medtem ko je način grafičnega zapisa irelevanten in služi le arhiviranju pesmi. Grafična podoba verzov postane važna šele v prostem verzu, kjer »ima vrstica na papirju svojo integriteto in lastno funkcijo« (Attridge, 5).

Postopek ponavljanja se je v trubadurski liriki razvil tudi v smeri nadomeščanja rim s celimi besedami, bodisi da se zaključne besede verzov prve kitice ponovijo na istem mestu vseh naslednjih kitic, kakor je to storil Rambautz d'Aurenga v slavni pesmi *La flors envèrsa – Narobe cvet* (Novak, 2003a, 56–61), ali da po določenem principu spreminjajo svoj položaj kot v *Sekstini* Arnautza Daniela (74–77). Italijanska literarna veda imenuje ta postopek s pomenljivim imenom *parole rime* (*bese-de rime*), saj ponovljene besede učinkujejo kot rime kljub temu, da se medsebojno pogosto ne rimajo, včasih pa namesto rim kot glasovno vezivo nastopajo tudi asonance. Avtor pričujoče študije sem za tovrstne besede iznašel izraz *za-ključne besede*, saj gre za besede, ki so *ključne* za razumevanje pesmi, obenem pa kot *zaključne besede* sklenejo vsak verz (1995, 45).

Princip ponavljanja za-ključnih besed je doživel nesluten razmah v trubadurski liriki. Gre pravzaprav za enega redkih pesniških postopkov, ki jih poznejša evropska poezija ni prevzela od trubadurjev in nadalje razvijala; izjema je le *seks-tina* Arnautza Daniela, pesnika, ki ga je Dante v 26. spevu *Vic* imenoval »*miglior fabbro del parlar materno* (*boljši kovač maternega jezika*)«. Dante je bil nad to formo tako navdušen, da je izumil *dvojno sekstino*. Sekstina obsega šest nerimanih šestvrstičnih kitic in sklepno tercino, skupaj torej 39 verzov. Gre za eno izmed najbolj nenavadnih in domiselnih pesniških oblik evropske lirike, saj za-ključne

besede iz kitice v kitico spreminjajo svoj položaj: zaporedje iz prve kitice 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 se v vseh drugih kiticah ponovi kot 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Pesem sklence rezime v obliki tercine, kjer se vseh šest za-ključnih besed ponovi, po dve v vsaki vrstici, kar ponavadi vzpostavi izvorno zaporedje za-ključnih besed. Navidezna ekscentričnost in kaotičnost ponavljanja za-ključnih besed se zmeraj znova harmonizirata.

Arnautz Daniel z nenavadno močjo avtorefleksije upesnjuje svojo poetiko raziskave in cizeliranja jezika v pesmi *Na ta napev, vesel in mil* (*En cest sonet coind'e leri*), ki jo zaradi pomembnosti navajamo v celoti. Skrajno nenavadno je, da se pesem, ki se začne s podobami obrtniške obdelave besed nato izlije v radikalen upor zoper vse družbene avtoritete na čelu s cesarjem in papežem, ki preprečujejo pesniku ljubezen. Sklepna tornada je epohalna definicija »prekletega pesnika« *avant la lettre*, sedemsto let, preden je Paul Verlaine uporabil to oznako za usodo pesnikov, kakršni so bili Mallarmé, Rimbaud in on sam, v naslovu zbirke esejev *Les Poètes maudits*. V tej pesmi lahko opazujemo tudi postopek, da se verzi znotraj kitice ne rimajo, pač pa se rimajo vsi prvi, drugi, tretji itd. verzi vseh kitic, kar smo poskušali poustvariti tudi v prevodu (transkripcija Roubaud, 1971, 236–238; Novak, 2003, 71–73):

En cest sonet coind'e leri.	A	Na ta napev, vesel in mil,
fau motz e capuig e doli.	B	rad služim in gladim besede,
e serant verai e cert.	C	ki bodo čudežno resnične,
quan n'aurai passat la lima.	D	ko jih do čistosti izpilim;
qu'Amors marves plan'e daura.	E	to pesem pozlati Ljubezen,
mon chantar que de liei mou.	F	ki navdihuje jo Gospa,
qui pretz manten e governa.	G	zaščitnica za vse zasluge.
Tot jorn meillur et esmeri.	A	Vsak dan sem vse bolj zanesljiv,
car la gensor serv e coli.	B	saj služim Njej, ki vse poglede
del mon so-us dic en apert.	C	privlači z milostjo: bolj mične
sieus sui del pe tro qu'en cima.	D	gospe ni na vsem svetu. Silni
e si tot venta-ill freid' aura.	E	postavi služim, smrtno resen.
l'amors qu'inz el cor mi plou.	F	In ko je zima, iz srca
mi ten chaut on plus iverna.	G	prežene mraz bolj kot vse druge.

Mil messas n'aug e'n proferi.	A	Darujem tisoč maš, da bil
e'n art lum de cera e d'oli.	B	bi vreden Nje, na vse obrede
Dieus m'en don bon issert.	C	odhajam, da bi pil odlične
di lieis on no-m val escrima.	D	poteze zlatolaske, mili
e quan remir sa crin saura.	E	obraz, telo za gibke plese,
e-l cors gai grailet et nou.	F	ki me privlači bolj kot vsa
mais l'am que qui-m des Luserna.	G	bogastva in razkošja Juga.
Tant l'am de cor e la queri.	A	Jo ljubim, iščem, tak vpliv
c'ab trop voler cug la-m toli.	B	ima nad mano. Bojim se bede,
s'om ren per ben amar pert.	C	da jo zgubim, ker neresnične
qu'el sieus cors sobretracima.	D	so sanje, na katerih krilim.
lo mieu tot e non s'eisaura.	E	Njeno srce je višje, jaz, telesen,
tant a de ver fait renou.	F	ne morem gor do nje. Gospa
c'obrador n'a e taverna.	G	ima delavnico in stvarnika.
no vuoill de Roma l'emperi.	A	Jaz nočem biti cesar, siv
ni c'om fassa apostoli.	B	in star, in še manj papež. Blede
qu'en lieis non aia revert.	C	so krone in tiare nične,
per cui m'art lo cors e-m rima.	D	če se ne smem v strašni sili
e si-l maltraich no-m restaura.	E	vrniti k Njej, ki se zanjo tresem.
ab un baisar anz d'annou.	F	Če ne ozdravi mi srca
mi auci e si enferna.	G	s poljubom, pogubila bo oba.
Ges pel maltraich qu'ieu soferi.	A	Ta križ, ki nosim ga, nič kriv,
de ben amar no-m destoli.	B	od Nje me ne odvrča: besede
si tot me ten en desert.	C	v samoti rimam v različne
c'aissi'n fatz los motz en rima.	D	pesmi. K trpljenju me prisili:
pleitz trac aman c'om que laura.	E	ljubeč trpim bolj kot oprezen
c'ans plus non amet un ou.	F	kmet, ki gara. ali izmišljena
cel de Moncli n'Audierna.	G	ljubimca na začaranem otoku.
Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura.	E	Jaz sem Arnautz, ki zbira veter
e chatz la lebre ab lo bou.	F	in z volom zajca pretenta
e nadi contra suberna.	G	in zmeraj plava proti toku.

Paradoksalno je, da poznejša evropska poezija nikoli več ni dosegla takega bogastva načinov rimanja, kot so ga provansalski trubadurji iznašli na samem začetku evropske lirike. Trubadursko raziskovanje in razvijanje čedalje kompleksnejših mrež rim očitno predstavlja vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji izvoljene Gospe v trubadurski liriki. Trubadurji so namreč vzpostavili enačaj med *pesnjenjem* (*trobar*) in *ljubeznijo* (*amor*). Jacques Roubaud v sijajni razpravi *Narobe cvet*, naslovljeni po zgoraj omenjeni pesmi trubadurja Rambautza d'Aurenga *La flors enversa*, pravi (686):

Amors zahteva, da mora biti izrečena, ljubezni ni, če ni izrečena. To je aksiom ljubezni. [...] *Igra rim je formalno izražanje ljubezni*. Ljubezen je višja od vsega, pesniška oblika, ki je edina zmožna izraziti ljubezni, pa je *canso*, kjer je *joi* (radost) forma, pri *joc* (igri) pa rime igrajo bistveno vlogo ...

Po vseobsegajočem, neizdiferenciranem žanru, ki se je v času »prvega trubadurja« Guilhemu imenoval *vers*, že druga generacija trubadurjev – Marcabru, Jaufrés Rudèls, Cercamon itd. – izpelje diferenciacijo in hierarhizacijo pesniških zvrsti in oblik, ta proces pa v poznejšem razvoju trubadurske lirike doživi nadaljnjo kristalizacijo. Naštejmo tiste zvrsti, ki so še posebej pomembne za vprašanje razmerja med glasbo in poezijo.

Najvišja v hierarhiji pesniških zvrsti je *canso*, *ljubezenska pesem*. Iz te provansalske zvrsti se razvije italijanska *kancona* – *canzone* oziroma francoska *chanson*, vse te besede pa imajo isti koren – v glagolu *peti* (okc. *cantar*, ital. *cantare*, franc. *chanter*).

Podzvrsti ljubezenske pesmi sta *pastorela* in *alba*, obe ljudskega izvora.

Pomenljiva je razlika med *canso* in *pasturelo* (*pastourelle*). *Canso* upesnjuje *dvorsko ljubezen* (*l'amour courtois*), kakor so Francozi retrogradno poimenovali trubadurski kult ljubezni, kjer je izvoljena Gospa postavljena na pedestal gospodarice. Že samo ime *pasturela* (*pastirska pesem*) nakazuje ljudski izvor zvrsti; tu vitez ali duhovnik osvaja mladenko iz ljudstva, včasih tudi na precej nasilen način, kar zgovorno priča o hierarhični sestavi fevdalne družbe in o dejstvu, da so trubadurji dame iz visokega plemstva častili kot nedosegljivo, *daljno ljubezen*, da pa so si čutne užitke privoščili predvsem z ženskami iz nižjih družbenih plasti.

Princip ponavljanja besed se v nekaterih trubadurskih lirskih zvrsteh, npr. v *albi*, kaže v obliki *refrena*, postopka, ki vselej kaže na glasbeno poreklo pesniških oblik, kjer se pojavlja. *Alba* je staroprovansalska beseda za *zarjo*, obenem pa ime za trubadursko lirsko zvrst *pesmi svitanice* ali *jutranjice*, ki upesnjuje jutranje slovo ljubimcev. Formalna specifika refrena je ponavljanje besede *alba* na koncu vsake kitice, kar učinkuje lirično in obenem dramatično. Lep primer *albe* je že omenjena, izjemno priljubljena pesem *Reis glorios, verais lums e clartatz* (*Slavni kralj jasnine in svetlobe*), ki jo je napisal trubadur Guirautz de Bornelh. Prvoosebni lirski subjekt

je postavljen v vlogo stražarja, ki ob svitu poskuša prebuditi svojega prijatelja, ljubimca, ki je noč prebil ob svoji ljubici. Uvodna kitica je liturgično uglašena hvalnica svetlobi. Navajamo celotno pesem (Bec, 167–168; Novak, 2003a, 66–67):

ALBA

Reis gloriós, verais lums e clartatz,
Dèus poderós, Sénher, si a vos platz,
al meu companh siatz fizèls ajuda,
qu'eu non lo vi pòs la nòchs fo venguda,
e adès serà l'alba.

Bèl companhó, si dormètz o velhatz,
non dormatz plus, suau vos ressidatz,
qu'en orïent vei l'estela creguda
qu'amena'l jorn, qu'eu l'ai ben coneguda,
e adès serà l'alba.

Bèl companhó, en chantan vos apèl,
non dormatz plus, qu'eu aug chantar l'auzèl
que vai queren lo jorn per lo boscatge,
et ai paor que'l gilós vos assatge,
e adès serà l'alba.

Bèl companhó, eissètz al fenestrèl,
et esgardatz las ensenhas del cèl;
conoisseretz si'us sui fizèls messatge:
si non o faitz, vòstres n'èr lo damnatge,
e adès serà l'alba.

Bèl companhó, pòs mi partí de vos,
eu non dormí ni'm mòc de ginolhós,
ans preguèi Dèu lo filh Santa Maria,
que'us mi rendés per lejal companhia,
e adès serà alba.

ZARJA

Slavni kralj jasnine in svetlobe,
silni Bog, z močjo zvestobe
pridi mojemu prijatelju na pomoč,
saj ga nisem videl celo noče
in bo kmalu zarja.

Hej, prijatelj, naj ob njeni strani
spiš ali bediš, čas je že, vstani,
na vzhodu zvezda jutranjica
z žarki nosi dan kot kruta ptica
in bo kmalu zarja.

Hej, prijatelj, s pesmijo te kličem,
prosim, zbudi se, ker slišim ptiče,
ki že iščejo nov dan v hosti,
in bojim se strupa ljubosumnosti,
saj bo kmalu zarja.

Hej, prijatelj, le poglej skoz okno
in ozri se k zvezdam tam visoko;
in spoznal boš, da te zvesto stražim:
če se ne zbudiš, sam usodo dražiš,
saj bo kmalu zarja.

Hej, prijatelj, kar od tebe šel sem proč,
sploh ne morem spati, molim na vso moč
k Jezusu, otroku čudežne Marije:
Bodi živ in zdrav, in milost naj te skrije,
saj bo kmalu zarja!

Bèl companhó, la fòras als peirós
me prejavatz qu'eu no fos dormilhós,
enans velhès tota nòch tro al dia;
aras no'us platz mos chans ni ma paria,
e adès serà alba.

Hej, prijatelj, prosil si me pred vhomom
v svetišče, naj te branim pred usodo,
naj ne spim, doklèr ne pride dan v službo;
zdaj zavračaš moj napev in družbo,
saj bo kmalu zarja!

– Bèl dous companh, tan sui en ric sojorn
qu'eu non vòlgra mais fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasqués de maire
tenc et abras, per que non prèzi gaire
lo fol gilós ni l'alba!

– Hej, prijatelj, taka rádost me preveva,
da več nočem videti svetlobe dneva,
saj objemam najbolj krasno hčer, kar
jih je kdaj rodila mati, ni mi mar
ljubosumnež ali zarja!

Sprememba refrena na koncu pesmi podčrtava nori pogum ljubezni.

Posebna podzvrst ljubezenske pesmi je *acort* (*skladje*), kjer je harmonija ljubezni izražena s poudarjeno harmoničnimi ritmičnimi in evfoničnimi sredstvi. Nasprotje je t. i. *descort* (*neskladje*), kjer je tema nesoglasja ali slovesa dveh ljubimcev izražena tudi na formalni ravni, in sicer z neskladjem med besedilom in melodijo, melodijo in ritmom, pomenom in zvenom besed itd.

Planh (iz latinske besede *planctus*) je *pogrebna elegija*.

Izraz *sirventeza* (*sirventes*) izvira iz besede *sirvens*, *služabnik* – dobesedno torej pomeni *služna pesem*. Iz prvotne hvalnice vazala fevdalnemu gospodu se razvije v vrst, ki obravnava družbene probleme, pogosto na kritičen in satiričen način; danes bi rekli *protestna pesem*. Za naše razmišljanje je pomenljiva relacija med glasbo in besedilom: le ljubezenska pesem (*canso*) je imela pravico do lastne melodije, medtem ko so si sirventeze morale izposojati melodije od predhodno obstoječih ljubezenskih pesmi. (Ohranjena je ena sama sirventeza z lastno melodijo.) Izraz *sirventes* torej pomeni *služna pesem* tudi v smislu hierarhije pesniških zvrsti. Največji pesnik sirventez je bil Pèire Cardenal.

Problematiko plesne pesmi (*dansa* ali *balada*) smo obravnavali na začetku.

Devinalh je *uganka*, pesem, ki se pogosto zateka k negativnim kategorijam ali protislovnim izjavam; v ta žanr morda sodi tudi enigmatična pesem »prvega trubadurja« *Guilhema Farai un vers de dreyt nien* (dobesedno: *Naredil bom pesem o čistem niču oz. iz čistega niča*).

Ensenhamen (*poduk*) je didaktična pesem, ki upesnjuje etične in estetske (literarne ali glasbene) probleme ter pogosto vsebuje napotke, kako naj *žonglerji* (*joglars*) izvajajo pesmi trubadurjev in se obnašajo v družbi. Gre torej za neko vrsto trubadurske poetike.

Retroencha je sekundarna zvrst. Izraz najbrž označuje ročno harfo. Iz ohranjenih primerov ni mogoče natančno izluščiti pravil, kaže pa, da se vodilna tema ponavlja na koncu vsake kitice. Zvrst je znana po pesmi, ki jo je Rihard Levjesrčni spesnil, ko je kot ujetnik v Avstriji dolgo zaman čakal na odkupnino. Tu se kot refren na koncu vsake kitice ponovi motiv pridevnik »ujet«. Aristokratska etika ne dovoli kralju, da bi se poniževal s tožbami in klici na pomoč: »*Ne tožim, ne dovoli mi ime, / a še zmeraj sem ujet!*« V sklepni *tornadi* pa refren doživi svetlo pomensko spremembo, saj označuje zaljubljenost (Novak, 2003a, 88):

Grofica, sestra, naj se Nebo
nad vami pne in váruje Gospo,
ki sem vanjo prvokrat ujet.

Ohranjeni sta dve jezikovni varianti te pesmi – okcitanska in francoska. (Angleščine ta angleški kralj po vsej verjetnosti sploh ni znal, saj je v Angliji preživel le manjši čas svojega življenja.)

Tenso (izraz je etimološko povezan z besedo *tenzija*), *partimen* oz. *joc partit* (*joc* pomeni v provansalsčini *igra*, izraza *partimen* in *parti* pa razločno nakazujeta razdelitev besedila na več vlog oziroma govorcev) so različna imena za dialoško pesniško zvrst, v kateri trubadurji zagovarjajo nasprotna stališča do narave ljubezni. Gre torej za kolektivno delo dveh ali več trubadurjev, njihove pesmi, ki upesnjujejo ljubezenske dileme, pa so dragocen vir za razumevanje vrednostnega sistema trubadurjev.

Severnofrancoski truverji in poznejši srednjeveški pesniki so razvili celo vrsto oblik, ki veljajo tako za glasbene kot pesniške, med njimi *rondo*, *madrigal* in *motet*. Praviloma imajo te forme krožno naravo v smislu nenehnega ponavljanja sestavnih elementov (refrena, rim, ritma, kitične sestave), zato jih imenujem *krožne pesniške oblike* (1995, 296–313). Te pesniške oblike izkazujejo tudi izrazit vpliv glasbenih struktur.

Naj v kontekstu razmerja med glasbo in poezijo zgolj omenimo problem soneta.

Kot smo videli pri zgoraj citirani pesmi Arnautza Daniela, se beseda *sonet* prvič pojavi pri provansalskih trubadurjih. Ker je okcitanščina eden izmed romanskih jezikov, je tudi izvor besede *sonet* mogoče poiskati v latinščini, iz katere so se romanski jeziki v srednjem veku razvili. Etimološko praporeklo besede sonet je latinska beseda za *zvok* oz. *zven*. *Sonet* je po slovnični obliki pravzaprav deminutiv, pomanjševalnica. *Sonet* torej pomeni *mali zvən*. Preden pa je ta izraz začel označevati znano pesemsko obliko, je pri trubadurjih označeval *napev* oz. *melodijo*, kot v zgornji pesmi trubadurja Arnautza Daniela *En cest sonet coin' e lèri* – *Na ta napev*,

vesel in mil (Roubaud, 1971, 236; Novak, 2003a, 71). Ko ta okcitanska beseda v 13. stoletju pripotuje v Italijo, se »prime« pesemske oblike, ki je nastala na kultiviranem sicilskem dvoru cesarja Friderika II., po vsej verjetnosti pa jo je izumil dvorni pisar Giacomo da Lentini (Lentino). V zvezi s pomenljivo etimologijo besede sonet sem previdno postavil naslednjo hipotezo (2004, 34–35):

Bolj kot katerakoli druga pesniška oblika je sonet soroden glasbi. O njegovi glasbeni naravi govori že sam pomen imena *sonet*, ki je etimološko zvezan z latinskim glagolom *sonare* – *zveneti*. (Beseda *sonet* je pomanjševalnica, pomeni torej *mali zven*.) Pri tem je treba priznati, da literarna zgodovina doslej še ni razvozlala neprijetnega problema. Pesem je namreč hči glasbe in plesa: ob svojem nastanku, potopljenem v temo časa, se je lirsko besedilo porajalo v tesni sintezi z melodijo in gibanjem. O glasbenem poreklu poezije priča tudi etimologija slovenske in slovanške besede *pesem*, ki izhaja iz glagola *peti*; enak etimološki pomen ima angleška beseda *song* (iz glagola *to sing*) ali francoska beseda *chanson* (iz glagola *chanter*). Večina pesniških oblik starega in srednjega veka nosi na svoji strukturi pečat svojega glasbenega »otročstva«; tako, denimo, refreni razločno kažejo, da gre za besedne tvorbe, ki jih je oblikovala logika glasbenih kompozicij. – Kljub dejstvu, da samo ime *sonet* nakazuje možno povezavo z glasbo ter da vsi čutimo, da gre za pesemsko obliko, ki omogoča čarobno zvočnost, literarna zgodovina ne razpolaga z nobenim primerom, da bi sonet ob svojem nastanku bil povezan z glasbo. To je toliko bolj čudno, ker se je italijanska lirika v 13. stoletju formirala pod močnim vplivom umetnosti provansalskih trubadurjev, kjer je bilo besedilo vselej tesno povezano z melodijo. Zdi se torej, da je sonet prva pesniška oblika, ki se je izvila iz sestrskega objema glasbe in plesa ter se osamosvojila kot čista jezikovna umetnost. V tem smislu bi lahko sklepali, da je sonet presegel temeljna določila srednjeveške umetnosti ter da je v časovnem in vsebinskem smislu prva novoveška pesniška oblika.

A to je že druga zgodba.

7 Rima v srednjem veku: od trubadurjev do Rimane biblije

Vsi jezikovni postopki, kar jih poezija uporablja, temeljijo na ponavljanju. Verz je torej vrstica, ki se obrača, ki se ponavlja, kar je tudi etimološki, latinski pomen besede *versus*. Ta ponavljajoča se narava verza je bila še posebej poudarjena v tradicionalni poeziji, pisani v t. i. *vezani besedi*. Stroga metrična struktura je bila v antiki in srednjem veku potrebna tudi zaradi mnemotehničnih razlogov; v času ustne kulture so ponavljajoči se ritmično-efvonični vzorci bistveno pomagali pri ohranjanju in prenašanju spomina skupnosti, ki je bil »zabeležen« v pesmih.

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 efvonična – 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. Na ta način mojstrsko uporabljena rima bistveno pripomore k tistemu idealu pesniškega jezika, ki sem ga definiral z geslom, da v poeziji »zven besede pomeni in pomen zveni« (2005, 284–285).

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, 1980, 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 vrst imenovali *ritmična* poezija; ta besedila (npr. latinske pesmi v *Carmina burana*) so bila namreč tudi rimana. Poleg efvonične funkcije igra rima tudi izrazito ritmično vlogo, saj močno zaznamuje verzno končnico (klavzulo), ki bistveno soustvarja ritmično podobo verza.

V nasprotju z ritmom, ki je nepogrešljiv, je rima zgodovinsko določen in omejen pojav. Tako rima v antični poeziji spričo izraznega bogastva ritmov ni bila potrebna, pač pa je bila sredstvo antične retorike, *homoiotéleuton*. Ta izraz pomeni »z enakim

koncem«, izvira pa iz starogrškega pridevnika ὁμοῖος (homoíōs, enak) in τελευτάω (teleutáo, končujem). M. L. Gasparov podaja v *Zgodovini evropske verzifikacije* na prvi pogled presenetljivo, a z argumenti podprto razlago za nastanek rime (1996, 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) verznihi 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 Gasparov pokazal, da se je rima najprej pojavila v latinski retorični prozi, pri ponavljanju enakih besednih končnic na koncu priredij, podredij in retoričnih period (1996, 96–99). Obstajajo pa tudi osupljiva dejstva, ki odpirajo možnost, da bi utegnila biti zgodovina rime tudi drugačna. Sveti Avguštín je 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 ljudski pregovor: *Klin se s klinom zbija*). Vseh 282 vrstic njegove dolge pesmi, zgrajene na silabični verzifikaciji, povezuje – rima (Gasparov, 1996, 101–102).

Gasparov navaja tudi »*dvozdolžno rimo*« Marboda Rennskega (Marbodus Redonensis) v daktilskih heksametrih, ki je nastala okoli l. 1080. Tu rajši navajamo odlomek iz ljubezenske pesmi istega pesnika *Puella ad amicum munera promittentem* (*Deklica prijatelju, ki je obljubljal darila*), ki jo je mojstrsko prevedel naš klasični filolog Primož Simoniti v *Srednjeveškem cvetniku* (2000, 194–195):

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.

Nimf mi obljubljaš radosti, vijolic in vrtnic zadosti,
lilije belo bleščéče in jablan plodove dišéče,
pa še golobčkov dvojico in mamico nju, golobico,
razna škrlatna oblačila, da jaz bi tako prekosila
nimfe dolinske z okrasom, kot kos sem jim svojim obrazom,
zraven srebro za vezilo, zlata in draguljev obilo.

V *Komentarju* k svojemu *Srednjeveškemu cvetniku* Simoniti plastično opiše razliko med *metrično* in *ritmično poezijo* latinskega srednjega veka (2000, 8): »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 [...] Sestavini, ki opredeljujeta ritmično poezijo, sta potemtakem rima in število zlogov.«

Pri prevajanju rimanih besedil se je treba zavedati dejstva, da zakonitosti in kriteriji rimanja niso enaki 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 poésie et de rhétorique)*, gre celo tako daleč, da rimo definira kot »fonični akcent« (1975, 914).

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. Ne slišimo več, 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 tudi izvirala iz gibalnega ritma. Spričo navezave na glasbo ni naključje, da se je do največjega bogastva rima povzpela pri provansalskih trubadurjih 12. in 13. stoletja. Prvotno preprostost rimanja so trubadurji postopoma nadgrajevali, z raziskovanjem mrež rim pa so razvili bogastvo rimanja, kakršnega poezija evropskih jezikov nikoli odtlej ni več dosegla. 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* pa je imela inventivnost pri rimanju tudi psihološko, kulturno in tako rekoč konceptualno, programsko utemeljenost: rima postane jezikovni postopek, ki uporablja zvočno – se pravi glasbeno – ekvivalenco besednih končnic, da bi poglobil semantiko besed in vzpostavil kompleksne pomenske mreže. Razlogi za tako pozornost zvenu in pomenu rime so gotovo povezani s temeljno naravo lirike in z nadvse ustrezno fonetiko okcitanskega jezika, obenem pa tudi z vrednostnim sistemom trubadurskega kulta ljubezni, kjer so rime veljale kot ljubezenski objem zvena in pomena.

Trubadurska lirika pozna več slogovnih tokov, ki se razlikujejo po odnosu do pesniškega jezika. Skrajna tečaja teh slogovnih registrov sta *trobar leu* in *trobar clus*.

Trobar leu (dobesedno *lahko pesništvo*: iz latinskega pridevnika *levis – labek*) označuje preprost, komunikativen slog; glavna predstavnik sta Jaufrés Rudèls in Bernart de Ventadorn, ki se odlikujeta tudi po svoji individualnosti, njune pesmi pa bi lahko označili tudi kot »osebnoizpovedne«, kar je bila v srednjem veku redkost. Kljub bogati inventivnosti na ravneh forme in metaforike je za velik del trubadurske pesniške »produkcije« namreč značilna precejšnja konvencionalnost, spričo katere so si pesmi po vzneseni, a prazni dikciji zelo podobne.

Nasprotje je *trobar clus* (*zaprto pesništvo*: iz latinskega pridevnika *clausus* – *zaprt*), slog, ki je včasih označen tudi kot *trobar escur* (*temno*) ali *trobar cobert* (*zakrito pesništvo*). Tu gre za jezikovno gosto, po formalnih rešitvah pa izrazito inovativno pesništvo, ki je spričo metaforičnih bravur, mitoloških referenc in jezikovnih iger težko razumljivo – danes bi rekli, da gre za hermetično poezijo. Glavni predstavniki tega slogovnega toka so Marcabru, Raimbautz d'Aurenga (njegov primer smo že citirali: *Narobe* cvet) in Arnautz Daniel, katerega slavna *Sekstina* je spričo nenavadnih podob precej »temno« besedilo.

Vmes med tema dvema skrajnima poloma pa leži t. i. *trobar ric* – po jezikovni plati *bogato pesništvo*, poetika, ki je sporočilno blizu komunikativnemu toku *trobar leu*, po rabi izraznih sredstev pa zapletenemu slogu *trobar clus*.

Primer za *trobar leu* je ustvarjalnost Bernarta de Ventadorna, trubadurja, ki zaradi svoje iskrenosti izstopa iz konvencionalne produkcije večine trubadurjev. Njegova pesem *Ni čudno, če zapojem ...* (*Non es meravelha s'eu chan...*), pri kateri je ohranjena tudi lepa melodija, vzpostavlja direktno zvezo med pesnjenjem in ljubeznijo. Kot pravi Patrick Michael Thomas, je za tega trubadurja »pesem zaklinjanje (incantation), ponavljanje določenih zvočnih vzorcev pa poslušalca zaziba in hipnotizira« (1993, 14). Prav prenašanje kompleksne in globoko pomenotvorne igre vokalov in konzonantov je predstavljalo največji problem pri prevajanju te pretresljive pesmi. Tako peti verz prve kitice (*Cor e cors e saber e sen*) temelji na dveh močnih aliteracijah, ki vzpostavljata tudi kompleksno pomensko mrežo človeške zavesti: *cor e cors* (*srce in telo*) e *saber e sen* (*in vednost in čuti*). Mimogrede: pogosta napaka pri današnjih prevodih trubadurske lirike v različne jezike – včasih celo pri zelo avtoritativnih prevajalcih, urednikih in založnikih – je zamenjava izrazov *cor* (*srce*) in *cors* (*telo*), posledica vokalne redukcije, značilne za okcitanščino, ki zvočno zelo približa naslednici latinske besede *cor*, *cordis* (*srce*) in *corpus*, *-us* (*telo*). Skoraj popoln zvočni paralelizem obeh besed in pogoste besedne igre, ki so si jih trubadurji privoščili na ta račun, pa kažejo, da so kljub principu neuslišanega hrepenenja in *daljne ljubezni* trubadurji doživljali ljubezen na pristno erotičen, se pravi telesen način. Ta napaka je precej prispevala k zmotni in žal razširjeni interpretaciji, da je pri kodeksu trubadurske ljubezni šlo za netelesno, platonično ljubezen. Nemožnost realizacije ljubezni se pri trubadurjih in njihovih izvoljenih gospeh ni dogajala na telesni, ampak na družbeni ravni: hierarhično organizirana patriarhalna struktura je prepovedovala družbeno realizacijo ljubezni med trubadurjem in – poročeno! – gospo, kar je obarvalo trubadurske pesmi z elegičnim, tragičnim tonom. Med drugim velja v tem kontekstu opozoriti tudi na zgodovinsko dejstvo, da se je princip t. i. *platonične ljubezni* uveljavil v zahodni Evropi šele po prebegu grških učenjakov in filozofov iz Bizanca, ki so ga Turki osvojili

l. 1452, na florentinski dvor Cosima Medičejskega; platonistična mistika, ki se s temi *begunci* – če naj uporabimo današnji izraz – uveljavi v zahodnoevropski filozofiji in teologiji, je torej dve stoletji mlajša kot krvavi konec trubadurske umetnosti v križarski vojni zoper katare oz. albižansko herezijo. Kot bomo videli v nadaljevanju, pa poslednji izzven trubadurskega opevanja Gospe izžareva religiozno mistiko, kakršno je s kultom Marije vpeljal Sv. Bernard de Clairvaux; tu včasih ni več mogoče razločiti, ali je predmet oboževanja ženska ali Devica, Božja Mati.

Način rimanja te pesmi je tesno sklenjen in harmoničen, obenem pa temelji na rošadi položaja dveh rim. Med štirimi rimami rimi B (-or) in D (-es) skozi celotno pesem ohranita svoj položaj, rimi A (-an) in C (-en) pa se menjavata, in sicer tako, da izmenoma prevzemata mesto uvodne rime kitice, končna rima vsake kitice pa sovpada z začetno rimo naslednje kitice. Evfonijo Ventadornove pesmi sem poskušal poustvariti tudi v slovenskem prevodu, vendar z drugačnimi razporeditvami. Navajam način zapisovanja besedil v srednjeveških pesmaricah (Roubaud, 1971, 74) in svoj prevod v današnji, verzni konvenciji (2003a, 44–49); črke označujejo rime v okcitanskem originalu:

Non es meravelha s'eu chan. melhs de nul autre chantador. que plus me tra'l cors vas amor. e melhs sui faihz a so coman. cor e cors e saber e sen. e fors'e poder i ai mes. e fors'e poder i ai mes. que vas outra part no'm aten.

Original je citiran po transkripciji Dietmarja Riegerja (Novak, 2003a, 44–49):

Non es meravelha s'eu chan	A	Ni čudno, če zapojem pesem
melhs de nul autre chantador,	B	še lepše kot najlepši glas,
que plus me tra'l cors vas amor	B	saj silno vleče me ljubezen,
e melhs sui faihz a so coman.	A	ki rôjen sem za njen ukaz.
Cor e cors e saber e sen	C	Srce, telo in moč jezika,
e fors'e poder i ai mes;	D	razum in silo ji darujem;
si'm tira vas amor lo fres	D	in čutim težo take nuje,
que vas outra part no'm aten.	C	da me nič drugega ne mika.
Ben es mortz qui d'amor no sen	C	Povsem je mrtev, kdor ljubezni
al cor cal que dousa sabor;	B	v srcu níkdar ne spozna
e que val viure ses valor	B	in večno ždi brez vseh željá
mas per enoi far a la gen?	C	kot dolgočasnež. Jaz sem pesnik
Ja Domnedeus no'm azir tan	A	in mrtvo žitje mi je tuje:
qu'eu ja pois viva jorn ni mes,	D	če bi tako bil kaznovan,
pois que d'anoi serai mepres	D	da brez ljubezni ždim en dan,
ni d'amor non aurai talan.	A	bi zame to bilo najhuje.

Per bona fe e ses enjan	A	V dobri veri, brez prevar
am la plus bel'e la melhor.	B	jo ljubim, da srce ihti
Del cor sospir e dels olhs plor	B	po njej, ki je lepa kot oltar;
car tan l'am eu, per que i ai dan.	A	tako jo ljubim, da boli.
Eu que'n posc mais, s'Amors me pren	C	In kaj sedaj, če Ljubezen
e las charcers en que m'a mes,	D	me vrgla je v brezno brezen,
no pot claus obrir mas merces,	D	zapor, ki ga odpro le ključi
e de merce no-i trop nien?	C	milosti, ona pa me rada muči.
Aquest'amors me fer tan gen	C	In ta ljubezen nežno rani mi
al cor d'una dousa sabor:	B	srce z okusom po milini:
cen vetz mor lo jorn de dolor	B	stokrat na dan v bolečini
e reviu de joi outras cen.	C	umrem in oživim od rádosti.
Ben es mos mals de bel semblan,	A	To moje zlo tako je lepo,
que mais val mos mals qu'autre bes;	D	da več je vredno kakor drugih dobro;
e pois mos mals aitan bos m'es,	D	ker moje zlo tako je dobro,
bos er lo bes apres l'afan.	A	po mukah čaka me vse lepo.
Ai Deus! car se fesson trian	A	Da bi med lažnimi, o Bog,
d'entrels faus li fin amador;	B	izbral samo ljubimce prave
e-lh lauzenger e-lh trichador	B	in da bi opravljive glave
portesson corns el fron denan!	A	nosile sredi čela rog!
Tot l'aur del mon e tot l'argen	C	Zaklade širnega sveta
i volgr'aver dat, s'eu l'agues,	D	bi dal, da bi imel le njo;
sol que ma domna conogues	D	tako prepričal bi Gospo
aissi com eu l'am finamen.	C	o čustvih svojega srca.
Cant eu la vei, be m'es parven	C	Ko jo uzrem, izda na mah
als olhs, al vis, a la color,	B	me neobvladan, bled obraz:
cai aissi tremble de paor	B	drhtim, tako me daje strah,
com fa la folha contra'l ven.	C	kot list v vetru, kot poraz.
Non ai de sen per un efan,	A	Ljubezen pelje me za roko
aissi sui d'amor entrepres;	D	in se z menoj na smrt igra
e d'ome qu'es aissi conques,	D	kot z malim, bedastim otrokom;
pot domn'aver almorna gran.	A	gospa, bodite milostna!

Bona domna, re no'us deman	A	Samo to prosim, da usoda
mas que'm prendatz per servidor,	B	mi nakloni Vaš postati sluga;
qu'e'us servirai com bo senhor,	B	ne maram za plačila druga;
cossi que del gazardo m'an.	A	ubogal Vas bom kot gospoda.
Ve'us m'al vostre comandamen,	C	Na voljo sem za vsak ukaz
francs cors umils, gais e cortes!	D	od plemenitega telesa!
Ors ni leos non etz vos ges,	D	Saj niste zver morilskega očesa,
que'm aucizatz, s'a vos me ren.	C	če vdam se in priznam poraz.
A Mo Cortes, lai on ilh es,	D	Gospa, ta pesem je za vas.
tramet lo vers, e ja no'lh pes	D	Naj ne bo žalosten vaš glas
car n'ai estat tan lonjamen.	C	od najinega dolgega slovesa.

Trubadurski kult ljubezni je globoko vplival tudi na mistično religiozno poezijo.

Albižanska križarska vojna, ki jo je Vatikan s pomočjo Francije vodil zoper t. i. katarsko herezijo (manihejsko ločino, ki je nastala pod vplivom bolgarskih in bosanskih bogomilov ter je zoper odtujenost cerkvene hierarhije zahtevala vrnitev k čistosti Evangelijev), je razdejala nekoč cvetočo deželo, ki je v drugi polovici 13. stoletja začela čedalje globlje toniti v materialno bedo; okrutna Inkvizicija je pozročala verski strah, politično nesvobodo ter duhovno nesproščeno. Posledica ekonomskega in političnega nazadovanja je bil zaton kulture, kar se pozna tudi po tem, da pesmi »poslednjega trubadurja« Riquiera nihče ni več razumel, zato je bil prisiljen zapustiti Provanso in se kot pesniški »eksilant« vdinjati na dvoru kastilskega kralja Alfonsa X., kultiviranega vladarja, ki se ga je upravičeno prijel vzdevek *El Sabio – Modri*. Zanimivo pa je, da je ta *kastilski* kralj in pesnik pesnil v *galicijskem* jeziku, ki je tedaj funkcioniral kot literarna *lingua franca* iberškega polotoka, podobno kot okcitanščina v širšem evropskem prostoru. (Dante je bil sila ponosen, da je v *Božansko komedijo* vključil tudi tercine, napisane v okcitanščini, ki pa se lepo rimajo z italijanskimi verzimi končnicami.)

Labodji spev trubadurske lirike je bila notranja preobrazba erotične lirike v religiozno poezijo in mistična videnja: erotični impulz se sublimira v religiozno čustvo, pri nekaterih pesnikih ni več jasno, ali gre za izvoljeno Gospo v smislu trubadurske ljubezni ali za devico Marijo (šola v Toulousu), dokler svežega trubadurskega jezika ne prevzamejo divji mistiki in mistikinje, med katerimi je pesniško najmočnejša Sveta Hadewijch iz Antwerpna.

Gospa Hadewijch (Hedviga) iz Antwerpna je izhajala iz aristokratskih krogov, kar pojasnjuje njeno visoko kulturo. Bila je *begina*, kar je neprevedljiv in pri nas malo znan fenomen srednjeveške družbe na Flamskem ter v južnih delih tedanjih Nizozemskih dežel (*Nederlanden*, kar bi lahko poslovenili kot *Nizozemlje*) ter v severni Franciji, t. i. *francoski Flandriji*. *Begijnhof* (niz.) oziroma *beginage* (fr.) je bil ženski red, ki je bil bistveno manj strog kakor nunski samostani, mogoče je bilo celo izstopiti; ženske so se vanj umikale pred nasiljem in samovoljo moških ter v okrilju izključno ženske družbe uživale varnost; v času krvave »španske furije« (okrutne španske okupacije Nizozemlja) so si lahko privoščile celo lastne vojaške oddelke za obrambo, bogatejše begine iz visoke aristoracije pa so si organizirale dvore in gledališča.

Lirika Svete Hadewijch je skrajno čutna in erotizirana; predmet njenega oboževanja je bitje, ki ga imenuje *Heertje* (*Gospodek*), kar so identificirali s Kristusom, vendar so njene podobe tako telesne, da si lahko predstavljamo marsikaj in marsikoga. Presenetljivo je, da so se njene pesmi izmuznile strogi cerkveni kontroli in da je bila sama Hadewijch najprej razglašena za blaženo (*beata Hadewijch de Antwerpia*), nato pa še za svetnico. V njenem primeru je imela cerkev očitno le dve možnosti: da jo kot čarovnico zažge na grmadi ali pa jo razglasi za svetnico. K sreči se je zgodilo slednje, k čemur je najbrž prispevalo tudi njeno poreklo (iz visoke aristokracije). Še dandanašnji pa katoliške založbe cenzurirajo njene pesmi in blažijo strastno, odkrito, vzneseno, divjo erotičnost teh pesmi. Hadewijch je impulze trubadurskega kulta ljubezni vpregla v mistični religiozni kontekst, da bi izrekla ljubezen (do) Jezusa Kristusa.

V nasprotju z razširjenim predsodkom, da so mistiki vplivali na trubadurje, sem sam – na podlagi poteka literarne zgodovine – prepričan, da se je zgodilo ravno obratno: mistiki so uporabili jezik trubadurjev in trubadurk za religiozne namene. Sami niso imeli jezika za izrekanje religiozne ljubezni – izposodili so si ga iz jezika trubadurske erotične ljubezni!

Lirika Svete Hadewijch je osupljivo čutna. O tem čudežu erosa priča tudi XIII. izmed njenih *Mešanih pesmi* (*Mengeldichten* – v smislu mešanih verznihih metrov), ki sem jo prevedel iz stare flamščine (Hadewijch, 2002, 6–8; 2005, 89–93):

XIII. Dat suetste van minnen sijn hare storme

Dat suetste van minnen sijn hare storme;
Haer diepste afgront es haer scoenste vorme;
In haer verdolen dats na gheraken;
Om haer verhongheren dats voeden ende smaken;
Hare mestroest es seker wesen;
Hare seerste wonden es al ghenesen;
Om hare verdoyen dat es gheduren;
Hare berghen es vinden alle uren;
Om hare quelen dat es ghesonde;
Hare helen openbaert hare conde;
Hare onthouden sijn hare ghichten;
Sonder redenne es hare scoenste dichten;
Hare ghevangnesse es a verloest;
Hare seerste slaen es hare suetste troest;
Hare al beroven es groot vromen;
Hare henen varen es naerre comen;
Hare nederste stille es hare hoechste sanc;
Hare groetste abolghe es hare liefste danc;
Hare groetste dreighen es al trouwe;
Hare droefheit es boete van allen rouwe;
Hare rijcheit es hare al ghebreken.
Noch machmen meer van minnen spreken:
Hare hoechste trouwe doet neder sinken;
Hare hoechste wesen doet diep verdrincken;
Hare grote rijcheit maect armoede;
Haers vele vercreghen toent onspoede;
Hare troesten maect die wonden groot;
Hare hanteren brinct meneghe doet;
Hare voeden es hongher; hare kinnen es dolen;
Verleidinghe es wijse van harer scolen;
Hare hanteren sijn storme wreet;
Hare ghedueren es in onghereet;
Hare toenen es hare selven al helen;
Hare ghichten sijn mere weder stelen;
Hare ghelooften sijn al verleiden;
Hare chierheiden sijn al oncleiden;
Hare waerheit es al bedrieghen;

XIII. Najslajši v ljubezni je vihar

Najslajši v ljubezni je vihar,
Najgloblje brezno njen najlepši čar;
Ko izginja, se približa do dotika;
Izstradaš jo, ko daš ji hrano, ki jo mika;
Ves njen obup je vednost in modrost,
Najhujša rana pa zdravilo in radóst;
Da jo izbrišeš, potrebujesh strašno moč;
V skritosti vse ure najdeš, dan in noč;
Če si od nje bolan, trpiš le zdravje;
S skrivnostmi vsem razglaša svoje slavje;
Njena vzdržnost je pravzaprav darilo;
Molcé zvenijo njene pesmi, najbolj milo;
Če vanjo si ujet, si res svoboden;
Tolažba je, če ona te prebode;
Ko te oropa, si zares bogat;
Neznansko daljna, bližja od vseh vrat;
Njen najgloblji molk je najvišji spev,
Najlepšo hvalnico rodi njen gnev;
Najhujša njena grožnja je zvestoba;
Od njene žalosti skopni tesnoba;
Z bogastvom blaži pomanjkanje in bedo.
Ljubezni pa znam reči tudi to besedo:
Njena vélika zvestoba nas zastruplja
In njena vznesenost nas pogublja;
Od njenega obilja obubožaš;
Če obdari te, te propad ogroža;
Njena tolažba nam odpira rane;
Kjer ona vlada, smrt iz sence plane;
Njena hrana je glad in vednost zmota;
S prevaro nas uči, kje so naša pota;
Zapelje nas kot krut vihar, ki rad divjá;
Njen mir nas zmede, z nami se na smrt igrá;
Pokaže se zato, da se zakrinka;
In kar nam podari, še bolj jo mika;
Slepí nas z obljubami, ki smo jih lačni;
Vsa njena okrašenost nas le slači;
Njena resnica je vrhovna laž,

Hare sekerheyt scijnt meneghen lieghen,
 Dies ic ende menich dat orconde
 Wel moghen draghen in alre stonde,
 Dien de minne dicken hevet ghetoent
 Saken daer wij sijn bi ghehoent,
 Ende waenden hebben dat hare bleef.
 Sint si mi ierst die treken dreef
 Ende ic ghemercte al hare seden,
 So hildicker mi al anders mede;
 Hare ghedreich, hare gheloven
 Daer met en werdic meer bedroghen.
 Ic wille hare wesen al datse si,
 Si goet, si fel: al eens eest mi.

Njena gotovost pa le votla draž.
 O tem lahko se vsakdo sam prepriča,
 Kot mnogi drugi tudi jaz sem priča,
 Kako ljubezen kaže vse stvari
 In se obenem na skrivaj smeji,
 Kako krepkó drži nas v posesti.
 Odkar sem znašla se v njeni pesti
 In sem spoznala, da se le norčuje,
 Se z njo borim drugače in vse huje:
 Vse njene grožnje in vse te obljuje
 So zame lažna vera, pot pogube.
 Hočem pa biti njena, naj bo čisto
 Mila ali kruta, to je zame isto.

Glede na to, da se zgodovina rime tesno prepleta z zgodovino religije, je za nas posebnega pomena najbolj nenavadna vseh biblij, kar se jih je pojavilo v dvatisočletni zgodovini krščanstva: gre za *Rijmbijbel* (*Rimano biblijo*) flamskega srednjeveškega pesnika, prevajalca, slikarja in iluminatorja Jacoba van Maerlanta. Ta vsestranski učenjak in umetnik je ustvaril tudi *Spieghel Historiael* (*Zgodovinsko zrcalo*) in *Der Naturen Bloeme* (*Cvetlice narave*). Vsa tri dela so opremljena z dih jemajočimi iluminacijami, ki predstavljajo prvovrstne likovne umetnine in jih je delno prispeval tudi avtor. Maerlantovo osrednje delo pa je *Rijmbijbel*. Karina van Dalen-Oskam takole podaja nekatere bistvene podatke o tem neverjetnem projektu 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. Gysselfinga) je bil vir *Historia Scholastica*, ki jo je bil napisal Petrus Comestor. Gre za okoli leta 1170 dokončano delo, kjer je za potrebe univerzitetnega (teološkega) pouka predstavljena nezaključena (neskončna) zgodba zgodovine (doorlopende geschiedverhaal), ki je bazirana na Stari in Novi zavezi in na mnogih drugih delih, ki so služila kot komentarji Biblije. [...] V naslednjih 7.778 verzih je podal zgoščeno obdelavo (priredbo: bewerking) dela *De bello Judaico*, ki je s svoje strani bolj ali manj dobesedni latinski prevod izvornega besedila, ki ga je v aramejščini in grščini napisal Flavius Josephus. Ni znano, kdo je opravil prevod iz grščine v latinščino; sodeč po Cassiodoru so ga nekateri pripisovali Hieronimu, drugi Ambroziju, spet tretji pa so menili, da je prevajalec Rufinus iz Ogleja (Aquileia).

»Za pokušino« si oglejmo odlomek iz *Rimane biblije*, verze 23.434–449, naslovljene *Over de onthoofding van Johannes (O obglavljenju Janeza Krstnika)*, ki je verzificirana, rimana priredba poglavja *In Evangelia caput LXXIII »De decollatione Joannis«* iz dela *Historia Scholastica* (Van Dalen-Oskam, 1997, 124):

- 23.435 Tien tiden maecte herodes.
 Dar hier te voren of bescreuen es.
 Van sire ghebornesse feeste.
 Met hem waren al die meeste.
 Van galilee gheloft mi das.
 Die dochter herodias.
- 23.440 Spranc ende speelde in die sale.
 So dat herodes bequam so wale.
 Hi suoer al baed soe alf sijn rike.
 Dat hijt haer gaue sekerlike.
 Bi der quader moeder rade.
- 23.445 So bad die dochter dat hi dade.
 Hare ineene platele gheuen.
 Baptistem hooft. dus liet tleuen.
 Jn dien carker die heleghe man.
 Die god sulken prijs leide an.

Fascinantno! Jezik je srednjeveška flamščina, iz katere se je nato razvila nizozemščina. Ritmični impulz je jambski, 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: van Maerlantov življenjski projekt je bil namenjen temu, da bi z lepoto rime poveličal svetopisemske zgodbe, rima tu služi *ad maiorem Dei gloriam!* Rima torej pridobi religiozne atribute. Domnevam, da je *Rimana biblija* imela več namenov: ker si je rimane verze iz mnemotehničnih razlogov mogoče laže zapomniti, je bila primernejša za pedagoške namene; v globljem, teološkem smislu pa je morda služila kot najvišji dokaz Najvišjega – najbolj sveto je *Sve-to 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.

Majda Stanovnik spremembo literarne vrste in zvrsti obravnava kot priredbo. *Rijmbijbel* Jacoba van Maerlanta je ena izmed najbolj ambicioznih priredb v zgodovini književnosti.

Enako fascinantne so Maerlantove likovne umetnine: tako izvod, ki je nastal v Utrechtu l. 1332, vsebuje tudi podobo Boga Očeta, ki v svojem trebuhu nosi Boga Sina, kot bi bil noseč, ter podobo, na kateri Bog Oče trdno drži križ, na katerem je razpet njegov Sin. Za naše ustaljene pojme je osupljiva krožna podoba celotnega univerzuma iz dela *Der Naturen Bloeme* istega avtorja (izvod datira iz druge polovice 15. stoletja), kjer je pekel postavljen v središče nebesnih krogov. Slednje delo vsebuje naravnost nadrealistične podobe živalskih vrst: riba Nancillus ima človeške roke; Polipus (polip) ima ribje telo in plavuti, volčjo glavo in človeške roke s kremplji, ki zagrabijo človeško žrtev, otrplo od groze; Zitiron je riba z oklepom, čelado in mečem križarja; Castor (bober) pa grize svoje testise. Tu so eksotične človeške podzvrsti: ljudje z repom; ljudje z eno samo, a orjaško nogo; ljudje brez glav, ki gledajo z bradavicami in dihajo skozi popek; ljudje amfibije ali dvoživke, katerih telesni organi so opremljeni za življenje pod vodo, itd.

Nič manj pomenljive niso podobe, ki kažejo zgodovinski svet, iz van Maerlantovega dela *Spieghel Historiael* (*Zgodovinsko zrcalo*), v izdaji, ki datira iz let 1325–1335, nastala pa je v Zahodni Flandriji: Julij Cezar na prestolu, obkrožen z vojaki, enako cesarja Tiberij in Gratian; cesar Tit pred vrati Jeruzalema ... Z intenzivnimi modrimi in rdečimi barvami je unavzočen kralj Artur, obkrožen z dvorjani; bojno polje, kjer se spopadajo Arturjevi Kelti in rimska vojska, temelji na drugačni barvni lestvici, ki ji dajejo osnovni ton barve konjskih teles, črna in siva. Prej sem uporabil skovanko *u-navzoč-iti*, da bi ponazoril učinek teh iluminacij: nikjer, v nobeni ilustrirani knjigi, slikanici ali hollywoodskem filmu nisem videl legendarnega kralja Arturja tako čutno-nazornega, tako telesno navzočega.

Ena izmed centralnih figur dela *Spieghel Historiael* je seveda Karel Veliki. Zanimivo je primerjati podobi kralja Karla (pleonazem: beseda *kralj* izvira iz imena *Karel*) na prestolu, prvič za časa življenja in drugič po smrti: na prvi vsemogočni kralj nosi visoko krono in žezlo ter nagovarja dvorjane, med katerimi je tudi kronana glava; na drugi je njegovo telo privezano za prestol z verigo, da bi veliki kralj še za trenutek sedel na svojem prestolu, preden se njegova Evropa sesuje v mozaik vojskujočih se držav in državic. Katedrala v Aachnu, kjer je bil Karlov sedež, je eden izmed ključev za razumevanje srednjega veka: vertikalna tedanjega sveta, ki sega od Boga prek kralja kot njegovega namestnika do ljudi kot bitij,

ustvarjenih za podložnike, je tu u-prostor-jena z nenavadno jasno, estetsko intenzivno in pomenljivo vertikalno: zgoraj je ogromen Kristusov obraz, ki sije iz teme, skrivnosten, moder, miren, močan, s potezami bizantinskih, pravoslavnih fresk in ikon. Karlov prestol je postavljen na sredino višine celotne katedrale, na posebnem nadstropju, niže od Kristusove podobe, tako da človeški kralj gleda Kristusa Kralja navzgor. Ljudstvo, zbrano v katedrali, je gledalo svojega kralja navzgor, a je videlo le njegovo čelo in krono. Na osnovi povedanega bi pričakovali, da je bil Karlov prestol iz zlata ... pa ni bil: bil je iz lesa, utrjenega z železom. Železoles (nova skovanka, po vzoru na *železobeton*). Karlov prestol je bil torej bolj človeški, kot si ponavadi predstavljamo, vendar arheologi zatrjujejo, da obstajajo močni argumenti, da gre za avtentičen prestol.

Organski, integralni del »zgodbe« o Karlu Velikem so zgodbe, prevzete iz *Pesmi o Rolandu* (*Chanson de Roland*), osrednjega besedila cikla francoskih epskih pesmi, znanega pod imenom *chansons de geste* (*pesmi o junaških podvigih*); imamo jo tudi v slovenščini v imenitnem prevodu Marije Javoršek. Van Maerlant je v svoji viziji literarni lik Rolanda postavil ob bok zgodovinsko verodostojni osebnosti Karla Velikega. Dandanašnji smo navajeni strogo ločevati ti dve »ravni realnosti«: zgodovina naj bi bila realna, literatura pa »kvazi-realna« (če naj si izposodimo izraz iz fenomenološke estetike). Za van Maerlanta pa je zgodba izžarevala enako mero resnice kot zgodovina (zgodovinopisje): v *Zgodovinskem zrcalu* je povzel zgodbo *Pesmi o Rolandu* s svojimi lastnimi verzi ter »ilustriral« ključne epizode, med drugimi bitko pri Roncevauxu, pogreb junaka Rolanda in kaznovanje izdajalca Ganelona.

Bitko pri Roncevauxu (zgodovinopisje pravi, da je najbrž šlo za manjšo prasko, iz katere je epska umetniška domišljija izpeljala veličastno in tragično bitko) je Maerlant »ujel« na konici napetosti, ko spopad srdito divja, da je že jasno, da bo krščanska straža izgubila zoper premočno vojsko Saracenov, zato Roland, poveljnik straže, zatrobi v rog, da bi priklical na pomoč svojega poveljnika, kralja Karla, in glavnino njegove vojske. Medtem ko se v središču slike zvija nepregledna zmeda konj, kopij, mečev, čelad, odrezanih udov, Roland ob strani trobi v rog. Ta podoba takoj sproži spomin na konflikt med Rolandom in njegovim najboljšim prijateljem, grofom Oliverjem, ki je Rolandu že na začetku bitke svetoval, naj z rogom pokliče kralja na pomoč. Navajam sijajno zveneči prevod Marije Javoršek (*La Chanson, laisse LXXXIV, v. 1059–1069 – Pesem, 41*):

– «Cumpainz Rollant l'olifan car sunez:
 si l'orrat Carles, ferat l'ost retourner,
 succurrat nos li reis od tut sun barnet.»
 Respont Rolant: «Ne placet Damnedeu
 que mi parent pur mei seient blasmet
 ne France dulce ja cheet en viltet!
 Einz i ferrai de Durendal asez,
 ma bon espee que ai ceint al costet:
 tut en verrez le brant ensanglentet.
 Felun paien mar i sunt asenblez:
 jo vos plevis, tuz sunt a mort livrez.»

»Roland, prijatelj, mar v rog zatrobite,
 Karel vas slišal bo, z vojsko brž pride
 in nas z baroni podpre sredi bitke.«
 »Bog ne daj,« Roland odvrne mu divje,
 »da osramótil kdaj starše bi mile
 in da kdaj Francije slava premine.
 Meč, Durendal moj, močan je od sile,
 ki mu, ob boku pripasan, blešči se,
 vse do ročaja njih kri ga oblije.
 Vojska poganov v nesrečno smrt rine,
 rečem vam, danes ta vojska pogine.«

Pesem o Rolandu je napisana v enem izmed osrednjih francoskih verznihih ritmov – v desetercu, znanem kot *vers commun* (*skupni* ali *običajni verz*), s stalnima naglasoma (*accents fixes*) na 4. in 10. zlogu in močno cezuro, ki po 4. zlogu deli verz na dva polstih. Obstajajo različne ohranjene verzije besedila, ki med drugim dokumentirajo tudi razvoj evfonije v srednjeveški francoski poeziji: prvotne asonance zaradi oslabitve središčne cezure niso več zadoščale kot dovolj močan signal za konec verza, zato so prerastle v rime. Gospa Javoršek je prevajala *Rolanda* na osnovi ene izmed najboljših verzij, t. i. *oxfordskega rokopisa*, ki je asoniran, kar seveda pomeni, da gre za eno zgodnejših verzij besedila.

Njen na daktilskem metru zgrajeni prevod sijajno zveni, čeprav temelji na vprašljivi verzološki interpretaciji, saj se *vers commun* ob prehodu v druge jezike jambizira. Res je sicer, da silabična francoska verzifikacija ne pozna stopic in da se te pojavijo šele ob prevodu tega verznege ritma v jezike s silabotonično verzifikacijo. Res pa je tudi, da daktilski meter poustvari oba stalna naglasa izvornega francoskega deseterca, na 4. in 10. zlogu, in na ta način v drugih jezikih ustvari izvorno vzdušje epskega francoskega deseterca.

A vrnimo se k dogajanju, tako slikovnemu kot besednemu! (Uporabljamo Oxfordski rokopis.)

Razvname se bitka, ki je prikazana s srhljivo čutno nazornostjo – podobno kot Homerjev daktilski heksameter v *Iliadi* tudi francoski srednjeveški *vers commun* s svojim ritmom tako pričara vzdušje spopada, da imamo naravnost telesni občutek, kaj se zgodi, če meč izbije oči ali kopje zlomi kosti (*La Chanson, laisse CVI*, v. 1351–1357; *Pesem*, 51):

E Oliver chevalchet par l'estor,
 sa hanste est fait, n'en ad que un trançon,
 e vait fer(en)[ir] un paien, Malun:
 l'escut li freint, ki est ad or e a flur
 fors de la teste li met les oilz ansdous,
 e la cervele li chet as piez desuz;
 mort le tresturnet od tut. VII C. des lur.

Oliver jezdil je tam čez bojišče.
 Kopja ostale so le še trščice.
 Zdaj z njim pogana Malona pobije,
 ščit mu zdrobi, na njem zlate cvetlice,
 Oliver iz jamic izbil mu oči je,
 iz glave možgane na tla mu izbije
 in ga, kot sedemsto drugih, pobije ...

Besedilo je razčlenjeno v svojevrstne kitice, ki jim pravijo *laisses*. Gre pravzaprav za verzne odstavke neenakomernega obsega, znotraj katerih so verzi povezani tako vsebinsko, z logiko dogajanja, kot formalno z eno samo asonanco (kot tu, v Oxfordskem rokopisu) ali rimo.

Ko se Roland odloči, da zatrobi in pokliče kralja Karla in glavnino vojske na pomoč, je že prepozno (*La chanson, laisse CLVI, v. 2099–2014; Pesem, 76*):

Li quens Rollant genteme[n]t se cumbat,
 mais le cors ad tressuet e mult chalt.
 En la teste ad e dulong e grant mal:
 rumput est li temples, por ço que il cornat.
 Mais saveir volt se Carles i vendrat:
 trait l'olifan, fieblement le sunat.
 Li emperere s'estut, si l'escultat:
 «Seignurs,» dist il, «mult malement nos vait!
 Rollant mis niés hoi cest jur nos defalt!
 Jo oi al corner que guares ne vivrat.
 Ki estre i voelt isnelement chevalzt!
 Sunez vos grasiles tant que en cest ost ad!
 Seisante milie en i cornent si halt
 sunent li munt e respondent li val:
 Paien l'entendent, nel tindrent mie en gab;
 Dit l'una l'altre: «Karlun avrum nus ja!»

Roland boril se je res ognjevitno,
 a vse telo mu je bolno, vročično,
 slab je in v glavi trpi bolečino,
 teče mu kri iz sencà silovito.
 Zvedel bi rad, če ga Karel je slišal,
 Prime spet rog in zatrobi vanj tiho.
 Slišal je kralj, da je trobljenje šibko.
 »Slabo, gospodje, imam zdaj novico.
 Roland, nečak moj, slabí zdaj prav hitro,
 danes življenje mu bo ugasnilo.
 Kdor hoče tja z mano brž, zdaj pohitimo.
 Brž vse trobente naj se oglašijo.«
 Zdaj vse armade trobente donijo,
 a gore odmev se zasliši v dolino.
 Zvoka trobent se pogani zbojijo.
 »Karel nad nas gre zdaj,« vsi govorijo.

Ko Karlova vojska prihiti na bojne polje, je že prepozno: vsi frankovski junaki so mrtvi, vključno z Rolandom. Preostane le zmagoviti boj zoper Saracene in kaznovanje izdajalca Ganelona. Sojenje Ganelonu ujame dramatičen zgodovinski trenutek spremembe vrednostnega sistema v srednjem veku: Ganelonovi sorodniki in prijatelji se sklicujejo na viteški kodeks in trdijo, da je imel Ganelon močne razloge za zamero do Rolanda in da je ravnal povsem legitimno, ko je Saracene vodil zoper

Rolanda, da bi maščeval svojo čast. Dvoboji pokažejo božjo voljo, naj bo Ganelon kaznovan: izdajstvo domovine, kralja in Boga se dvigne nad viteški kodeks. Kazen je strašna (*La Chanson, laisse CCLXXXIX*, v. 3.960–3.974; *Pesem*, 139):

Quatre destrers funt amener avant, puis si li lient e les piez e les mains. Li cheval sunt orgoillus e curant; Quatre serjanz les aceoillent devant, Devers un'ewe ki est en mi un camp Guenes est turnet a perdiciun grant; Trestuit si nerf mult li sunt estendant E tuit li membre de sun cors derumpant: Sur l'erbe verte en espant li cler sanc. Guenes est mort cume fel recreant.	Hitro privedejo tja štiri vrance in izdajalca privežejo nanje. Konji so iskri, nravi neugnane. Štirih stražarjev vsak enega gnal je k vodi, ki tekla je sredi poljane. Grof Ganelon umrl je smrti krvave; kite napete so se razcefrale, ud mu za udom s telesa odpade. Kri pordecila zelene je trave. Umrl je bedno, kot vsak izdajalec.
---	---

Jacob van Maerlant naslika kaznovanje Ganelona iz ptičje perspektive. Izdajalec je gol, z vsemi štirimi udi privezan na konje, ki jih jezdec priganjajo s šibami. V nasprotju s scenami razčetrverjenja, ki jih je mogoče videti v hollywoodskih filmih, v katerih revež gleda navzgor (najbrž zato, da bi kamera ujela njegove oči), je pri Maerlantu obrnjen navzdol, tako da gleda v tla, ne v nebo. (Gledati v tla je znameenje sramu in sramote; kaznjenci na Golem otoku so morali pred pazniki gledati v tla.) Vidimo trenutek, ko se Ganelonovo telo pod smrtonosno silo štirih konj začne cefrati, dobesečno krojaško parati: telo je še celo, a od vratu do ritnice mu koža počí in se meso razpre, tako da je videti vretenca.

Imperij Karla Velikega je eden izmed prvih poskusov združevanja Evrope. Upravičeno ga imamo za prvega Evropejca. Njegovo ime krasi tudi najvišjo nagrado današnje Evropske unije. Zemljevidi Karlovega imperija so obsegali tudi današnjo Slovenijo, ki je torej – v nasprotju s trdovratnimi, a zmotnimi predstavami – že v 9. stoletju tvorila sestavni del tedanje Evrope tudi v kulturnem smislu.

Dolgo časa je ocena srednjeveške kulture na Slovenskem temeljila na *Katalogu srednjeveških rokopisov*, ki sta ga daljnega leta 1931 skupaj objavila Milko Kos in France Stelè. Njun popis je obsegal 161 rokopisnih enot in je do pred kratkim veljal za zanesljivo, empirično dokazano mero slovenske srednjeveške literarne kulture; na podlagi tega »znanstvenega dokaza« sta literarna in umetnostna zgodovina izpeljali logičen sklep o – evfemistično rečeno – »ne preveč bogati« srednjeveški kulturi na slovenskih tleh. Na podlagi dragocenega dela po tujih knjižnicah je prof. ddr. Nataša Golob prišla do prelomne odločitve o nujnosti drugačne metodologije: ker je pri tem »terenskem« delu ugotovila, da nekatere izmed najpomembnejših univerzitetnih in

nacionalnih knjižnic po svetu hranijo tudi knjige, ki izvirajo iz naših krajev, si je kot metodološki kriterij izbrala ne le osiromašen korpus knjig, ki je po mnogih stoletjih ostal na Slovenskem, temveč korpus tistih knjig, ki so v srednjem veku tvorile zakladnico »naših« samostanskih in plemiških knjižnic. Prof. ddr. Golob je s svojo izjemno energijo in strokovnostjo opravila pionirsko delo pri tej nalogi: njen popis avtorjev in del, ki so figurirali v srednjeveških knjižnicah na Slovenskem, daleč presega Kos - Stelètov katalog, tako v kvantitativnem kot v kvalitativnem smislu. V vrhunski in prelomni znanstveni raziskavi *Literatura v srednjem veku na Slovenskem in njeno občinstvo* je ugotovila, da je bila knjižna kultura v srednjem veku na naših tleh neprimerno bogatejša, kot smo domnevali doslej, s čimer je bistveno spremenila in dopolnila našo vednost o tem obdobju.

Tako smo od ožjega vprašanja rime prek teoloških aspektov pesniške besede prišli do zgodovine evropske kulture in mesta kulture v evropski zgodovini. In ugotovili, da se – pesniško rečeno – vse te navidezno tako različne in razločene razsežnosti prese-
netljivo ujemajo, tako rekoč rimajo. In tako je edino prav in drugače tudi ne more biti.

Naj sklenem s pesmijo *Kronist*, ki sem jo napisal za otvoritev razstave *Manuscripta* v NUK-u spoštovane kolegice Nataše Golob, ki ji čestitam za izjemne dosežke pri raziskovanju srednjeveških rokopisov in knjižnega slikarstva. Pozneje sem pesem vključil v *Kapital*, 3. spev *Zemljevidov domotožja*, prve knjige epa *Vrata nepovrata* (2014, 50–52):

Telesno vem, kako so se srednjeveški kronisti,
prepisovalci rokopisov, iluminatorji
in mojstri lepopisa vsevilj sklanjali nad listi

in palimpsestni pergament barvali s črkami,
inicialke z zlato in srebrno barvo, srečo
Device Marije z globoko modro, strgani

plašč svetega Martina pa z magenta rdečo,
črko za črko karseda čitljivo, a z okraski,
kot da ima prav vsaka dušo in telo, bobnečo

bit bojne črke **Ʒ** z bombastičnim trebuhom, laski
popolne črke **O** orišejo okrogel obraz,
črka **p** pa ima ponosne prsi, pripete s paski ...

Biti kronist pomeni pozabiti na svoj mali jaz,
skloniti se pred Vélikim Pluralom Zgodovine,
kjer vlada troedini Bog, in zapisovati čas,

ki se začinja zmeraj znova – in nikdàr ne mine –
s križanjem in krstom in poslednjim zakramentom,
spominom na Odrešenikove prabolečine,

in upanjem na srečanje pod trdnim firmamentom
Nebés, da, z vsemi ljubimi, ki so šli tja pred nami,
z brati in sêstrami v smrti, z živim stvarstvom ...

Z razpokanim cementom

in gnilimi zobmi zgrajeni čas, sloneč na rami
orjaka, ki je priposestvoval prihodnost, je končan.
Jaz, dedič vere v Spremembo, izpostavljen osami

po padcu marmornatih spomenikov, sem bolan
od razdvojenosti med skrivnim domotožjem
za časom iluzij in svetom, ki nam je edini dan,

teh mlačnih vic, kjer ždimo. Ni več Vélikih Začetnic. Ožje
in tišje so zdaj moje besede, a bolj resnične,
bolj krhke, skrušeno ranljive. Daleč je orožje,

ki ga je k nebu dvignil rod očetov. Črke, lične
in mrzle, tlijo z monitorja. Ni več Zgodovine,
ki bi nad mano stala kot granit ... A ko te enolične

črke vtípkavam na reciklirani ekran praznine,
se trudim, da bi bil enako zvest dolžnosti kronista,
kot so bili predhodniki v veku troedine

svetosti ... Zapisati Zgodbo.

Naj bo zvonka, čista

in lepa, kakor so bile vse duše na smrt bližnjih bitij,
ki mi jih je bilo dano ljubiti ...

8 Vloga popotnih viteзов v zgodovini ljubezni: današnje branje *Romana o Yvainu Chrétiena de Troyesa*

8.1 Povabilo na pustolovščino s popotnim vitezom

Chrétien de Troyes je osrednji avtor tipično srednjeveške literarne zvrsti viteškega romana v verzih, *Vitez z levom ali Roman o Yvainu* pa po splošni sodbi literarnih zgodovinarjev njegovo najbolj dovršeno besedilo. Če odštejemo *Percevala ali Zgodbo o gralu*, ki smo jo dobili v prozni priredbi, je *Yvain* prvi Chrétienov viteški roman, ki je preveden zvesto svoji izvorni verzni obliki in ki je po dobrih osemsto letih – zahvaljujoč velikanskemu in uspešno opravljenemu naporu prevajalke Marije Javoršek – našel pot iz srednjeveške francoščine v sodobno slovenščino. Našteti razlogi govorijo o literarnozgodovinskem in kulturnem pomenu tega dela in prevoda. Pričujoča refleksija pa bo poskušala odgovoriti na bolj zagatno vprašanje: zakaj naj bi danes sploh brali tako obsežno, zaprašeno in obskurno literarno delo? Pisec analize sem si na to provokativno vprašanje najprej moral odgovoriti sam. Odgovor se glasi: viteške romane v verzih moramo brati zato, da bi izvedeli bistvene reči o zgodovini ljubezni. Torej tudi o svoji lastni zgodovini. O logiki lastnega odraščanja. O vrednostnem sistemu, ki je videti zastarel, ki pa še zmeraj leži v temeljih sodobne erotike.

Na prvi pogled se utegne zdeti, kot da je naš čas že tako oddaljen od srednjeveškega sveta, da nas viteški romani v verzih ne morejo več nagovoriti. Kdo bo pa sploh še bral o teh junaških prigodah, nadnaravnih stvorih in srceparajočih ljubezenskih strasteh, še posebej če so upesnjeni v verzih, na katere je naš čas alergičen? Ne nazadnje, mar ni že Cervantes izpostavil smrtonosni ironiji viteške romane, ki so tako zmešali glavo lahkovernemu Alonsu Kihani, da je sklenil postati popotni vitez Don Kihot in se podati v svet, da bi se bojeval s hudobnimi velikani in ščitil šibke? Tovrstna aroganca moderne dobe pa se kaj hitro izkaže za prazno in neutemeljeno, če se spomnimo dejstva, ki nam je tako pogosto pred očmi, da ga zaradi očitnosti sploh ne jemljemo resno – da je namreč imaginarij hollywoodske filmske proizvodnje v veliki meri še zmeraj zgrajen na modelu viteških romanov. Pri tem ne gre le za številne filme s srednjeveško tematiko, temveč tudi za temeljni model konflikta med razčlovečenim, odtujenim svetom in uporniškim (anti)junakom: mar Mad Max ni sodobni vitez, ki je konja zamenjal z grmečim motornim kolesom? Mar njegov boj zoper mračne sile ni v osnovi enak poslanstvu popotnih viteзов, da se zoperstavijo zlu in rešujejo šibkejše, predvsem ženske in otroke? Kako je mogoče, da osemsto, devetsto let star etični kodeks še zmeraj vznemirja domišljijo najširših množic in

tvori celo prevladujoči model junaštva in pravičnosti? Očitno gre za vrednostni sistem, ki je tako globoko položen v temelje zahodne civilizacije, da ga niso mogli izkoreniniti niti tektonski premiki, ki so spremenili obličje sveta v zadnjih dvesto letih, od Francoske in industrijske revolucije naprej.

In ker pisec pričujoče študije verjamem, da je pri premisleku umetniških fenomenov kar največjega pomena avtorefleksija lastne, osebne izkušnje, naj priznam, da se je moja fascinacija z zgodbami začela v otroških letih s požiranjem stripov o princu Valiantu. Podoba tega pogumnega viteza z dolgimi, a paževsko pristriženimi lasmi, mi še zmeraj nenavadno jasno lebdi pred notranjimi očmi, enako slika jezdeca, ki se zvečer ustavi pred gradom in zatrobi v rog, nakar da gostoljubni grof spustiti dvizni most in ponudi samotnemu junaku večerjo in streho za čez noč, ali pa slika dvoboja, ko od pet do glave v težka železna oklepa oblečena viteza s spušenima vizirjema na težkih konjih drvita drug drugemu naproti in ciljata v nasprotnika z dolgima kopjema, ki se v trenutku trka raztreščita na kosce. Podobno kot dečki fantazirajo o zmagah na turnirjih, deklice sanjarijo o »*princu na belem konju*«, kar je prav tako v frazo okostenela podoba iz srednjeveških viteških romanov ... Seveda gre za kič, in vendar pot do visoke književnosti na začetku pelje (tudi) skozi tovrstne, nizke klišeje.

To, kar predlagam bralcem in bralkam tega besedila, je torej dvojni premislek: premislek vprašanja o tistih usedlinah srednjeveške kulture in etike, ki še zmeraj tvorijo – čeprav večinoma nezavedno – soustvarjajo naš vrednostni sistem in imaginarij, da bi na osnovi prepoznanja presenetljivo živih razsežnosti tega starega izročila bolje razumeli nam že precej oddaljeni srednjeveški čas. In da bi s pomočjo razumevanja srednjega veka bolje razumeli naš, domnevno povsem drugačen svet. Da bi razumeli zgodovino ljubezni. Tudi svojih lastnih ljubezni.

8.2 Epika – umetniški izraz srednjega veka

Yvain in druga besedila Chrétiena de Troyesa sodijo v epiko (pripovedno ume-tnost), niso pa epi, ampak mlajši bratje ali bratranci epov – viteški romani v verzih. Zato naj uvodoma opredelimo razmerja med epom, viteškim romanom v verzih in današnjim romanom.

Čeprav dolga pripovedna besedila v prozi s pogosto fantastičnimi pustolovskimi in ljubezenskimi zgodbami srečamo že v antiki (*antični romani*), se je ta pripovedna zvrst uveljavila šele od srednjega veka dalje. Sama beseda *roman* je prvotno označevala besedila, ki so bila napisana v *romanskih* jezikih (*en romanz*) ali pa vanje prevedena. Srednjeveški *viteški romani* so bili večinoma spesnjeni v verzih ter so opisovali junaške podvige in ljubezen vitezov do Izvoljenih gospa; zgodba se je

pogosto vrtela okoli bajeslovnega kralja Arturja in vitezov Okrogle mize. Osrednji avtor viteških romanov v verzih je prav francoski pesnik Chrétien de Troyes.

Eden izmed redkih provansalskih trubadurjev, ki je opeval epske bitke, orožje in krvoprelitje, je bil Bertran de Born (Novak, 2003a, 80):

Pravim vam: bolj kot v pitju,
žretju in ljubezni jaz uživam
v poštemem krvoprelitju,
ko zaslišim krik: »Nad njih!«, in griva
zavihra in rezgeta
konj brez jezdeca, ki kliče:
»Na pomoč!«, in vidim pridaniče
in plemiče, ki padajo na tla.
In gledam mrtve: sredi boka
jim od sulice zija razpoka.

Epi so bili tesno povezani z mitologijo: miti so namreč zgodbe o stvarjenju sveta ter dejanjih bogov in nadnaravnih junakov, s katerimi je starodavni človek poskušal odgovoriti na večno vprašanje o smislu življenja in sveta. Zato tudi ni naključje, da imata starogrški besedi *épos* in *mýthos* (izg.: *mítos*) podoben pomen: *épos* pomeni *beseda, pripoved, pesem*, *mýthos* pa *beseda oz. zgodba*.

In čeprav viteški romani v verzih izražajo krščanskega duha (kakor govori že samo ime Chrétiena de Troyesa: beseda *chrétien* pomeni v francoščini *kristjan*), v marsikateri zgodbi in podobi odmeva spomin na predkrščansko, pogansko, predvsem keltsko mitologijo. Kelti so prastaro ljudstvo, ki je naseljevalo Evropo pred rimskimi osvojitvami in vdori barbarških plemen z vzhoda; ena izmed značilnosti njihove mitologije je čaščenje dreves, predvsem hrasta – zato so se keltski svečeniški imenovali *druidi*. Ostanke keltske kulture lahko najdemo tudi na slovenskih tleh. (Slovenski pesnik Gregor Strniša je napisal lepo poetično dramo *Driada*, kar pomeni *drevesna, gozdna vila*.) Potomci starih Keltov so Irci, Škoti, Valižani in Bretonci. Keltskega izvora je tudi cikel zgodb o kralju Arturju in vitezih Okrogle mize, v literarni zgodovini znan kot *bretonski cikel* ali *bretonska snov* (fr.: *matière de Bretagne*). Te fascinantne zgodbe so očarale francoske dvore v obdobju po bitki pri Hastingsu l. 1066, ko je normanski vojvoda Guillaume le Bâtard (Pankrt) premagal Angleže in postal njihov kralj William the Conqueror (Osvajalec); posledica te osvojitve je bil vpliv francoske kulture in jezika na Otoku ter seveda tudi obratno – vpliv otoških legend v Franciji in drugod po Celinu. Poganska mitologija je pri Chrétienu filtrirana skozi krščansko sito,

elementi predkrščanskih zgodb pa plodno vstopajo v svetopisemski okvir; primer tovrstne sinteze je zgodba o iskanju Svetega Grala, ki kljub keltskemu, poganskemu poreklu postane ena izmed največjih duhovnih legend srednjega veka in krščanskega sveta nasploh. Prav v zvezi z Gralom Chrétienove avtorske zasluge niso dovolj ovrednotene: v svojem zadnjem, nedokončanem romanu *Perceval* je namreč Chrétien de Troyes kot prvi podal zgodbo o iskanju Svetega Grala, ki pa je bila – značilno za njegovo poetiko in etiko – vključena v kontekst viteških prigod in ljubezenskih strasti. Pesniki, ki so mu sledili, predvsem nemški *Minnesänger* (*pevec ljubezni*) Wolfram von Eschenbach, so prepoznali izjemni duhovni potencial te zgodbe in iz nje ustvarili epohalni prispevek srednjega veka duhovni zgodovini.

Pri razlikovanju med epom in romanom v verzih ni toliko pomemben tekstovni obseg (saj so Chrétienovi romani daljši od nekaterih epov, denimo angleškega epa *Beowulf*) – bistveno je vprašanje subjekta (nosilca) dogajanja. V epih je večja vloga nadnaravnih sil in kolektiva, medtem ko je za roman značilna večja individualnost junaka. To velja tudi za srednjeveške viteške romane v verzih, ki sicer po mnogih svojih značilnostih spominjajo na epe.

Junaki epov pravzaprav ne poznajo nikakršnih moralnih dilem; edino vprašanje, ki se zastavlja, je vprašanje moči in poguma: ali zmorejo pogum ter fizično in duhovno moč za boj zoper sovraga, ki si lahko privzame obliko nadnaravne pošasti, sovražnega kralja, nevernika ali viteza, ki izziva na dvoboj? Tako Beowulf, junak istoimenskega angleškega epa, reši ogroženi dvor pred pošastjo Grendlom in na ta način oblikuje skupnost. V drugem delu epa se Beowulf sooči z materjo pošasti, jo prav tako premaga, a v boju pade; njegova žrtev poslej služi kot spomin, na katerem se utemeljuje skupnost, ki jo ep slavi.

Podobno funkcionira tudi smrt glavnega junaka v francoskem srednjeveškem epu *Pesem o Rolandu* (*Chanson de Roland*), ki jo je prav tako sijajno prevedla Marija Javoršek. To besedilo sodi v cikel *chansons de geste* (*pesmi o junaških podvigih*): junaštvo v tistem času predpostavlja pripravljenost na smrt. Roland se žrtvuje za kralja Karla Velikega (beseda *kralj* pravzaprav izvira iz imena *Karl*), za Boga in krščansko občestvo zoper Saracene, ki pripadajo drugi veri in so torej neverniki, sovragi, dobesedno: so-vragi, služabniki Vraga, Hudiča. V primerjavi z Beowulfom pa Roland le izkazuje večjo stopnjo individualnosti: čeprav bi lahko z rogom poklical kralja Karla na pomoč, tega ne stori in se s svojimi tovariši bojuje zoper premočnega sovražnika, da bi dokazal svoje viteštvo; ko z zadnjimi močmi le zatrobi v rog, je že prepozno: pade junaške smrti. Sporočilo teh epov je jasno: bistvo človeškega življenja je junaštvo, žrtvovanje lastnega življenja za Boga in Kralja. Onstran bojevanja ostane le malo prostora za druga čustva in vrednote. Roland sicer ima tudi ljubico, a ta je le privesek,

vsaj v originalni srednjeveški verziji francoskih *chansons de geste* – pozneje, ko se ta zgodba razširi po vsej Evropi, postane ljubezenska tema bistvena, npr. v italijanskih renesančnih epih, Boiardovem *Zaljubljenem Orlandu* in Ariostovem *Besnečem Orlandu*. Sporočilo srednjeveške epike pa je v osnovi nihilistično: akcija junaka je le boj, boj na življenje in smrt. Življenje je torej v skrajni konsekvenci življenje za – smrt.

Seveda pa je viteški roman v verzih zelo daleč od našega današnjega pojmovanja romana. Prvi roman v sodobnem smislu besede je Cervantesov *Don Kihot*, obsežna prozna pripoved v dveh knjigah. Ker gre za parodijo na viteške romane, je zanimiv tudi za nas, saj vzvratno kaže nekatere bistvene značilnosti srednjeveškega romana. Glavni junak, revni plemič Alonso Kihana, tako rad bere – dobesedno požira – viteške romane, da se mu zmeša in začne verjeti, da je tudi sam popotni vitez po imenu *Don Kihot* oziroma *Vitez žalostnega obličja*. (Žalosten je zaradi neuslišane ljubezni do lepe gospe Dulcineje, ki pa je v resnici le podeželska dekla). Na glavo si nadene brivsko posodo, za katero je prepričan, da je čelada, zajaha suho kljuse, kate-rega ima za iskrega konja Rosinanta, neukega, a zdravo mislečega debeluha Sancho Pansa imenuje za oprodo in jo mahne po svetu popravljat krivice in se borit za pravico v imenu lepe Dulcineje. V svoji zasanjanosti napade mline na veter, ker verjame, da so hudobni čarovniki. Prigode Don Kihota so smešne, a vsebujejo resno jedro: njegovi ideali so neprimerno lepši kakor grda stvarnost, vendar s svojim idealizmom Don Kihot sveta ne more spremeniti, zato so njegove sanje obsojene na neuspeh. To je osnovna zakonitost, ki ji nato na tak ali drugačen način sledijo nešteti romani v vseh evropskih jezikih: junak je idealist, ki se bori za boljši svet, vendar žalostno propade (včasih na koncu umre, včasih pa tudi preživi, vendar mora priznati svoj poraz), ker je v svojem boju proti krivični družbi tudi sam nasilen. Če prav premislimo, je tovrstna zastavitev razmerja med junakom in družbo značilna tudi za viteške romane; največja razlika je v tem, da viteške romane okrona srečen konec, medtem ko se poznejši evropski romani vselej končajo s tako ali drugačno vrsto poraza. Številni literarni zgodovinarji in teoretiki, ki trdijo, da srednjeveški viteški romani nimajo ničesar skupnega z današnjo strukturo romana, se torej najbrž motijo. Viteški roman v verzih je embrionalna oblika poznejšega novoveškega proznega romana.

8.3 Osebni glas lirike: trubadurski kult ljubezni

Junaškemu, patriarhalnemu in nihilističnemu epskemu kodeksu srednjeveške epike provansalski trubadurji 12. in 13. stoletja zoperstavijo radikalno drugačen princip – ljubezen, ki jo izraža lirska pesem. Lirika, najbolj krhek način jezikovnega izražanja, pravzaprav izražanje same človekove krhkosti, se zoperstavi epiki kot jeziku moči. Gre za enega izmed najglobljih prelomov v zgodovini evropske civilizacije.

Kot smo že povedali, izraz *trubadur* – izvorno *trobador* – izhaja iz staroprovansalskega glagola *trobar* – *najti*, enako zveneči glagolnik pa je označeval *pesnjenje*. Trubadurji so torej razumeli svojo umetnost kot *iznajdljivost, ustvarjalnost, inventivnost*. Ustvarjalni proces je potekal tako, da je bilo treba *najti* oz. *iz-najti* prave besede in k njim prave melodije. Organska dimenzija trubadurske umetnosti je bila namreč glasba. Trubadurji torej pripadajo tistemu izvornemu obdobju, ko je bila pesniška beseda še tesno povezana z glasbo, pogosto pa tudi s plesom. Modrost, ki je skrita v spominu slovenskega jezika, je ohranila to povezavo tudi v dvojnem pomenu besede *pesem*, ki izvira iz glagola *peti*.

Severnofrancoski *truverji* so se pojavili petdeset let po začetku ustvarjalnosti »prvega trubadurja« *Guilhema, grofa Poitierskega, IX. vojvode Akvitanskega. Posnemali so provansalske trubadurje, prevzeli vrednostni sistem »dvorske ljubezni«, obrede oboževanja idealizirane Izvoljene gospe ter pesniške oblike in postopke svojih južnih vzornikov. Globoki vpliv trubadurjev na umetnost severnih posnemovalcev, ki so pesnili in peli v dialektu langue d'oïl, iz katerega se razvije francoščina, se vidi že po njihovem imenu – beseda truver (trouvère) ni nič drugega kot kalkirani prevod provansalskega izraza trobador, saj gre za samostalnik, ki je izpeljan iz glagola najti – trouver.*

Chrétien de Troyes je bil na začetku svoje literarne poti tipičen *truver*. Ohranjena je njegova *Ljubezenska pesem (Chanson d'amour)*, ki se začne z značilnima verzoma:

Amors tençon et bataille
vers son champion a prise ...

Ljubezen je šla v spopad in boj
zoper svojega prvaka ...

Kot smo že omenili, se je tedanja ljubezenska poezija delila na dva medsebojno povezana, obenem pa globinsko nasprotujoča si koncepta: *viteško* in *dvorsko ljubezen* (fr.: *amour chevaleresque et amour courtois*). Bistveno razliko med tema dveh oblikama opevanja ljubezni nakazuje že razlika med glagoloma »osvojiti« *in »dvoriti«: za viteško ljubezen je ženska ob vsej svoji idealizaciji Izvoljene gospe le vojni plen; izraz »osvojiti« še zmeraj uporabljamo, ne da bi se zavedali problematičnih razsežnosti njegovega fevdalnega porekla. Bistveno bolj »demokratičen« je princip dvorjenja, ki ga uveljavijo provansalski trubadurji in v veliki meri vpliva tudi na retoriko – če že ne na vrednostni sistem – principa viteške ljubezni, ki prihaja do besede predvsem v verzni romanah. Ta dva principa se razlikujeta tudi pri vprašanju realizacije ljubezenskega čustva: medtem ko viteška ljubezen ob spoštovanju kodeksa zvestobe vsebuje tudi možnost realne fizične, socialne, pravne združitve ljubimcev, je dvorska ljubezen že po svojem principu obsojena na tragično nemožnost v družbeni stvarnosti. Usodna ovira, ki preprečuje skupno*

življenje ljubimcev, pa ne pomeni, da je bila seksualnost prepovedana ali presežena v smer netelesne idealizacije kot pri principu t. i. *platonične ljubezni*. Kot smo že poudarili, se platonična ljubezen v Evropi pojavi šele po padcu Bizanca, ko vzhodnorimski učenjaki prebežijo v Firence. Pri dvorski ljubezni imamo torej opraviti z neko usodno oviro, ki preprečuje uresničitev ljubezni. To oviro so najpogosteje interpretirali kot socialno razliko med ljubimcema (znamenito Rudëlsovo *Pesem o daljni ljubezni* pa kot metaforični prevod socialne razdalje v prostorsko). Obstajajo pa tudi interpretacije, ki ob socialni razliki upoštevajo tudi načelno nemožnost realizacije ljubezni (Jacques Lacan, Slavoj Žižek). Ta načelna nemožnost družbene potrditve in zaščite ljubezenske zveze pa se je dogajala v isti sapi z zavezo brezpogojne zvestobe. Ta ekskluzivnost ljubezni dveh pa je prihajala v tragično protislovje z dejstvom, da so bile vse Izvoljene gospe poročene (pri trubadurkah gre seveda za Izvoljene gospode). Ljubimca sta morala živeti shizofreno življenje – po eni strani sta bila po zakonih družbe poročena drugje, ponavadi zaradi družinskih, ekonomskih in pravnih interesov, obenem pa sta morala kot svetinjo spoštovati svojo medebojno ekskluzivno zvestobo. Situacija je tragična, da bolj ne more biti. Denis de Rougement je v knjigi *Ljubezen in Zahod* ob vsej hvalnici trubadurjev kot iznajditeljem ljubezni izrazil tudi globoko kritiko trubadurskega načina ljubezni: v njej je videl iracionalno silo, ki trga družbeno tkivo. Ob vsem občudovanju Rougemontove interpretacije trubadurjev ni torej mogoče spregledati, da jih je kritiziral z moralističnega stališča.

Trubadurji imajo tudi zgodovinske zasluge za to, da so brutalnost vojščaške in patriarhalne srednjeveške družbe senzibilizirali in zmečali z »ženskim« načinom čutenja. Zato so bili dolgo tarče posmeha vojaškega plemstva; ko se je izkazalo, da imajo ženske rade tovrstno nežnost, pa so tudi vojaški baroni prevzeli trubadurski način »*dvorjenja*«. Kodeks obnašanja, ki ga imenujemo bonton, kar največ dolguje dvorski ljubezni, ki je dokončno kultivirala srednjeveške evropske dvore in se nato razširila tudi na nižje družbene plasti. A *dvorjenje* je bilo za viteze le taktika. Nelli imenitno definira razliko med *viteško* in *dvorsko ljubeznijo* (*L'Érotique I*, 124): »Vitezi so si morali ljubezen zaslužiti z vojaškimi podvigi, medtem ko je za pesnike ljubezen bila **kvaliteta sama** njihovega čustva.«

Chrétien de Troyes v svojih verznihih romanih uveljavlja koncept *viteške ljubezni*, vendar pozornost, ki jo posveča čustvom, kaže na globok vpliv trubadurskega (*dvorskega*) kulta ljubezni. Njegovi romani so torej svojevrstna sinteza principov *viteške* in *trubadurske* (*dvorske*) *ljubezni*.

Temeljni motor *dvorske ljubezni* je *brepnenje* po nedosežni Dami. Impulz za opevanje nikoli videne gospe izvira od »*prvega trubadurja*«, kakor so imenovali

Guilhema, IX. vojvodo akvitanškega (1071–1127), ki je svoje prve pesmi napisal okoli l. 1100. Lahko nas čudi, da je prav Guilhem, ki je bil najmočnejši fevdalni gospod svojega časa, močnejši celo od tedanjih evropskih kraljev, pionirsko nakazal najglobljo kulturno in družbeno revolucijo srednjega veka: namesto v latinščini, jeziku vesoljne cerkve in evropske inteligence tistega časa, je začel pesniti v okcitanščini, jeziku svojih podložnikov, o nedosegljivi ženski lepoti. In to prav on, arogantnež, cinik in hedonist, ki si je lahko privoščil sleherno žensko? Sit neomejene vojaške in politične moči, se je Guilhem odločil osvojiti drugačno moč. Za poezijo. Za moč lepote, ki jo bo nadaljnji razvoj evropske civilizacije vselej obravnaval kot družbeno nemoč. S tem velikim, pogumnim in norim Guilhemovim dejanjem se je rodila evropska lirika, z njo pa tudi prekletstvo pesnikov. Po stoletjih diskontinuitete, ki so ločevala visoki srednji vek od antične poezije, je Guilhemova pesem *Farai un vers de dreyt nien* (*Naredil bom pesem iz čistega ničā ali o čistem ničū*) inavguralna gesta, rojstvo Poezije v epohalno modernem smislu besede.

Kljub Guilhemovemu impulzu je temeljni model trubadurske lirike vzpostavil Jaufrés Rudèls (bolj znana je francoska pisava imena: Jaufré Rudel), osrednji pripadnik druge generacije trubadurjev (prva polovica 12. stoletja) s svojo znamenito pesmijo *Lanqand li jorn son lonc en mai* (*Ko se podaljša majski dan*), znano tudi kot *Pesem* (ali *Šansonā*) *o daljni ljubezni*. Zmeraj znova se vračamo k tej pesmi, eni največjih v vsej zgodovini evropske in svetovne lirike – tokrat le druga kitica, kjer zaljubljenec jemlje nase skrajno tveganje, da bi dosegel svojo ljubezen, od katere ga loči okrutna daljava (okcitanški original je povzet po transkripciji Dietmarja Riegerja; celotna pesem v Novakovem prevodu na str. 108–109):

Ja mais d'amor no'm gauzirai
 si no'm gau d'est'amor de loing,
 que gensor ni meillor non sai
 vas nuilla part, ni pres ni loing.
 Tant es sos pretz verais e fis
 que lai el renc dels sarrazis
 fos eu, per lieis, chaitius clamatz!

Objem mi níkdar ne bo znan
 brez te ljubezni iz daljave,
 take lepote ne poznam
 nikjer, ne tu ne vrh daljave.
 Resnična je, da dal bi svet
 le zanjo, pa čeprav ujet
 v strašno saracensko past!

Da daljava, ki okrutno ločuje zaljubljenca, ne pomeni obenem tudi odpovedi telesni ljubezni, dokazuje Rudèlsova pesem *Ko studenčnica postane bistra* (*Quan lo rius de la fontana*), ki sem jo prevedel za antologijo provansalske trubadurske *Ljubezen iz daljave* (po transkripciji Jacquesa Roubauda, 1971, 80; Novak, 2003a, 18–19):

Quan lo rius de la fontana s'esclarzis, si cum far sol, e par la flors aigentina, e'l rossinholetz el ram volf e refranh ez aplanã son dous chantar et afina dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.	A B C D A C E	Ko studenãnica postane bistra, ko pomlad nam gre v vas, ko brstijo grmi divjih vrtnic in na veji slavec vadi, gostoleã izbrane pesmi, naj pod majskimi vplivi tudi sam povzamem svoje rane.
Amors de terra lonhdana, per vos totz lo cors mi dol; e no'n puesc trobar mezina si non au vostre reclam ab atraich d'amor doussana dinz vergier o sotz cortina ab dezirada companha.	A B C D A C E	Ljubezen iz deãele daljne, od vas me boli srce, ãe ne slišim vaãih živih klicev in se sred dobrave z vami skrivno ne sestanem ali pod zavetjem sivih pregrinjal. Naj vas objamem!
Pus totz jorns m'en falh aizina, no'm meravilh s'ieu n'afiam, quar anc genser crestiana non fi, ni Dieus non lo vol, juzeva ni sarrazina; ben es selh pagutz de mana, qui ren de s'amor guazanha!	A B C D A C E	A ta milost, kot da sem kriv, mi je zavrñjena. Od te postave ves gorim. Nikoli plamen ni bil veãji, pa naj gre za Jude, muslimane ali – Bog ne daj – kristjane. Kdor uãiva strast, je sit od mane.
De dezir mos cors no fina vas selha ren qu'ieu pus am; e cre que volers m'enguana si cobezeza la'm tol; que pus es ponhens qu'espina la dolors que ab joi sana; don ja non vuelh qu'om m'en planha.	A B C D A C E	Moje si telo ãeli le njo, ki ljubim jo ãez vse. Strah me je, da moã pohote jo ugrabí. Bolj kot trn prebode me ta boleãina, ki ljubezen jo edina zdravi. Naj nihãe ne joka, taka je usoda!
Senes breu de parguamina tramet lo vers, que chantam en plana lengua romana, a'N Hugo Bru per Filhol; bo'm sap, quar gens peitavina de Berri e de Guiana s'esgau per lui e Bretanha.	A B C D A C E	Spev pošiljam za gospoda Bruna. Pergamenta nimam, torej naj prisluhne rimam, ki jih bo Filhøl zapel. V domaãem govoru je spev, da bi v njem uãivali ljudje od Peitiëusa do Bretanje.

Tudi ta pesem vsebuje formulacijo »*Amors de terra lonhdana (Ljubezen iz daljne dežele*«, ki je nenavadno podobna slavnemu refrenu *Pesmi o ljubezni iz daljave »l'amor de lonh (ljubezen iz daljave)*«. A tu trubadur s čustvenim izbruhom govori o njuni telesni združitvi, kar pomeni, da sta ljubimca v tej pesmi očitno sposobna premagati daljavo ali pa vsaj pesnik tako verjame. Tako sporočilo te pesmi kot dostopni podatki najbrž pričajo o tem, da je pesem *Ko studenčnica postane bistra* zgodnejša; a temeljni motiv *ljubezni iz daljne dežele* se tu že pojavlja in ga Rudèls pozneje ponovno uporabi, a v do tragičnosti radikalizirani obliki.

Zadnja kitica, *tornada*, natančno upesnjuje način ustvarjanja in poustvarjanja trubadurske umetnosti: pesem je trubadur izpesnil »*en plana lengua romana*«, dobesedno: v preprostem romanskem jeziku, mi bi rekli: v ljudskem jeziku. Ni zapisana na pergamentu, zato trubadur Rudèls pošilja žonglerja (pevca) Filhola, da jo zapoje gospodu Hugu Brunu, in zato, da bi v njej uživali ljudje vse od Poitiersa do Bretanje.

Enako kot *Pesem o ljubezni iz daljave* tudi pesem *Ko studenčnica postane bistra* temelji na zahtevnem načinu rimanja, ki ga trubadurji imenujeji *canso unisonans (enako zveneča pesem)* in ki temelji na izomorfiji vseh kitic (*coblas*) tako v ritmičnem kot evfoničnem smislu. Vse kitice te pesmi si zgrajene na enaki razporeditvi rim (A B C D A C E), pri kateri dve rimi (A in C) povezujeta verze znotraj kitice, kar tri rime (B, D in E) pa ne najdejo odmeva znotraj kitice, temveč se z njimi rimajo na istih mestih položene rime v drugih kiticah. Gre za značilen postopek trubadurske lirike, ki pozneje izgine iz repertoarja postopkov evropske poezije. Žal.

Na podlagi trubadurskega opevanja ne smemo sklepati, da je bil realni položaj žensk v srednjem veku dejansko tak, kot to kaže njihova idealizirana podoba Dame. Prav obratno! Med resničnim položajem žensk in trubadursko idealizacijo, ki jo lahko upravičeno označimo kot ideološko, zija globok prepad, ki ga ni lahko pojasniti. Kljub ideološkemu slepilu pa gre trubadurjem zasluga, da so prvi v Evropi sploh artikulirali problem žensk.

Realni položaj žensk v srednjem veku je sijajno analiziral Georges Duby. Pomenljiva je tudi navedba Ramóna Menéndeza Pidala, da je Guilhem VIII., oče »prvega trubadurja« *Guilhema IX.*, po zmagi na španskih tleh zajel več sto muslimanskih ujetnic ter jih odpeljal domov, v Provanso in Francijo, kjer so jih uporabljali kot dovilje (1973, 37–38). Te dovilje so krščanskim otrokom pele svoje pesmi in jih torej »kontaminirale« *s svojo kulturo. Kot sem analiziral v študiji Trobejski osmerek z otroškim krmarjem* (1997, 35), so bile matere s svojimi uspravankami ključne prenašalke

»globoko zakoreninjene kulture, ki se mimo vednosti uradnega izobraževalnega in kulturnega sistema, včasih pa celo v tihem, skrivnem kljubovanju njegovim uradno razglašnim vrednotam, prenaša z generacije na generacijo, nosilci te 'pollegalne' kulture pa so predvsem ženske (matere) in otroci«.

Precej razširjen je očitek, da spričo idealizacije Izvoljene gospe trubadurska lirika zakriva skrajno deprivilegirani položaj, ki so ga ženske v srednjem veku dejansko imele. Pri tem se pozablja, da so bili trubadurji prvi, ki so v evropski zgodovini izkazali spoštovanje in nežnost do žensk. Kljub idealizaciji, ki je morda zrcalno obrnjena slika dejanskega položaja, predstavlja trubadurski kult Dame pomembno stopnjo v dolgotrajnem in mukotrpnem procesu osvobajanja žensk.

Iz ugotovitve o nemogoči naravi *dvorske ljubezni* bi lahko sklepali, da so trubadurji realizirali ljubezen le skozi pesem. Zato so že zgodaj postavili enačbo, da je umetnost ljubezni (*l'art d'amor*) enaka umetnosti pesnjenja (*l'art de trobar*).

Tovrstna ljubezen je »*prihajala do besede*« skozi dvorjenje (*cortezia*). Izraz »*pri do besede*« je tu povsem dobeseden: za trubadurje ljubezni ni bilo zunaj besede. Francoski pesnik, član francoske avantgardistične skupine Ou-Li-Po (okrajšava za *Ouvrière de la Littérature Potentielle – Delavnica Potencialne Literature*) in veliki sodobni interpret trubadurjev Jacques Roubaud je v lucidni razpravi *Narobe cvet* (naslovljeni po znameniti pesmi trubadurja Raimbautza d'Aurenga *La flors envèrsa*) na podoben način opredelil razmerje med *ljubeznijo* (*amor*) in *pesmijo* (*trobar*): »*Amor* zahteva, da mora biti izrečena, *ljubezni* ni, če ni izrečena. To je aksiom *ljubezni*.«

Za trubadurje in za ljubezen vseh časov in prostorov velja: NI LJUBEZNI BREZ IZREKANJA LJUBEZNI.

V okviru pričujoče študije ni mogoče podrobneje obdelati razmerja med ljubezenskim čustvom in pesniškim jezikom. Naj le omenim, da je imela harmonija rim in ritma posebno, privilegirano vlogo pri izražanju ljubezni. Kot sem zapisal v članku *Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni* (1998, 419) ter v spremni besedi k antologiji *Ljubezen iz daljave* (2003, 200): »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.«

Ta analiza sovпада z ugotovitvami Jacquesa Roubauda, ki je v študiji *La flors envèrsa* (*Narobe cvet* – 1990, 686), poimenovani po znameniti pesmi princa Rambautza d'Aurenga (Novak, 2003a, 55) vzpostavil enačaj med ljubeznijo in pesmijo: »**Peti** pomeni **ljubiti** (et vice versa)«.

Čeprav gre za isto besedo, kot je francoska *chanson* ali italijanska *canzona*, je provansalska *canso* specifična v tem smislu, da označuje ljubezensko pesem. Točneje: visoko ljubezensko pesem. V hierarhiji zvrsti in pesniških oblik je bila *canso* najvišja, vse druge zvrsti in oblike so ji bile podrejene. Kot smo že omenili, si je družbenokritična *sirventeza* – kljub jasni zavesti ter etični in celo politični podpori trubadurjev protestni poeziji zoper družbene krivice in nasilje oblasti – morala sposojati melodije od ljubezenskih pesmi; sama ni imela pravice do lastne melodije. (V ohranjenem korpusu trubadurskih pesmi obstaja le en sam primer *sirventeze* z lastno melodijo – pač izjema, ki potrjuje pravilo.)

Razcvet trubadurske imetnosti je bil silovit in izjemno vpliven, tudi mednarodno, vendar je bil v časovnem smislu razmeroma kratek – od prvih pesmi »prvega trubadurja« *Guilhema, IX. vojvode Akvitanskega, l. 1100 do srede 13. stoletja, ko Vatikan s pomočjo Francije organizirala brutalno križarsko vojno zoper t. i. katarsko herezijo. Razdejanje Provanse je zadalo tudi smrtni udarec trubadurski umetnosti v njeni domovini; značilna je v tem smislu usoda »zadnjega trubadurja«, Guiraut-za Riquiera; njegove pesmi v razdejani Provansi niso več našle odmeva, zato se je zatekel na dvor kastilskega kralja Alfonsa X., izobraženega in razumnega vladarja, o čemer priča tudi njegov vzdevek *El Sabio – Modri*. To gostoljubje je bilo očitno tudi izraz pesniške solidarnosti, kajti Alfons je bil izvrsten pesnik.*

Spričo tako kratkega, čeprav izjemno bogatega literarnega razcveta povansalska trubadurska poezija ni imela časa za razvoj svojih žanrov; zato je trubadurski korpus bolj ali manj omejen na poezijo dvorske aristokracije (z izjemo nekaterih žanrov, ki se oplajajo tudi pri ljudskem pesništvu, kot npr. *pasturela*). V nasprotju s provansalskimi trubadurji so njihovi mlajši francoski pesniški bratrance imeli več zgodovinske sreče: nenehen razvoj francoske kraljevine in jezika jim je dal možnost za razvoj številnih zvrsti, žanrov in pesniških oblik. Najpomembnejša razlika med provansalsko in francosko srednjeveško književnostjo pa nedvomno zadeva temeljno naravnost – če se je provansalski duh osredotočil predvsem na liriko, je francoski *esprit* našel svoje torišče – točneje: bojno polje – tudi v verzni epiki.

Vse to se je dogajalo v kontekstu strogo hierarhizirane srednjeveške fevdalne družbe. Tu se srečujemo z neverjetnimi paradoksi, ki kažejo, da je lirski princip opevanja Izvoljene gospe posnemal temeljni model fevdalne služnosti gospodarju, obenem pa ga na skrivaj tudi spodmikal in problematiziral. Eden izmed paradoksov je konvencionalna formula za nagovor Gospe – *Midons* –, ki je slovnično moškega spola in dobesedno pomeni *Moj gospodar*. Morda si to protislovno formulo lahko sociolingvistično razložimo takole: ko ženska postane predmet kulta, znotraj konteksta patriarhalne družbe pridobi attribute fevdalnega gospoda(rja), se pravi moškega.

Zato ni naključje, da trubadurji nagovarjajo Izvoljeno gospo kot služabnik gospodarja: Gospa suvereno ukazuje, najvišji užitek pesnika pa je izpolnjevati njene ukaze. To hierarhično razmerje pa postavlja pod vprašaj dialoška pesem (tenso, joc parti, partimen), ki sta jo s svojimi diametralno nasprotnimi stališči ustvarila trubadurka iz visoke aristokracije Maria de Vantadorn in trubadur Gui d'Uissel (Novak, 2003a, 122–123):

Spravljate me v obup,
Gui d'Uissel, ker več ne pišete,
in želim vam, da se vrnete
k predmetu, ki vam je ljub.
Prosim vas, povejte: naj gospa,
ki si jo ljubimec iz srca
želi, ravna povsem enako,
ker je tak ljubávní zakon?

O gospa Maria, speva
res ne zmorem peti več,
odslej trpim le še molčeč.
Spoštovanje pa mi veleva,
da na dobro vprašanje
vam odgovorim: tekmovanje
ni odnos ljubezni, tu ni vladarja,
oba enako nežnost nagovarja.

[...]

Gui d'Uissel, ljubimci niso zvesti.
Na začetku, navidezno iskreni,
radi klečijo na kolenih
in hočejo gospem prilesti
v srce z oblubo večne službe.
Toda znotraj naše družbe
je sluga, ki se baha, da je enak,
zgolj izdajalec in bedak!

O gospa, naj vas bo sram!
Žalosten je vaš prezir
do tistega, ki ga nemir
ljubezni žene v vaš hram.
To ni prav in vam ni podobno,
da ljubimec bolj spodobno
in zares gospo vzljubi,
in se preda grenkobi in izgubi ...

Vpliv trubadurjev na vse nadaljnje ljubezensko pesništvo je bil izjemno močan in globok. A ne le to – njihova pesniška invencija in »iznajdba« ljubezni je odigrala ključno vlogo pri kultiviranju medčloveških in družbenih razmerij.

8.4 Verzni ritem viteških romanov

V starem in srednjem veku so ljudje pesem večinoma doživljali kot umetnost glasu in glasbe, ne pa črke in pisave. Pred izumom pisave so bile pesmi tudi najboljši način za hranjenje spomina. Ritem pesmi je pomagal pevcem, da so si lažje zapomnili tisoče in tisoče verzov in tako prenašali spomin svoje rodovne skupnosti na naslednje generacije. Tudi pravilni verzni ritem *Yvain*a in drugih romanov Chrétiena de Troyesa je služil temu, da si je poslušalstvo lažje zapomnilo besedilo. V nasprotju s trubadurskimi lirskimi pesmimi viteški romani niso bili več namenjeni petju, pač pa so jih na glas recitali na dvorih v dolgih zimskih večerih. Namesto rock koncertov, kina in televizije je tedanja elita hodila poslušat viteške romane v verzih.

Verz *Yvain*a in drugih viteških romanov je *osmerek* z zaporedno rimanimi verznimi dvojicami.

Ta verz, značilen za francosko silabično verzifikacijo, se po ustroju precej razlikuje od nekaterih drugih verzni ritmov, priljubljenih v epski poeziji različnih jezikov in narodov. Oglejmo si nekatere najbolj znane epske verze.

Stalni verz starogrških in rimskih epov je bil daktilski heksameter; *heks* je grški števnik za šest, *meter* pa je *mera* – šestomer torej, sestavljen iz šestih daktilskih stopic. Zadnja je bila okrajšana, čemur pravimo *katalektični verz*; ta postopek je služil kot signal za konec verza in začetek novega. Zaradi nevarnosti metrične monotonije pri tako dolgih besedilih so ritem poživljali z notranjimi variacijami, predvsem cezurami in zamenjavami trizložnih daktilov, sestavljenih iz enega dolgega in dveh kratkih zlogov, z dvožložnimi, iz dveh dolgih zlogov sestavljenimi spondeji, pač po temeljnem pravilu

kvantitativne verzifikacije, da je dolg zlog po trajanju enak dvema kratkima. Prisluh-nimo znamenitemu začetku Homerjeve *Iliade* v prevodu Jelene Isak Kres (2017, 13):

Jezo, boginja, zapoj, zamero Pelida Ahila,
hudo gorje, nič koliko ran je zadala Ahajcem,
vrste najdrznejših duš je strpala v Hadove veže,
kupe junaških teles pa v trganje psom prepustila,
v lakomno žrtje ujedam, saj Zevs tako je odločil,
vse odkar sta se prvič sporekla in sprta razšla se
kralj Atrid, vladar, in Ahil, božanski bojevnik.

Starogermanska poezija je za pripovedovanje zgodb uporabljala različne verzne ritme, zgrajene na akcentuacijski verzifikaciji, kjer je število močnih naglasov določeno, število nenaglašanih zlogov pa poljubno. Poseben način epskega pripovedovanja je omogočil *aliteracijski verz*, kjer aliteracija postane ritmotvorna; ponavljajoči se soglasniki so tu opravljali vlogo opornikov verznega ritma. Gre za dolg verz, ki je razdeljen na dve polovici (*polstih*); ponavadi se ujemajo soglasniki ali korenski (začetni) zlogi dveh besed v prvem polstihu in ene besede v drugem polstihu. Izjemoma lahko funkcijo aliteracije prevzame tudi asonanca (samoglasniški stik). Nenehno ponavljanje trdih soglasnikov ustvarja nadvse bojevito vzdusje, kot bi skozi aliteracijske verze v krvavi boj drla do zob oborožena vojska, žvenketaje z meči in kričeč bojevita gesla. Prisluh-nimo začetku *Beowulfa* v kot orožje žvenketajočem prevodu Marjana Strojana (1993):

Res, slišali smo o slavi veliki
Kopjarjev – Dancev, kraljev v davnini,
o hrabrih opravih princev med boji.
Strah vojskovalcev, Scyld, Scefov sin,
uplenil je mnogim pivske klopi.
Odkar so ga odkrili, skromno siroto –
za kar je dobil obilno tolažbo –
uspeval je v slavi, slovel pod nebom,
dokler ni kraljem za kitovo cesto
davkov določal: res, dober kralj!

Mimogrede: podoba »kitova cesta« je *kenning*, metafora, značilna za starogermansko poezijo. Sama beseda *kenning* je v etimološki zvezi z nemško besedo *Kenntnis* (*znanje, vednost*), kar posrečeno pojasnjuje tudi naravo metafore – metafora je pesniški način spoznavanja sveta. In kaj označuje metafora »kitova cesta«? Morje, seveda!

Italijanska verzna epika je našla svoj idealen ritmični izraz v jamskem enajstercu (*endecasillabo giambico*), svojo tipično kitično obliko pa v *ottava rimi* oz. *stanci*. Ta oblika, ki jo je dokončno izoblikoval Boccaccio (z razporeditvijo rim ABABAB-CC), je postala izrazno sredstvo velike italijanske epike od srednjega veka prek renesanse do baroka (Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso). Drugo kitično linijo je sprožil Dante z izumom *terza rime* (tercinskega sosledja z razporeditvijo rim ABA, BCB, CDC, DED itd.), verižnega rimanja (*rime incatenate*), kjer vsako kitico harmonizira oklepajoča rima, v kateri pa srednji verz ostaja neriman, ta zvočni in strukturni vakuum pa za harmonizacijo priključuje nov par oklepajočih rim v naslednji tercini in tako dalje in tako v neskončnost – idealna zvočna in ritmična mašina za pripovedovanje zgodb. Prešeren je s *Krstom pri Savici* kongenialno presadil obe italijanski kitični obliki – *terza* in *ottava rimo* – v slovenščino.

Vers commun (*skupni* ali *običajni verz*), deseterec s cezuro po 4. zlogu, smo spoznali ob obravnavi francoske srednjeveške *Pesmi o Rolandu*. Srednjeveški srbski ali junaški deseterec, prav tako s cezuro po 4. zlogu, a z drugačnim ustrojem, bomo obravnavali pozneje, v okviru poglavja o diverzifikaciji verzifikacije južnoslovanskih narodov.

Španska verzna epika pozna različne metre, od širokega, z močno središčno cezuro na dva polstih razpolovljenega verza *Pesmi o Cidu* (*El Poema de Mio Cid*) do ozkega osmerca, značilnega za španske romance. Zvočni stik je v obeh primerih asonanca, ki v epu o Cidu povezuje vse verze znotraj dolgih pripovednih kitic, v romancah pa vsak drugi verz. Španska verzifikacija je silabična z močno vlogo naglasov; prevladujoča metrična impulza sta trohejski in daktilski. Prešeren je poliritmični verz španske romance kongenialno presadil v slovenščino kot trohejski osmerek, pri tem pa se je naslonil na bogato navzočnost tega ritma v ljudski tradiciji. Temu ritmičnemu modelu je pri prevajanju španskih romanc sledil tudi Niko Košir, npr. pri *Romanci o doñi Aldi*, nesrečni Rolandovi zaročenki (Košir, 1961, 34):

Drugo jutro navsezgodaj	<i>asonanca:</i>
pismo od daleč je prejela,	<i>prejELA</i>
zunaj pisana s črnilom,	
notri pa s krvjo pojena,	<i>pojEnA</i>
da umrl je njen Roland	
tamkaj v rancevauxskih stenah.	<i>stEnAb</i>

Po uvodnih nihanjih je francoski verz zelo zgodaj utrdil svojo silabično naravo, se pravi verzifikacijo, ki temelji na številu zlogov.

Verz *Yvain* je francoski *osmerek* (fr.: *octosyllabe*), ki ga je gospa Javoršek ustrezno prevedla s slovenskim *jamskim osmercem* (kombiniranim z devetercem).

Jamski osmerek je soroden trohejskemu osmercu. Oba sta bila v srednjem veku in pozneje močno razširjena in oba sta se razvila iz antičnih ritmov (∪ označuje kratek, – pa dolg zlog): jamski osmerek iz antičnega *jamskega dimetra* (∪ – ∪ – / ∪ – ∪ –), ki je nastal z razbitjem dvakrat daljšega *jamskega tetrametra* (16 zlogov); trohejski osmerek pa iz *trohejskega dimetra*, ki je imel metrično shemo – ∪ – ∪ / – ∪ – ∪ in je nastal z razbitjem daljšega *trohejskega tetrametra* (prav tako 16 zlogov).

Latinski trohejski dimeter je v srednjem veku postal ritmična osnova za krščanske liturgične hvalnice ter za vagantsko poezijo, ki je med drugim zbrana v zbirki *Carmina burana* (npr. *romarski verz*, kombinacija trohejskega osmerca in sedmerca).

In jamski dimeter? Odigral je nadvse pomembno vlogo pri razvoju srednjeveške poezije v romanskih jezikih. Z delitvijo prvotnega dolgega verza na dva krajša je nastal znameniti *osmerek*, eden izmed najpomembnejših ritmičnih izrazov francoske srednjeveške poezije. Za razliko od *deseterca* starejše francoske epike, znanega kot *vers commun* (*preprosti* oz. *običajni verz*), ki je imel cezuro po četrtem zlogu in ki je doživel najbolj znamenito realizacijo v *Pesmi o Rolandu* (*Chanson de Roland*), je osmerek postal ritmična osnova viteških romanov v verzih, začeni s tistimi, ki jih je pisal Chrétien de Troyes. Tega ritma so se držali tudi drugi severnofrancoski *truverji*, globoko pa je vplival tudi na poezijo nemških *Minnesängerjev*, ki so akcentuacijsko in aliteracijsko osnovo nemškega verza poskušali prilagoditi francoski metriki: tovrstni *Achtsilbler* (osemzložni verz) je najbolj zaživel v tako imenovanem *Knittelversu*, verzni obliki nemških viteških romanov v verzih.

Prevajalka Marija Javoršek je z občutkom prilagodila francoski osmerek drugačni ritmiki slovenskega verza. Ker je francoska verzifikacija silabična (zlogovna), ne pozna stopic, značilnih za kvantitativno in silabotonično verzifikacijo (trohej, jamb, daktil itd.), saj temelji na kombinaciji stalnih in premečnih naglasov, katerih konstelacija se spreminja iz verza v verz; francoski bralci in poslušalci prepoznajo verzni ritem po številu zlogov. Ker je stalni naglas pri osmercu v skladu z osnovno zakonitostjo naglaševanja francoskih besed na zadnjem, osmem, torej sodem zlogu, se ob prehodu v jezike, kjer poezija temelji na silabotonični verzifikaciji, ta verzni ritem jambizira. Dobimo torej strukturni ekvivalent antičnega jamskega dimetra, s to razliko, da je bil temelj kvantitativne verzifikacije razlikovanje med dolgim in kratkim zlogom, v silabotonični verzifikaciji pa ključno vlogo igra razlikovanje med naglašeni in nenaglašeni zlogi.

V okviru pričujoče študije ni mogoče dovolj natančno primerjati francoske in slovenske verzne ritmike. Naj z določeno stopnjo poenostavljanja opozorim le na temeljno razliko v načinu naglaševanja besed: francoščina je oksitoničen jezik (naglas je zmeraj na zadnjem zlogu), medtem ko slovenščina poleg *oksitona* (ki omogoča moške verzne končnice in rime) pozna tudi *paroksiton* (naglas na predzadnjem zlogu, ki omogoča ženska izglasja in rime) in *proparoksiton* (naglas na predpredzadnjem zlogu, ki omogoča daktilska oz. tekoča izglasja in rime). Popolna zvestoba originalnemu francoskemu ritmu bi zahtevala izključno rabo moških verznihi končnic, kar bi učinkovalo trdo, pretirano mehanično in monotono. Gospa Javoršek je s svojim občutljivim posluhom pravilno zaznala, da drugačna ritmika slovenskega verza na ravni verznihi izglasji omogoča in zahteva bolj elastičen pristop: zato verzni ritem slovenskega *Yvain*a temelji na menjavanju jambskih osmercev (moški verzi) in devetercev (ženski verzi). Italijanska terminologija, ki jo je slovenska verzologija sprejela, žal zakriva dejstvo, da gre za enako metrično sestavo – za *štiristopični jambski verz*, ki je pri ženskih verzih podaljšan za dodatni nenaglašeni zlog. Prav raba ženskih izglasji in rim mehča ostrino moških verzov in rim.

8.5 Chrétien de Troyes: čas in okolje

Literarna zgodovina pravi, da je Chrétien de Troyes eden izmed prvih francoskih pisateljev, ki jih je mogoče jasno biografsko identificirati, čeprav o njegovem življenju vemo relativno malo. Rodil se je okoli l. 1135, umrl pa okoli l. 1190. Po vsej verjetnosti je bil kanonik katedrale v mestu Troyes, izjemno uspešno literarno kariero pa je dosegel na dvorih v Šampanji in Flandriji. Zato bo najbolje, da tega avtorja spoznamo po ohranjenih podatkih o okolju, v katerem je živel in ki je globoko zaznamovalo njegovo umetniško videnje sveta.

Oba dvora sta se odlikovala z bogastvom, za tisti čas liberalnim vzdušjem in naklonjenostjo umetnosti in umetnikom, grofica Marie de Champagne in flamski grof Filip pa sta tudi osebno slovela po visoki kulturi.

Flandrija je bila v tistem času v ekonomskem, kulturnem in političnem smislu ena izmed najbolj razvitih pokrajin v Evropi, kar je pozneje pripomoglo k vzniku osupljivo svobodnega mističnega pesništva (Sveta Hadewijch iz Antwerpna) in slikarstva (t. i. *flamski primitivci*, pri katerih pa ni ničesar primitivnega).

Marie je bila ena izmed hčera francoskega kralja Ludovika VII. in znamenite kraljice Aliénor (Eleonore) Akvitanske, ki je izviralala iz rodu akvitanskih vojvod: njen ded je bil zgoraj omenjeni Guilhem, IX. vojvoda akvitanski, svobodomiselni

pesnik, ki so mu nadeli častni vzdevek »*prvi trubadur*«. Lepa Aliénor je podedovala željo po svobodi in jo pogumno uveljavljala vse svoje življenje ter si s tem nakopala žolčno sovraštvo patriarhalne družbe: ločila se je od prvega moža, francoskega kralja Ludovika VII., kar je v tistem času veljalo za nezaslišan greh, in se ponovno poročila z mladim velikašem Henrikom Plantagenetom, ki je podedoval angleško krono in postal ustanovitelj dinastije Plantagenet. Eden izmed njenih otrok je bil slavni kralj Rihard Levjesrčni, ki je prav tako pisal pesmi (a ne v angleščini, ki je najbrž sploh ni znal, pač pa v okcitanščini in francoščini). Še bolj kot ločitev so sodobniki očitali kraljici Aliénor, da se je vmešala v dinastične boje znotraj družine na strani svojih otrok zoper moža, s tem pa prekršila temeljni zakon patriarhalne družbe. Aliénor Akvitanska je ena izmed ključnih srednjeveških referenc feminističnega gibanja v zadnjem času, sijajno analizo njenega delovanja pa je napisal francoski zgodovinar Georges Duby v že omenjenem delu *Gospe 12. stoletja*.

Nekateri literarni zgodovinarji (npr. Zuchetto) domnevajo, da se je literarna pot Chrétiena de Troyesa začela že na dvoru kraljice Aliénor v Poitiersu in Akvitaniji v letih 1165–73. Vanjo naj bi bil zaljubljen tudi trubadur Bernart de Ventadorn; njegova pretresljiva pesem *Can vei la lauzeta mover* (dobesedno: *Ko vidim škrljancu leteti*) naj bi nastala prav ob njunem slovesu, ko se je Aliénor odpravljala čez Rokavski preliv v Anglijo, kar pa zgodovinsko ni potrjeno. Ker je ta pretresljiva pesem edini »dokument« te nemogoče ljubezni, življenje kraljice Aliénor je pa zelo natančno popisano v kronikah tistega časa, je možno, da gre za pesnikovo domišljijo. Ne nazadnje je med njima zijala ogromna socialna razdalja. V nasprotju s trubadurko Mario de Ventadorn, ki je dejansko bila članica te pomembne rodbine visoke aristokracije, je enako zveneča formulacija »de Ventadorn« pri trubadurju le oznaka njegovega rojstva – rodil se je kot sin peka na gradu Ventadorn. Res je sicer, da je trubadurska umetnost bila ena izmed redkih sposobnosti, ki je omogočala nadarjenim socialno mobilnost in nenavadno spoštovanje v dvorskem okolju, vendar ljubezen pekovega sina in kraljice ni najbolj verjetna. Ne glede na zgodovinsko (ne)verodostojnost pa gre za presunljivo pesem, elegijo, ki radikalno izostri tragičnost trubadurske ljubezni. Tu navajam le najbolj pretresljive verze v lastnem prevodu – uvodni in sklepni kitici (2003a, 41–43) ter originalnemu zapisu v srednjeveških pesmaricah zvesto »prožno« transkripcijo (Roubaud, 1971, 128–130):

Can vei la lauzeta mover. de joi sas alas contra-l rai. que s'oblid'e-s laissa
chazer. per la doussor c'al cor li vai. ai tan grans enveya m'envé. de cui
qu'eu veyá jauzion. meravilha ai car desse. lo cor de desirer no-m fon.

Ko škrjanec, poln radósti,
s krili vzdrhti k svetlobi
in se prepusti prostosti
padca, ker mu v mehkobi
koprni srce, sem ljubosumen
na vse, ki se veselé,
in nikakor ne razumem,
mi ne skopni srce.

Ai las tan cuidava saber. d'amor e tant petit en sai. car eu d'amar no-m
posc tener. celeis don ja pro non aurai. tout m'a mo cor e tout m'a me.
e se mezeis'e tot lo mon. e can se-m tolc no-m laisset re. mas dezirer e
cor volon.

Mislil sem, da sem najboljši
v ljubezni, a ne znam
ničesar, proti svoji volji
ljubim, a ostal bom sam.
Vzela je srce in mene,
vzela sebe in ves svet,
pustila željo, ki me žene,
in srce, kjer sem zaklet.

[...]

Pus ab midons no-m valer. precis ni merces ni-l dreihz qu'eu ai. ni a leis
no van a plazer. qu'eu l'am ja mais no-lh dirai. aissi-m part de leis e-m
recre. mort m'a e per mort li respon. e vau m'en pus ilh no-m rete. cha-
itius en issilh no sai on.

Ne pomaga nič, pravice
ali prošnje, níkdar več
ne priznam pred njenim licem
te ljubezni, ki ji ni všeč.
Od ljubezni se ločujem:
s smrtjo odgovarjam smrti.
Zdaj, begunec, grem na tuje:
le kam? Zublji so odprti.

Tristans ges no-n auretz de me. qu'eu m'en vau chaitius no sai on. de
chantar me gic e-m recre. e de joi e d'amor m'escon.

Tristan, níkdar več ne boste
me imeli. Zbogom, pesmi!
Stran! A kam? Daleč od Radósti
se bom skril, daleč od Ljubezni.

»Tristan« tu ni moško ime, ampak »senhal«, psevdonim ljubljene Gospe, katere pravo ime trubadur ni smel javno izrekati.

Na anglo-anžuvinskem dvoru se pod pokroviteljstvom kraljice Aliénor razcveti trubadurska lirika v dveh jezikih, provansalščini in tedanji francoščini. Ta dvor omogoči tudi plodno prepletanje francoske in angleške kulture tistega časa: francoska omika kultivira »barbarski« Otok (do današnjega dne je ohranjeno dvojno poimenovanje – žival na polju nosi angleško, meso iste živali na mizi pa francosko ime), bogata anglosaška in keltska mitologija pa zaznamuje umetniško domišljijo francoskih avtorjev ter se posledično razširi po Evropi. Tako je bila Marie de France (prva ženska v francoski in angleški literarni zgodovini), kot pove že ime, po poreklu iz Francije, živila je v Angliji, pisala pa v normanskem dialektu. Ustvarila je dolge pripovedne pesmi s temami t. i. *bretonskega cikla* (o kralju Arturju in vitezh Okrogle mize). Ta zvrst pripovednega pesništva se imenuje *lais* (izg.: *lé*), kar izvira iz keltske besede za *pesem* – *laid*. (Gospa Javoršek, neutrudna prevajalka starejše francoske poezije, je v slovenščino prelila tudi pesmi Marie de France.)

Aliénor in njene enako razsvetljene hčerke vzpodbujajo tudi posnemanje klasičnih literarnih vzorov, vključno z antičnimi epi (npr. adaptacija *Eneide*) in antičnimi romani (*romans d'Antiquité*), kot je npr. *Roman o Tebah* (*Le Roman de Thèbes*). Wace napiše zgodovino normanskih vojvod in prevede ključno delo tedanjega zgodovinarja, *Zgodovino britanskih kraljev* (*Historia regum Britanniae*) Geoffroyja de Monmoutha, ki je dolga stoletja, vse do Shakespeara, ponujala snov pisateljem.

Sodeč po katalogu svojih zgodnjih del, ki je vtkan v roman *Cligès*, je mladi Chrétien prevedel Ovidijevo pesniško delo *Zdravilo ljubezni* (*Remedia amoris*), očitno pa so na njegovo pripovedno poetiko s svojo fantazijo vplivale tudi *Metamorfoze*. Ustvaril je tudi – žal izgubljeno – verzijo zgodbe o *Tristanu in Izoldi*, ki je ključna za razumevanje srednjeveške erotike. Ta tragična zgodba je ohranjena v dveh verzijah – Bérout je napisal bolj »ljudsko«, Thomas pa bolj »dvorsko« varianto. (Danes jo še najbolj poznamo po prozni adaptaciji Josèpha Bédiera.) Tako kot snov Chrétienovih romanov je tudi ta legenda keltskega porekla. V zvrstnem smislu gre za hibrid epike (vojaški

spopadi, dvoboji, nadnaravne sile) in lirike (osredotočenost na čustva in ljubezensko strast). Podobno kot pri trubadurjih je ljubezen prikazana kot slepa sla in sila, nad katero nima nihče razumske kontrole; iracionalno naravo ljubezenske strasti poudarja motiv čarovnega napitka, ki naj vzbudi ljubezen med Izoldo in njenim ženinom, kraljem Markom, a ga pomotoma izpije Tristan, Markov glasnik, ki pride v imenu svojega gospodarja snubit nevesto. V prvi knjigi svojega epohalnega dela *Ljubezen in Zahod* Denis de Rougemont obravnava *Tristana in Izoldo* kot temeljno delo, ki določi način razumevanje ljubezni v zahodni civilizaciji; svojo analizo začne s prvim stavkom Bédierove priredbe: »Gospoda, ali vas je volja slišati lepo zgodbo o ljubezni in smrti?«

Mecenat kraljice Aliénor in kralja Henrija traja do l. 1173, ko Aliénor zaradi zarote zoper moža za dolgih enajst let zaprejo v hišni pripor. (Osvobodijo jo šele l. 1184, po smrti moža l. 1189 pa obnovi svojo nekdanjo moč in si prizadeva, da bi osvobodila sina Riharda Levjesrčnega, ki so ga ob vrnitvi iz Svete dežele zaprli Avstrijci in zanj zahtevali visoko odkupnino.) Kraljica Aliénor je pokopana v opatiji Fontevrault, ki je zgodovinsko pomembna zato, ker je bila prva, ki ji je katoliška cerkev po dolgem boju priznala pravico, da jo vodi opatinja, in ne opat. Z ležečimi kipi na sarkofagu so simbolično združeni štirje bližnji sorodniki, ki jih je za časa življenja združevala najprej ljubezen, nato pa boj za oblast: Aliénor tu leži zraven svojega oblastiželjnega moža, Henrika II., ljubljenega sina Riharda Levjesrčnega in Izabele, žene najmlajšega sina Janeza Brez zemlje. Nagrobni kip na sarkofagom jo kaže v pomenljivi drži – s knjigo v roki, kar je pomemben spomenik v predzgodovini feminističnega gibanja.

Grofica Marie de Champagne je po materi podedovala lepoto, pamet in pogum. Ko so Aliénor zaprli, se je l. 1173 središče literarnega življenja preselilo na šampanjski dvor. Marie se je obdala z najpomembnejšimi pisatelji in intelektualci svojega časa: ne more biti naključje, da je začetek Chrétienovega delovanja na dvoru v Šampanji izpričan v l. 1164, se pravi ravno v letu, ko se je Marie poročila s šampanjskim grofom Henrikom, ki so mu nadedli pomenljivo ime – Henri le Libéral. Naj med dvorjani omenimo še dve pomembni literarni imeni – pesnika Conona de Béthuna in filozofa Andréja le Chapelaina. Mariejin vnuk je bil Thibaut IV. de Champagne, kralj Navare, eden izmed najpomembnejših francoskih srednjeveških pesnikov.

Pravijo, da je bil Conon de Béthune zaljubljen v Marie in jo opeval v svojih pesmih. Cinični francoski plemiči so ga nekoč na dvoru sprovcirali, da je zapel eno teh pesmi, nakar so se mu okrutno posmehovali zaradi pikardskega narečja (mesto Béthune je na severu današnje Francije, v t. i. francoski Flandriji). To je mladeniča tako prizadelo, da je prelomil vazalno razmerje do francoskega kralja ter se povezal s flamskim grofom in angleško krono. Ker je bil najmlajši, deseti sin sicer stare plemiške družine, je imel na razpolago le dve možnosti – postati duhovnik ali vojščak. Izbral je slednjo: postal

je eden izmed vojskovodij četrte križarske vojne ter nazadnje kralj Andrinopolisa. Te križarske vojne se je udeležil tudi Châtelain (graščak) de Coucy, eden izmed najbolj prefinjenih severnofrancoskih truverjev, ki mu pripisujejo tudi tragično zgodbo: imel naj bi ljubezensko razmerje z lepo gospo, imenovano Dame de Faël, ki je bila prav tako pesnica, vendar je bila žal že poročena. Ko na ladji v Egejskem morju vitez umre, naroči oprodi, naj nese njegovo srce ljubljeni gospe. Glasnika prestreže ljubosumni mož, ki ženi za večerjo postreže s srcem njenega ljubimca; ko izve, kaj je pravkar pojedla, gospa za vselej preneha jesti in umre od lakote. Zato antologije francoske truverške lirike pesmi teh dveh ljubimcev zmeraj tiskajo skupaj. Ta tragična zgodba se je v literarni zgodovini najprej pojavila v zvezi s provansalskim trubadurjem Guilhemom de Cabestanhem, prav tako zastopanim v moji antologiji *Ljubezen iz daljave* (2003a). Boccaccio je v *Dekameron* vključil provansalsko varianto zgodbe, omenja pa jo tudi Petrarca. Gre torej za zgodbo, ki je bila predmet mnogih literarnih mitologizacij.

Kaj pa o vsem tem ve povedati zgodovinopisje? Zgodbo, ki je precej drugačna in kaže, kako so ti vrlji vitezi in strastni zaljubljeni prizadejali obilo gorja in zla drugim. Četrta križarska vojna v letih 1202–04 (že po smrti Chrétiena de Troyesa) je bila eno izmed najbolj sramotnih dejanj v srednjeveški zgodovini: ker niso imeli denarja za transport, so križarji najeli beneške ladje, kot protiuslugo pa so za Benetke osvojili Zadar in Konstantinopol, kjer so se vmešali v dinastične boje. Že ob tej križarski vojni (še bolj pa ob t. i. »*otroški križarski vojni*«, ko so v Sveto deželo poslali otroke) se je začel po Evropi širiti dvom: kako je možno, da križarji namesto nevernikov napadajo krščanska mesta in dežele? Odlični pesnik Conon de Béthune, ki je bil v mladosti tako prizadet, ker so se cinični dvorjani posmehovali njegovemu narečju in ljubezni do grofice Marie, je proti koncu življenja doživel velike časti: postal je celo regent Konstantinopla in kralj Andrinopolisa, kar pomeni, da je ubil veliko ljudi. Pesmi pa ni več pisal.

Kako različne so usode teh treh truverjev! Châtelain de Coucy je umrl v cvetu mladosti, njegovo srce pa je po legendi nevede pojedla ljubljena gospa; Conon de Béthune je pobil veliko nedolžnih, doživel velike časti in zapravil svojo poezijo; Chrétien de Troyes pa je ostal ob strani dramatičnih vojaških in političnih dogodkov, opazoval nore viteze in lepe gospe, ki so jih vitezi zapuščali same zaradi vseh teh strašnih vojn ... opazoval, sočustvoval in pisal vse do konca svojih dni.

Življenjepise drugih pesnikov navajamo zato, ker literarna zgodovina ne razpolaga z natančno biografijo največjega med truverji, Chrétiena de Troyesa. V odsotnosti direktnih podatkov o Chrétienu nam bodo posredni podatki o usodah vitezov in pesnikov s šampanjskega dvora pomagali razumeti okolje, v katerem je Chrétien živel in pisal, ter žive modele, ki so po vsej verjetnosti vplivali na idealizirane podobe njegovih popotnih vitezov.

Na dvoru Marie de Champagne je po vsej verjetnosti deloval tudi André le Chapelain (torej *kaplan*), znan tudi pod latinskim imenom Andrea Capellanus. Njegovo v latinščini napisano delo *Liber de arte honeste amandi et reprobatione inhonesti amoris* (*Knjiga o umetnosti častnega ljubljenja in obsodbi nečastne ljubezni*) je najboljši vir za premislek kulta viteške in trubadurske ljubezni. V njem so našli tudi razsodbe članic t. i. *Ljubezenskih razsodišč* (*Cours d'Amour*) iz 12. stoletja, ki so razsojale o ljubezenskih zadevah, dilemah in problemih. Ta razsodišča, ki seveda niso imela pravne, ampak zgolj moralno in družabno (dvorsko) naravo, so sestavljale slavne dame tistega časa, med drugimi tudi kraljica Aliénor in njena hči Marie. Racionalisti so dolgo dvomili v obstoj teh razsodišč in jih obravnavali kot srednjeveško legendo, a je najdba Chapelainovega rokopisa na začetku 19. stoletja potrdila njihovo zgodovinsko verodostojnost.

V Chapelainovi knjigi najdemo tudi *Ljubezenski zakonik* (*Code d'Amour*), kjer se prvo izmed dvaintridesetih *Ljubezenskih pravil* (*Les Règles d'Amour*) glasi: »Sklicevanje na zakonsko zvezo ni veljaven izgovor zoper ljubezen.« Po eni strani to pravilo priznava, da poroka ni namenjena ljubezni, ampak le ekonomski in pravni zvezi, po drugi strani pa ljubezen postavlja nad zakon (v vsakršnem smislu besede). Zgodovinska zasluga trubadurjev je bila, da so prvi slavili ljubezen kot vrednoto ter zahtevali, da mora biti zveza med moškim in žensko utemeljena na ljubezni, kar ne tedaj ne dolgo pozneje ni bila življenjska realnost.

V nasprotju s splošnimi, površnimi predstavami srednji vek niti najmanj ni bil mračnijaško obdobje vsakršnega posta, temveč ravno obratno – nadvse veseljaško in tudi v seksualnem smislu radoživo obdobje. Kljub zahtevam Cerkve v praksi ni vladala monogamija, ampak – poligamija. (Iz Boccacciovega *Dekameron*a se lahko poučimo, da celibat niti najmanj ni motil duhovnikov pri uživanju življenja.) Vsesplošni poligamiji dobe so trubadurji revolucionarno zoperstavili zahtevo po zvestobi. Tretje Chapelainovo pravilo se glasi: »Nihče ne more imeti dveh razmerij obenem.« Ljubezen je torej ekskluzivna zveza dveh.

Zanikanje vrednosti zakona in istočasna zahteva po ekskluzivni zvestobi je trubadurje in njihove Izvoljene gospe pehala v protisloven, tragičen in nevaren položaj, saj so bile vse gospe praviloma poročene. Ljubezenska zvestoba se je torej pri trubadurjih v praksi kazala kot prešuštvo. Kakšen paradoks!

Prelomnega pomena je tudi peto pravilo: »Ni nobenega užitka v tistem, kar ljubi-mec dobi mimo volje svoje drage.« Prvič v evropski zgodovini je bilo nasilje nad ženskami obsojeno kot nečloveško. Nasilje torej ne sodi v ljubezen. Dolga stolec-tja po tem tedaj utopičnem stavku in kljub pravni zaščiti demokratičnih družb

ugotavljamo, da to Chapelainovo pravilo žal še ni povsem uresničeno, ponovno naraščanje nasilja nad ženskami in drugimi šibkejšimi v zadnjem času pa potrjuje vizionarsko etiko kodeksov trubadurske in viteške ljubezni.

Oba ljubezenska principa – tako trubadurski kot viteški – obsojata nasilje nad ženskami. Chrétien de Troyes je izkazoval skrajni prezir do moških, ki tepejo in na drugačne načine maltretirajo ženske: Yvain vselej prihiti na pomoč ogroženim ženskam, Perceval pa čuti tak gnev do senešala Keuja, ki je udaril prijazno, smejočo se deklico, da priseže, da se ne bo vrnil na dvor kralja Arturja, dokler tega suroveža ne premaga v dvoboju.

Če sicer slabo poznamo njegovo biografijo, pa nam je relativno dobro znan Chrétienov literarni opus. Pravo (avto)biografijo Chrétiena de Troyesa tvorijo njegova dela.

8.6 Drugi Chrétienovi romani

Ohranjeni so naslednji Chrétienovi romani:

- *Erec in Enida (Erec et Enide)*;
- *Cligès*;
- *Vitez na vozičku ali Lancelot (Le Chevalier à la charette ou Lancelot)*;
- *Vitez z levom ali Roman o Yvainu (Le Chevalier au lion ou Le Roman d'Yvain)*
- ter nedokončani *Roman o Parcevalu ali Zgodba o Gralu (Le roman de Perceval ou Le Conte du Graal)*.

Pojdimo po vrsti.

EREC IN ENIDA (Erec et Enide) je prvi Chrétienov roman v verzih; po vsej verjetnosti ga je ustvaril v letih 1165–70. Že tukaj, v svojem prvencu, Chrétien vzpostavi temeljni model svoje romaneskne poetike, narativne tehnike in vrednostnega sistema: avtor se oplaja pri keltski mitologiji in si za temeljni tematski okvir vzame dvor kralja Arturja in viteze Okrogle mize. Zaplet, ki ga odkrije v *Erecu in Enidi*, nato z vsemi variacijami obnavlja tudi v naslednjih romanih: vitez osvoji srce Izvoljene gospe, ker pa zaradi sreče v ljubezni pozabi na poslanstvo popotnega viteza, je kaznovan – in šele požrtvovalno stremljenje po udejanjenju viteških idealov mu spet podeli pravico do sreče v osebnem življenju.

CLIGÈS iz l. 1176 je nenavadno besedilo, v katerem avtor sintetizira antično in srednjeveško kulturo, Homerjevo *Iliado*, Vergilijevo *Eneido* in Ovidijevo *Umetnost ljubezni (Ars amatoria)* na eni strani ter keltske legende, kralja Arturja in viteze Okrogle

mize na drugi strani. Charles Méla v uvodu h kritični izdaji tega romana upravičeno poudarja, da junakinja Phénice zamenja lepo Heleno iz starogrške mitologije, junak Cligès pa trojanskega princa Parisa, ki jo ugrabi in s tem sproži vojno ... ne zoper Trojo, kjer je v homerskih časih vladal Parisov oče Priam, temveč zoper Konstantinopol, kjer v imaginarnem veku vlada kralj Artur. Tovrstna fuzija različnih časov in kultur, religij in jezikov povzroča tudi nenavadne in zavestno povzročene dvoumnosti, kot je denimo tista, da ne vemo, ali je del dogajanja lociran v Britanijo ali Bretanjo, saj se obema deželama v francoščini reče enako – *Bretagne*. Ta »multikulturalnost« povzroča tudi svojevrstno večplastnost na vrednostni ravni, kajti poleg antičnega izročila in srednjeveškega viteškega kodeksa je pomemben del sporočila vezan tudi na krščansko etiko; bolj kot v drugih besedilih v tem romanu prihaja do besede Chrétienova lastna duhovn(išk)a poklicanost. Na podlagi dejstva, da ena izmed ortografij zapisuje naslovno ime kot *Cligers*, se Méla sprašuje, ali lahko ime *Cligès* beremo kot anagram od *clergie*, se pravi *klera*? K sreči je bil Chrétien de Troyes tako velik umetnik, da ni dovolil, da bi avtobiografski ali ideološki elementi zasenčili pesniško imaginacijo.

VITEZ NA VOZIČKU ALI LANCELOT (Le Chevalier à la charette ou Lancelot) je nastajal v istem času (1177–81) kakor *Yvain*, kar dokazujejo številne tekstovne vzporednice med besediloma. In čeprav je *Yvain* po splošni oceni najboljši Chrétienov roman, sta *Lancelot* in *Perceval* dosegla neprimerno večjo slavo in sta pravzaprav edini zgodbi, ki ju dandanašnji pozna tudi širše občinstvo, večinoma sestavljeno iz ljudi, ki še nikoli niso slišali za Chrétiena de Troyesa. Zgodbo o iskanju Svetega Grala, ki je eden izmed tematskih segmentov *Percevala*, so namreč po Chrétienu obdelali številni drugi avtorji, od nemškega Minnesängerja Wolframa von Eschenbacha do sodobnega švicarskega pisatelja Adolfa Muschga, enega izmed dobitnikov nagrade Vilenica. Še bolj znana – predvsem zahvaljujoč številnim filmskim ekranizacijam – pa je zgodba o Lancelotu. In čeprav sta obe zgodbi obstajali že pred Chrétienom v okrožju keltskih legend, pa jima je šele francoski truver podelil enovito narativno dramaturgijo in tisto globoko sporočilnost, s katerima še danes vznemirjata imaginacijo mnogih ljubiteljev in ljubiteljic. Skratka: avtorski pečat je *Lancelotu* in *Percevalu* vdihnil šele Chrétien de Troyes.

Lancelota je Chrétien naročila njegova pokroviteljica, grofica Marie de Champagne, in ga s tem spravila v hudo zadrego. Gre namreč za zgodbo o prešuštni ljubezni: najboljši vitez Okrogle mize Lancelot se kljub silnemu spoštovanju do kralja Arturja zaljubi v njegovo ženo, kraljico Guenièvre, ki mu ljubezen vrača. S to zahtevo je grofica Marie uveljavila tisti način razumevanja ljubezni, ki je bil značilen za trubadurje, se pravi povzdigovanje ljubezenske strasti brez ozira na ovire zakonske zveze, družbenih in verskih postav. Vse kaže, da se je Chrétien obotavljal in upiral

temu literarnemu načrtu, morda tudi zaradi svojega duhovniškega položaja. Če s tega zornega kota premislimo druge njegove romane, pridemo do sklepa, da je ena izmed specifičnih značilnosti Chrétienovega razumevanja ljubezni v primerjavi s trubadurskimi vzorci in vzorniki prav njegova tendenca, da ljubezensko strast institucionalizira s poročnim prstanom in zavezo zvestobe. Kot primer vzemimo našega Yvaina: neomajno je zvest svoji gospe, čeprav ga druge lepe mladenke kar oblegajo; enako velja za njegovo gospo Laudine, čeprav je togotno jezna na Yvaina. Morda je zaradi odpora, ki ga je čutil do teme prešuštva, Chrétien napolnil ta roman z veliko izrazno močjo, ki jo povzroča dramatična napetost med dvema principoma, ljubeznijo in zvestobo, in sicer zvestobo v dvojnem smislu – zvestobo žene do moža in viteško zvestobo, ki jo Lancelot dolguje dobremu, modremu in pravičnemu kralju Arturju. Še razlaga nenavadnega Lancelotovega vzdevka: *Vitez z vozičkom* so ga imenovali zato, ker v akciji reševanja kraljice potuje z ljudskim vozom.

VITEZ Z LEVOM ALI ROMAN O YVAINU (Le Chevalier au lion ou Le Roman d'Yvain) bo podrobneje obdelan v naslednjem poglavju.

ROMAN O PARCEVALU ALI ZGODBA O GRALU (Le roman de Perceval ou Le Conte du Graal) je zadnje Chrétienovo del, ki je ostalo nedokončano. O njem smo marsikaj povedali že doslej. Avtor ga je pisal na dvoru svojega drugega pokrovitelja, flamskega grofa Filipa Alzaškega, kateremu je v uvodu tudi posvetil roman. Duhovna vertikala, ki jo to besedilo izžareva, je najbrž tudi odsev flamske kulture, za katero je od srednjega veka naprej značilna plodna sinteza čutnosti in mistike.

Še bolj kot pri *Romanu o Yvainu*, kjer se poleg naslovnega junaka kot vzor idealnega viteza pojavlja tudi Gauvain (sicer nečak kralja Arturja), se v *Zgodbi o Gralu* soočamo s posebnim problemom prepletanja zgodb dveh junakov – Percevala in Gauvaina. Zato nekateri literarni zgodovinarji zagovarjajo tezo, da gre v primeru *Zgodbe o Gralu* pravzaprav za dva romana, ki ju je v eno samo besedilo sestavil šele eden izmed Chrétienovih učencev. V prvi polovici besedila pripovedovalec sledi Percevalovi viteški in duhovni avanturi, nato pa – z izjemo ene same epizode – Gauvainovim dogodivščinam.

Perceval je ob vsej pripovedni preprostosti nadvse kompleksno in večplastno delo. Ena izmed plasti je, če naj uporabimo današnji izraz – pedagoška, vzgojna: roman spremlja Percevalovo odraščanje. Čeprav gre za telesno močnega mladeniča, pripovedovalec sijajno opiše njegovo nedolžno, še otroško naravo: Perceval uživa v naravi in naravnem življenju ter se vsemu čudi. Kot se izkaže, ne pozna niti lastnega imena, saj je povsem izoliran od sveta. Mati ga namreč hoče obvarovati pred usodo viteza, ki mu je dedno namenjena. Ko mladenič po naključju sreča v gozdu viteze v bleščečih oklepih,

najprej pomisli, da so hudiči, nakar se tako navduši nad njimi, da jih ima za angele. Za vsako ceno hoče postati vitez in odrine v svet, da bi z dejanji dokazal svojo pravico do viteškega stanu, kar materi stre srce. Ko pozneje izve za smrt matere, ga obremeni občutek krivde, ki jo lahko osmisli le vera v Tistega, ki je odrešil človeštvo grehov. Prav nezavedni greh mu tudi prepreči, da bi v odločilnem trenutku svojega življenja – ko na gradu Kralja Ribiča (gospodarja gradu najprej spozna kot ribiča) zagleda krvaveče kopje in Gral – povprašal svojega gostitelja po pomenu teh nerazumljivih simbolov. Duhovni smisel je imel na dosegu roke, a se mu je izmuznil ... naslednjega jutra je grad prazen in Percevalu je usojeno, da do konca svojih dni išče Gral.

Keltske legende tu doživijo krščansko nadgradnjo. Kopje, kjer s konice kaplja kri, se izkaže za sulico, s katero so prebodli Rešnje telo Jezusa Kristusa. Gral je v *Percevalu* imenovan, vendar brez natančnejše razlage. Šlo naj bi za kupo, iz katere je Jezus pil pri zadnji večerji, ali pa za posodo, v katero so ujeli njegovo kri, ko je umiral na križu. Nedoločenost Chrétienovega opisa ponudi širok manevrski prostor za najrazličnejše razlage, od pisateljskih, teoloških in filozofskih interpretacij do vraževernega kiča in komercializacije. (Sveti Gral je namreč nepogrešljiv rekvizit simulirane duhovnosti, kakršno uveljavlja *new age* in jo prodajajo kvazi-zgodovinarji, pretkani pisuni à la Dan Brown ter spretni trgovci hollywoodske iluzije življenja.)

Kot pravilno ugotavlja Miha Pintarič, naš najboljši poznavalec francoske srednjeveške književnosti, se *Perceval* bistveno razlikuje od prejšnjih Chrétienovih romanov po načinu motivacije junakove akcije:

Junaška dejanja namreč tu ne zadoščajo več za ohranjanje junakove identitete in duhovne mladosti. Chrétien je v svojih prejšnjih romanih, pač v srednjeveški maniri, z veseljem opisoval viteške spopade. V *Percevalu* ni več tako.

[...]

Prav kesanje je za Percevala edini način za povratek v preteklost v smislu dejavnega soočenja s tistim, kar je že bilo. Resnično kesanje je namreč ponovno rojstvo ali pa vsaj prerojenje notranjega jaza, ki bo postalo stalna prenova ... Tisto, kar je lahko ušlo niču, bi morda lahko imenovali iskra božjega v Percevalovi duši ali, še bolje, tisto, kar je sposobno pobôženja v njegovem jazu. Samo na ravni te esence človekove biti je namreč mogoče resnično soočiti se z lastno preteklostjo in jo predrugačiti s tem, da ji damo nov smisel. Ohranjanje te osmišljenosti je nato pogoj za osebno-stno celovitost, ki je na videz paradoksalna, saj je zanjo potreben prelom s preteklostjo, razsutje starega, da bi na njem lahko zrasla nova-stara celota. Celovitost, ki raste iz razsutosti, je sicer znak dinamične krščanske morale.

Perceval torej ni le roman o viteških prigodah, temveč roman o duhovni avanturi; v tem kontekstu lahko iskanje Grala razumemo kot iskanje smisla našega bivanja.

8.7 Yvain: zgodba, sporočila in interpretacije

Zaradi lažjega razumevanja bomo strnili dogajanje romana v pregleden siže.

Kompozicija besedila je tridelna.

Začetek je nenavaden, saj ne opisuje Yvainovih pustolovščin, temveč poraz njegovega bratranca, viteza Calogrenanta, ki med binškošnimi prazniki pripoveduje kralju Arturju, kraljici Guenièvre in vitezem Okrogle mize, kako ga je pred šestimi leti sramotno premagal vitez, ki je varoval čudežni vodnjak. Zaradi posmehljivih pripomb ciničnega viteza Keuja se Yvain odloči, da maščuje bratrančevo sramoto. Ne da bi obvestil kralja in viteške tovariše (saj se boji, da bi mu kdo drug prevzel to pustolovščino), se odpravi na pot. Prenoči pri gostoljubnem plemiču, nakar mu strašni pastir bikov pokaže pot v gozd, kjer se nahaja zlati vodnjak. Tako kot je to storil Calogrenant pred njim, zlije nekaj vode iz vodnjaka na ploščad iz smaragdov in rubinov, kar sproži hudo nevihto. Ko se ujma pomiri, pa nadenj prijezdi »varuh vodnjaka«, katerega Yvain smrtno rani. Vitez beži pred njim in se zateče v grad, Yvain pa – ne bodi ga len! – za njim, a v tem trenutku se spustijo železna dvižna vrata, ki Yvainovega konja prerežejo na dvoje. »Varuh vodnjaka« je mrtev, Yvain k sreči nepoškodovan, vendar ujet na gradu! Reši ga gospodična Lunete, ki ji je nekoč pomagal iz stiske, spletična gospe Laudine, gospodarice gradu in vdove po »varuhu vodnjaka«. (Medtem ko je gospa Laudine prikazana precej shematično, je Lunete živ, topel in simpatičen značaj, predhodnica tistih služabnic, ki v poznejši francoski književnosti – denimo pri Molièru – s svojim zdravim razumom posebljajo modrost in upravičene socialne zahteve nižjega stanu.) Lunete da Yvainu čarobni prstan, tako da neviden opazuje pogreb viteza in se zaljubi v Laudine, vdovo moža, katerega je ubil. Gre za *tour de force* pripovedne tehnike: Chrétien pokaže nenavadno psihološko spretnost, ko pripravi teren za ljubezen, ki se zdi nemogoča. Ker gospa potrebuje novega varuha (ne le za vodnjak, tudi zase!), se pusti prepričati Lunetinim razlogom in Yvainovemu zapeljevanju. Kmalu po njuni poroki k čudežnemu vodnjaku prispe kralj Artur s svojim spremstvom. Z vodo poškropi ploščad in dež se ulije kot iz škafa. A zdaj je »varuh vodnjaka« Yvain: ne da bi razkril svojo identiteto, premaga viteza Keuja. Ko dvigne vizir in se izkaže, da gre za Yvaina, je Keu osramočen in kaznovan za vse svoje žalitve in klevete. Kralj Artur, njegov nečak Gauvain in drugi vitezi se razveselijo svojega izgubljenega tovariša, ki jih

povabi na svoj novi grad, kjer dolgo praznujejo. Gauvain – poleg Yvaina najpomembnejši vitez Okrogle mize – se prikupi Lunete (Chrétien tu uporabi pesniško prisposodobu, ki izvira iz njenega imena: ona je »luna mila«, on »bleščeče sonce«).

Tu bi se lahko roman srečno končal, a se šele – z vsemi nesrečnimi peripetijami – prav začne. Chrétien namreč dobro ve, da je sreča nestabilno čustveno stanje in da je njena slaba lastnost, da žre samo sebe: srečni ljudje se radi tako uspravajo v svoji sreči, da se nekega lepega – točneje: grdega – dne zbudijo nesrečni. Yvain je namreč *chevalier errant*, dobesedno: *popotni, blodeči vitez*. Svojčas smo za ta pojem v slovenščini uporabljali natančno, sočno in plastično besedo *klativitez*. Tako originalni francoski naziv, ki izvira iz glagola *bloditi*, kot slovenski ustreznici *klativitez* in *popotni vitez* poudarjajo gibljivo, iščočo naravo tovrstnih vitezov; pojem vsebuje celo razsežnost izgubljenosti in iskanja izhoda. *Chevalier errant* ni vitez kar tako, ne zadovoljuje se z zgolj fizičnimi boji in zmagami, temveč ga navdaja zavest o višjem smotru – reševati šibkejše, predvsem ženske in otroke. Chrétien de Troyes – še bolj pa pisci viteških romanov, ki so mu sledili, denimo Minnesänger Wolfram von Eschenbach – popotne viteze opremijo ne le s tuzemskimi, temveč tudi z religioznimi in mističnimi smotri, kar še posebej prihaja do izraza v *Percevalu*. Skratka: popotni vitez je vitez s poslanstvom, zato ne more čepeti doma. Tu prideta v nerazrešljiv konflikt vrednoti obeh temeljnih erotičnih principov – viteške in trubadurske (dvorske) ljubezni. Če ostane zvest trubadurski ljubezni (strasti do Izvoljene gospe), se klativitez izneveri svojemu viteškemu poslanstvu; če pa se odpravi na pot reševat svet, izda svojo srčno ljubezen. Problem je v osnovi nerazrešljiv in predstavlja temeljni motor Chrétienovih romanov. V Yvainovem primeru je problem še toliko težji, ker gre za zakonsko zvezo, se pravi za institucionalizirano ljubezen. Trubadurji so se ji posmehovali, saj je bila zakonska zveza v tistem času zgolj pogodba, ki je zagotavljala ekonomsko in pravno varnost ter ni imela nobene zveze z ljubeznijo. Kot smo že omenili, so bili trubadurji prvi, ki so nasproti vesplošni poligamiji, ki je vladala v srednjem veku, zahtevali ekskluzivno, izključno, monogamno zvezo – vendar so jo zaradi patriarhalnih družbenih ovir lahko udeležili le kot prekršek institucije zakonske in družinske zveze, kot prešuštvo. Ena izmed specifičnih značilnosti Chrétienovega razumevanja ljubezni v primerjavi s trubadurskimi vzorci in vzorniki je prav njegova tendenca, da ljubezensko strast institucionalizira z zakonom.

Protislovje med zvestobo viteškemu poslanstvu in ljubljeni ženi je motor nadaljnega dogajanja romana. Ko Gauvain sprovcira Yvaina, da se vitezu ne spodobi čepeti doma in lenariti, si ta od žene izprosi leto dni prostega časa za pustolovščine. Gospa Laudine mu ob tem zastavi strog pogoj: če ga ob letu osorej ne bo

doma, ga bo zapustila. (Za to gospo je nasploh značilna tista drža, ki jo z elegičnim tonom opevajo trubadurji – da je gospodarica, da ukazuje, da je neusmiljena!) Yvain in Gauvain hodita od turnirja do turnirja in zmagujeta – njuna slava nezadržno raste in tako stopi Yvainu v glavo, da pozabi na dom in na ženo, ki ga zvesto čaka. Ko se na Arturjevem dvoru nenadoma spomni ljubezenske zaobljube, je že prepozno – dovoljeno leto prostosti se je že zdavnaj izteklo. Laudine ga noče več nazaj, zato Yvain znori. Tudi telesno se povsem zapusti in se spremeni v puščavnika. Iz tega bednega mentalnega in fizičnega stanja ga reši plemenita gospa Noroison, ki naroči služabnici, naj Yvainovo telo natre s čudežnim mazilom, ki ji ga je bila podarila »modra Margue«. Kot ugotavlja Joseph J. Duggan v spremni besedi k angleškemu prevodu *Yvaina*, gre za odmev keltske legende o čarovnici Morgan le Fay, ki igra ključno vlogo v arturjanskih legendah. Mimogrede: angleška literarna zgodovina ve povedati, da je keltski predhodnik francoskega Yvaina junak Owein, ki nastopa v valižanski epski poeziji in prozi. Kot protiuslugo Yvain pomaga svoji rešiteljici tako, da obvaruje njen grad pred napadom hudobnega grofa Alieria.

In šele zdaj, na začetku druge polovice romana, izvemo, zakaj Yvain nosi tako skrivnosten in veličasten vzdevek – Vitez z levom. Yvain namreč reši leva pred smrtjo (kačo, ki bruha ogenj), čeprav se zaveda, da ga utegne lev nato napasti. A lev mu je tako hvaležen, da ga odslej povsod spremlja in mu požrtvovalno pomaga iz vsakršnih nevarnosti. Prijateljstvo pogumnega viteza in zvestega leva tako fascinira okolje, da Yvaina zdaj kličejo – *Vitez z levom*. Izvirna francoska formulacija tega vzdevka je pravzaprav dvoimna ali celo troumna: *le Chevalier au lion* lahko pomeni tudi *Levji vitez* ali *Vitez, ki pripada levu*. V vsakem primeru pa *lev* v imenu simbolizira *pogum* in *zvestobo*.

Na ravni retorike gre pravzaprav za alegorijo, kjer prvotni, neposredno razvidni znak kaže in razkriva drug in drugačen, višji, alegorični smisel. Beseda *alegorija* izvira iz starogrškega pridevnika *állos* (*drugi*) in glagola *agoreúein* (*govoriti*). *Alegorija* torej pomeni *govoriti drugače*. Pri tem je prvotni, razvidni pomen besedila (alegorični znak) povsem prozoren in služi le kot posoda za razkrivanje globljega in višjega alegoričnega sporočila. Alegorični znak je torej zgolj navidezen, nima nobene vrednosti sam po sebi, ampak je le kažipot k abstraktni ideji. Tako učinkujejo tudi heraldične podobe na grbih plemiških rodbin; v heraldiki je lev eden izmed pogostih znakov.

Chrétien de Troyes pa je bil polnokrven umetnik in je rajši posegal po večplastnih, večpomenskih simbolih. Tudi lev pri njem učinkuje kot simbol. V nasprotju z alegorijo je *simbol* (izraz izvira iz starogrškega glagola *sym-bállein*, ki pomeni *skupaj vreči*) vselej razpolovljen na dve medsebojno povezani polovici: je konkretna (otipljiva, stvar-na) stvar, ki predstavlja podobo oz. pris-podobo abstraktnega (neotipljivega,

splošnega, višjega) smisla. Sleherni simbol temelji na eni izmed osnovnih lastnosti (pris)podobe, ki nato pridobi splošen, višji pomen. Tako ima tudi lev v Chrétienovem romanu svojo lastno substancialnost – poleg telesnosti tudi značaj, srce in dušo. Lastnosti leva se prenašajo na viteza in obratno, tudi lev odseva srčnost in velikodušnost svojega viteza. Junak romana se torej na nenavaden način podvoji: vitez in lev postaneta nerazdružen, nepremagljiv par in povsod nastopata skupaj, vse do končnega dvoboja, ki ga mora vitez izbojevati sam, brez pomoči zvestega tovariša.

Tak razvoj romana obenem pomeni, da je junak doživel velik osebni razvoj k višjemu, plemenitejšemu načinu bivanja: po padcu v bestialno stanje kot posledici pozabe bistva viteštva (ljubezni do Izvoljene gospe) se je Yvain znova – in še bolj kot na začetku – približal idealu popotnega viteza. Pravzaprav je vprašanje, če sploh še gre za Yvaina in če Viteza z levom še smemo imenovati Yvain: svojo prvotno identiteto, ki mu je bila dana z rojstvom (*»Yvain, sin kralja Uriena«*), zdaj povsem zakrinka in opusti ter nastopa le še kot *Vitez z levom*. Podobno imensko transformacijo – a v funkciji parodične kritike viteških romanov – doživi tudi junak Cervantesovega romana. Rabo novega, viteškega imena sijajno analizira Dušan Pirjevec v študiji *Na začetku*, kjer obravnava *Don Kihota* kot prvi evropski novoveški roman in model za vse poznejše romane: ostareli podeželski plemič *Alonso Kihana* zanika svojo identiteto, da bi postal *Don Kihot*, utelešenje ideje popotnega viteza; vendar kot *Don Kihot* ne more umreti, saj ideje ne umirajo – umre lahko le kot človek, torej kot *Alonso Kihana*. Chrétienovi viteški romani v verzih se (v nasprotju s tragičnim, čeprav človeškim in toplim koncem Cervantesovega romana) odlikujejo s srečnim koncem. Srečni konec v srednjem veku – kakor tudi danes v formi hollywoodskega filmskega *happy end*a – pomeni ljubezensko srečo. Ljubezenske sreče pa ne more užiti *Vitez z levom*, utelešenje ideala popotnega viteza – ljubezensko srečo lahko užije le Yvain kot moški, posameznik in človek, skupaj s svojo *Laudine*, žensko, posameznico, človeškim bitjem. Zato na koncu lev izgine: v ljubezenski postelji ni prostora za tretjega, še posebej če gre za leva.

A še nismo na koncu: *Viteza z levom* čakajo še številne prigode. Nekatere med njimi zgolj kumulativno in linearno nizajo nove Yvainove zmage; bolj bistvene so tiste, ki so vsebinsko povezane z rdečo nitjo romana, se pravi z ljubezensko temo. Za zaplet romana je bistvena smrtna stiska, v kateri se znajde *Lunete* prav zaradi pomoči, ki jo požrtvovalno nudi Yvainu: ljubosumni baroni prepričajo gospo *Laudine*, da je prav njena spletična kriva za vse probleme, ki jih je povzročil Yvain. Obsojena je na smrt, če se po preteku štiridesetih dni ne pojavi vitez, ki bi se bil pripravljen bojevati za njeno čast. Ko mimogrede premaga velikana in na ta način reši *Gauvainovo* sestro, *Vitez z levom* v zadnjem trenutku prihiti in otme *Lunete*

poginu tako, da se bojuje zoper tri viteze, ki so jo obtožili nelojalnosti. Značilna je njihova strahopetnost: od Yvaina zahtevajo, naj se lev ne vmešava v dvoboj, češ da to ni viteško, obenem pa so pripravljeni vsi trije skupaj napasti osamljenega nasprotnika – to je očitno viteško! A Yvain in njegov lev ne nasedeta triku: premagata tri sovraže in rešita Lunete pred kruto smrtjo. Na ta način Yvain dokaže Lunetino nedolžnost in gospa Laudine se mu prisrčno zahvali, ne da bi vedela, da je Vitez z levom pravzaprav njen mož.

Medtem nov zaplet terja posredovanje popotnega viteza: po smrti graščaka gradu Črni trn (*Noire-Épine*) se celotne dediščine hoče polastiti starejša hči – vse prošnje njene mlajše sestre, da ima tudi ona pravico do dela zapuščine, ostanejo brez haska. Starejša pohiti in prva pristransko predstavi ta pravni problem kralju Arturju ter pridobi na svojo stran viteza Gauvaina. Kralj da mlajši hčerki štiri-deset dni časa, da si najde viteza, ki bi v dvoboju zoper Gauvaina dokazal njeno pravico do dediščine. Mladenka zaprosi za pomoč Viteza z levom, ki slovi kot pravični junak.

Preden se ta zoprni pravni zaplet razplete, pa Yvain zmagoslavno opravi še eno junaštvo, ki spričo nenavadnih okoliščin zasluži posebno pozornost. V Dvorcu slabe sreče (*le Château de la Pire Aventure*) zagleda strašen prizor (verzi 5189–5315):

Med koli špranje, da lahko
mladenk tristo oči uzró,
ki v prostoru so garale;
svilene, zlate niti tkale
so – delo se jim brž odseda.
Med njimi vladala je beda:
bile so mnoge gologlave,
ni pas objemal jim postave.
Komolec, gole prsi, rame
zreš skoz obleke razcapane,
so srajce umazane nosile.

[...]

On vanje, one vanj so zrle,
sklonile glave, zajokale;
negibne dolgo so ostale,
ne da kaj rekile bi, storile,
ne da oči vsaj obrnile
bi k njemu; sama žalost, beda.

[...]

»Od tod ne bomo več zbežale,
na veke bomo svilo tkale,
ne da bi sebe v njo odele;
ne, gole bomo tu živele,
trpele žejo, glad in ból,
saj ne zaslužimo dovolj,
da bi izboljšale si hrano
vsaj s kruhom, ki nam ga je dano
zvečer in zjutraj škrt obrok.

[...]

Da služiš v dobro gospodarjev
veliko, bede te ne varje,
saj vedite, tu dvoma ni!
na teden vsaka pridobi
mu dvajset soldov vsakokrat;
s tem bi še kralj postal bogat.
Medtem ko v bedi me živimo,
pa z delom tega bogatimo,
ki izkorišča nas vse dni.

Ta opis in analizo bi lahko podpisal sam Karl Marx v svojem *Kapitalu!* Epizoda je osupljiva tako v zgodovinskem kot v literarnem smislu. Chrétienov opis dokazuje, da neusmiljeno izžemanje kmečkih podložnikov s strani fevdalnih gospodarjev ni bil edini način izkoriščanja v srednjem veku; čeprav je verzificiran, ta prizor s srhljivo nazornostjo kaže, da se je kapitalistični način proizvodnje, ki je na začetku temeljil na malone suženjskem garanju delavcev in delavk, začel že v nedrju srednjega veka, in ne šele z industrijsko revolucijo nekaj stoletij pozneje, kot si običajno predstavljamo. Tudi Chrétienova razlaga tega odvratnega pojava je nenavadno kritična in dobesedno »marksistična« *avant la lettre*: delavke s svojim delom bogatijo gospodarja (lastnika), same pa so potisnjene v tako revščino, lakoto in bedo, da so prisiljene vztrajati v tem ponižujočem razmerju, saj drugače ne bi mogle preživeti. Klasična usoda proletarcev! Na literarni ravni ta sijajno napisani prizor (šokanten je kontrast med lepoto svile, ki jo delavke tkejo, in grdoto njihovih izžetih teles!) postavlja na laž uveljavljeno pavšalno predstavo o viteških romanih v verzih kot klišejski zvrsti, ki da idealizira fevdalni družbeni red in viteški kodeks. Ravno obratno je res – na delu imamo kritično zavest, vredno najboljših realističnih in naturalističnih pisateljev 19. stoletja, Balzaca in Zolaja.

Do enakega sklepa lahko pridemo, če se prebijemo skozi klišejsko branje viteškega dvoboja med Yvainom in Gavainom, ki razreši zgoraj omenjeno pravno vprašanje dediščine dveh sestrá. Zapuščinski konflikt med starejšo in mlajšo sestro odseva družbeno-ekonomsko stvarnost druge polovice 12. stoletja (pravdanje za dediščino pa je žal večni problem, kot je večna človeška pogoltnost). V srednjem veku so dedovali izključno *najstarejši* potomci, se pravi *moški*, praviloma prvorojenci. Oba kriterija dedovanja sta bila izjemno važna, problem pa se je še posebej zaostрил pri plemiških rodbinah. Dolga stoletja je v Evropi veljal t. i. *salijski zakon* (*le loi salique*), zakon salijskih Frankov iz 5. stoletja, po katerem so dedovali le moški potomci. (V nekaterih monarhijah velja še dandanašnji.) Kadar je v vladarskih dinastijah moški potomec umanjkal, so morali najprej razveljaviti salijski zakon, da bi sploh lahko okronali kraljico (primer Elizabete I. v Angliji) ali cesarico (primer »pragmatične sankcije«, s katero so v habsburški monarhiji ustoličili Marijo Terezijo). Vse do začetka 12. stoletja so zaradi vsesplošne revščine – v izogib drobljenju posesti – dedovali izključno *najstarejši* potomci, mlajši otroci pa so se morali znajti, kakor so vedeli in znali: deklice so poročili za »dobre partije«, mladeniči pa so morali iti s trebuhom za kruhom. To je tudi razlog, zakaj v prvi polovici 12. stoletja Evropo pestijo tolpe obubožanih vitezov, samih mlajših bratov, ki neusmiljeno ropajo. Kot smo že omenili, ena izmed socioloških tez o nastanku trubadurske lirike pravi, da je šlo za sublimacijo družbenih aspiracij nižjega plemstva, večinoma vitezov, ki niso imeli posesti in torej tudi niso mogli na zakonit način priti do ženske. Ta pereči problem, ki je resno destabiliziral družbene razmere, so razrešile križarske vojne: Evropa je uredila notranji kaos na ta način, da ga je »izvozila« na Bližnji vzhod, v Sveto deželo. Zanimivo analizo o križarskih vojnah kot »*mirovnem procesu*«, s katerim je Evropa razrešila interni problem nenehnih vojn, je l. 2002 objavil Tomaž Mastnak – *Crusading Peace: Christendom, the Muslim World, and Western Political Order* (*Mir na križarski vojni: krščanstvo, muslimanski svet in zahodna politična ureditev*).

Gauvain in Yvain (zakrinkan, a tokrat brez leva, saj ne bi bilo pošteno, če bi v viteškem dvoboju premagal nasprotnika s takim pomočnikom ob strani) se spopadeta na življenje in smrt, a izid njunega dvoboja je neodločen. Ko Vitez z levom končno razkrije svojo identiteto, je Gauvaina globoko sram, saj se je nevede bojeval zoper junaka, ki je bil njegov najboljši prijatelj in mu je rešil sestro. O izidu »zapuščinske obravnave« (kakor bi danes rekli) odloči sam kralj Artur, ki je tudi v nerodnem položaju, saj je Gauvain njegov nečak. V svoji neskončni modrosti je kralj seveda že zdavnaj sprevidel pogoltnost starejše sestre, zato dediščino razdeli na pol. Ta razsodba natančno zrcali odločilni zgodovinski trenutek, ko je srednjeveška evropska družba sredi 12. stoletja dosegla tako ekonomsko moč, da so poleg moških lahko

dedovale tudi ženske, poleg prvorojencev pa tudi mlajši otroci. Gre za pomemben premik v pravni kulturi in civilizacijski korak naprej. – Da bi obenem zadovoljil zagovornike tradicionalnega fevdalnega prava, pa Artur ukaže, naj mlajša sestra starejši izkazuje vazalno zvestobo. Da bo volk sit in koza cela!

S to zadnjo pustolovščino, ki se konča brez zmage in poraza (a z moralno zmago vseh vpletenih, tudi bojujočih se vitezov), je viteški kodeks presežen v smeri večje človečnosti. Poslanstvo popotnega viteza se tu končuje. Vitez z levom ni več potreben. Yvain po vseh preizkušnjah pridobi nazaj svojo prvotno identiteto, obogateno z modrostjo. Po vseh junaštvih in dogodivščinah preostane junaku le še uživanje v intimi. In tu se odpira zadnji problem Chrétienovega romana: kako naj Yvain ponovno pridobi zaupanje svoje žene? Vrne se k čarobnemu vodnjaku in sproži nevihto, da se gospa Laudine pošteno prestraši. Spletična Lunete jo še zadnjič »prinese okrog«: gospodarici natvezi zgodbo, da je Vitez z levom nesrečen, ker ga lastna žena ne mara več, in jo prisili k obljubi, da bo Laudine prepričala to okrutno ženščino, naj se usmili tako plemenitega gospoda, če Vitez z levom premaga nevihto. Rečeno – storjeno: skrivnostni vitez pomiri nevihto in končno razkrije svojo identiteto. Gospa Laudine zdaj nima nobene druge izbire, kot da Yvaina sprejme nazaj v svoje naročje, resda nekoliko nejevoljno.

Zgodba je s tem zaključena, ne le na ravni zunanjih dogodkov (pustolovščin, spopadov, dvobojev), temveč tudi in predvsem v notranjem, vsebinskem, literarno-strukturnem in vrednostnem smislu: viteški roman v verzih je zgodba konflikta med principoma intimne (ljubezni) in akcije (poslanstva popotnih vitezov). Na ravni vrednostnega sistema se dogajanje romana sproži zaradi medsebojne protislovnosti dveh erotičnih principov – trubadurske oz. dvorske in viteške erotike – ki terjata dva različna tipa zvestobe, zvestobo Izvoljeni gospe in zvestobo viteški Pravici, ki je le drugo ime za fevdalni družbeni red. Gre za začaran krog: popotni vitez sledi svojemu poslanstvu, da bi osvojil srce Izvoljene gospe; ko se umiri v ljubezenski sreči, se izneveri svojemu viteškemu poslanstvu (ta trenutek odlično analizira Miha Pintarič), kar ga prisili, da gre ponovno na pot popravljanja sveta, ki je »iz tira« (kot bo pozneje definiral danski princ, ki je bil rojen za to, da bi bral in pisal viteške romane, a mu je okrutni zakon sveta namesto peresa porinil v roko smrtonosni meč). Ko popotni vitez izpolni vse svoje naloge in pride na konec poti, si spet zasluži počitek v objemu gospe. Tu se mora roman končati, saj bi se sicer razvozlale vse skrbno povezane niti medsebojno prepletenih zgodb in vse bi se začelo znova. Zato se zadnji verzi tega romana glasijo:

O Yvainu z levom je tako
lahko končal roman Chrétien.
Jaz nisem slišal več o njem,
vi več ne boste slišali.
Če boste, bodo to laži.

V svoji mladostni (predmarksistični) *Teoriji romana* je Györg Lukács definiral konec romana z znamenito formulo: »*Pot se začinja, potovanje je končano.*« Meril je na to, da junak po uporih zoper krivično družbo spozna, da je bila tudi njegova uporniška akcija zgrešena in nasilna; kljub spoznanju prave poti (enkratne, neponovljive vrednosti življenja) pa je že prepozno, da bi nanjo stopil – čaka ga tragičen konec. Konec viteških romanov v verzih še ni tragičen in bi zanj lahko na glavo obrnili Lukáčsevo formulo: »*Pot je končana, potovanje se začinja.*«

Kljub temu, da junak viteških romanov v verzih še ni do te mere individualiziran, da bi lahko govorili o tragičnem konfliktu med posameznikom in družbo, je v nerazrešljivem protislovju med erotično intimo in poslanstvom popotnega viteza v embrionalni obliki skrita tragika. Ta tragičnost je sicer zakrinkana z lepoto Izvoljene gospe, a se kot rahla senca po tihem oglašča med vrsticami. Ob vsej fantastičnosti in mestoma celo bombastičnosti, ob vsej patetični retoriki Chrétienovega viteškega romana lahko začutimo tudi obrise živih, ranljivih človeških duš in ganotje ob poetičnosti tega nepovratno minulega sveta. Ne bodimo ciniki, povejmo na glas: *Yvain* se dobro bere, to za naš čas nenavadno berilo nas še zmeraj drži v napetosti (v slovenščini tudi po zaslugi prevoda Marije Javoršek).

Kljub globokim družbenim, vrednostnim in estetskimi razlikam med našim in srednjeveškim svetom si torej moramo priznati, da *Yvain* še zmeraj učinkuje kot roman. Da nas še zmeraj nagovarja. Nezgrešljivo znamenje, da je to Chrétienovo delo premagalo časovno razdaljo osemstotih let, ki nas ločijo od njegovega nastanka. To pa ni tako malo. Ta čudež zmorejo le literarne umetnine.

III.

Diverzifikacija verzifikacij

9 Diverzifikacija silabotonične in silabične verzifikacije v poeziji Južnih Slovanov

Namen pričujočega poglavja je primerjava verzifikacij južnoslovanskih narodov, predvsem slovenskega verza na eni strani ter verza srbske, hrvaške, bosanske in črnogorske poezije na drugi strani, na širšem ozadju verzne ritmike slovanskih in evropskih narodov.

Primerjalna verzologija (Meillet, Gasparov) je na deduktiven način postavila hipotezo, da je prvotni in enotni indoevropski verz temeljil na silabični verzifikaciji, ki je imela dve meri (»kratko« in »dolgo«), s kvantitativnim izglasjem (Gasparov, 1996, 7–8). Zgodovina evropskega verza pozna tri osnovne verzifikacijske principe. Pesništvo starih Grkov in Rimljanov je temeljilo na *kvantitativni verzifikaciji*, za katero je značilno zaporedje dolgih in kratkih zlogov; z razpadom latinščine v srednjem veku so se razvili drugačni verzifikacijski principi. *Silabična (zlogovna) verzifikacija* temelji na številu zlogov in stalnih naglasih, pri daljših verzih tudi na cezuri, ki vrstico razdeli na polstih; zaznamovala je predvsem poezijo romanskih narodov, najbolj izrazito francoski verz, ter večine slovanskih narodov. *Akcentuacijska (naglasna, tonična) verzifikacija* pa temelji na mreži naglasov: število naglasov v verzju je določeno, število nenaglašenih zlogov pa je lahko poljubno. Ta verzifikacijski princip je bil značilen za srednjeveško pesništvo germanskih narodov, na začetkih pa je zaznamoval tudi slovensko ljudsko ustvarjalnost. *Silabotonična (zlogovno-naglasna oziroma vsebinsko točneje: naglasno-zlogovna) verzifikacija* združuje zakonitosti akcentuacijske in silabične verzifikacije: tu poleg osnovnega akcentuacijskega principa mreže naglasov verzno ritmiko regulira tudi število zlogov, se pravi zlogovna (silabična) narava verza. Silabotonična verzifikacija je značilna za germanske jezike, med drugim za angleško, nemško in nizozemsko poezijo, med slovanskimi jeziki pa sta izrazita primera silabotonije ruščina in slovenščina.

Poseben fenomen je v tem smislu italijanščina, kjer je verzni ritem – tako kot v vseh romanskih jezikih – na začetku sledil silabični verzifikaciji; zaradi mreže naglasov, ki je igrala precej močnejšo vlogo kakor v francoskem in španskem, pa je italijanski verz postopoma razvil silabotonično verzifikacijo. Prav silabotonija je skupni imenovalc med italijanskim in slovenskim verzom ter osnovni razlog, zakaj je slovenski romantik Francè Prešeren s tako lahkoto in naravnostjo prenesel v slovenščino jambski enajsterec ter mnoge kitične (npr. *terza* in *ottava rima*) in pesemske oblike na čelu s sonetom. Seveda pa slovenska adaptacija teh pesniških oblik izkazuje nekatere specifične značilnosti, ki sem jih v svojih raziskavah strnil z naslednjo ugotovitvijo: »*Prevlada malega enajsterca (z režo oz. šibko cezuro*

v prvi polovici verza) predstavlja pomembno ritmično tendenco slovenske verzifikacije in bistveno razliko v odnosu do italijanskega endecasillaba, kjer je razmerje med malim in velikim enajstercem uravnovešeno.« (Novak, 1995, 222). Tu se naslanjam na terminologijo italijanske verzologije, po kateri ima *endecasillabo a minore* (mali enajsterec) cezuro v prvi polovici verza, *endecasillabo a maiore* (veliki enajsterec) pa v drugi polovici verza.

Recepcija pesniških oblik in prevajanje pesniških besedil nista odvisna le od verzifikacijskih principov izvirnega jezika, temveč tudi in predvsem od zakonitosti, ki regulirajo verzni ritem v ciljnem jeziku. Tako je težje prevajati pesmi iz jezikov, v katerih verzni ritem sledi drugačnim verzifikacijskim zakonitostim. Seveda pa tudi prevajanje poezije iz jezikov, ki temeljijo na enakem verzifikacijskem principu, utegne povzročati probleme zaradi specifičnih jezikovnih značilnosti; tak problem sta v angleščini, denimo, omejen slovar čistih rim, ki je posledica fonetike (velikega števila diftongov) ter veliko število enozložnic, kar je za ritmiko angleškega verza nadvse primerno, prevajalce pa spravlja v obup.

Diverzifikacija verzifikacije pri južnoslovanskih narodih na silabotonično, značilno za slovensko poezijo, in silabično, ki je zgodovinsko zaznamovala verzno ritmiko velike večine južnoslovanskih jezikov, je eden izmed simptomatičnih pokazateljev jezikovnih in kulturnih razlik. Silabotonija slovenskega verza je nedvomno posledica globokega vpliva srednjeevropske, predvsem nemške kulture, s katero slovenska že dobrih tisoč let meji v alpskem prostoru, ter mediteranske, predvsem italijanske kulture, s katero slovenska meji na severnih obalah Jadranskega morja. Kot najbolj zahodna slovanska skupnost Slovenija v geografsko in zgodovinsko viharnem prostoru med Alpami, Mediteranom in Panonsko nižino soustvarja pogosto konfliktno, a kulturno nadvse plodno tromejo germanskega, romanskega in slovanskega sveta.

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

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

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

Prav v obdobju razsvetljenstva se prvič oglasi slovenska misel o verzu: poetika Blaža Kumerdeja, ki je ostala v rokopisu, vsebuje tudi nastavke za metriko, Marko Pohlin pa je v *Kraynski grammatiki* (1768) neuspešno predlagal kvantitativno verzifikacijo. Nasproti tem poskusom »antikiziranja« slovenskega verza, ki niso imeli nikakršne osnove v naravi samega jezika, je Zois – po rodu švicarski baron – v pismih Vodniku ustrezno predlagal silabotonični princip. Prelomno in zgodovinsko daljnosežno je pismo z dne 4. avgusta 1795, v katerem Zois svetuje naslonitev na ritmično mrežo naglasov (Zois, 1970, 37):

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

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

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

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

Aleksandrinec je najbolj slaven in značilen verz francoske poezije, ki obvladuje vso zgodovino francoskega slovstva (od srednjega veka do začetka 20. stoletja), razširil pa se je tudi v druge evropske jezike. Najvišji dosežki francoskega *esprit*a so izraženi prav skozi to verzno obliko. Kdor se torej želi poglobiti v naravo francoske kulture, v francosko dušo in duha, mora dobro poznati ritmični ustroj aleksandrinca.

Ustroj klasičnega francoskega aleksandrinca je razmeroma enostaven: gre za dva-najsterec, ki je v klasicizmu razdeljen s središčno cezuro (*la césure médiane*) po 6. zlogu, romantika pa vpelje tudi možnost dvojne cezure (*la double césure*), in sicer po 4. in 8. zlogu, kar imenujejo *romantični verz*. Aleksandrinec – kakor tudi večina drugih francoskih verzov, ki so dovolj dolgi, da so na sredi razdeljeni s cezuro – ritmično temelji na dveh stalnih naglasih: (1) pred cezuro, se pravi na 6. zlogu, ter (2) na koncu verza. Poleg stalnih naglasov pozna aleksandrinec tudi dva premična (*»ritmična«*) naglasa, ki lahko zasedeta različna mesta. Za ritmično lepoto francoskega verza je konstitutivna prav sinteza trdne strukture stalnih naglasov in elastičnosti premičnih naglasov. Po dva zaporedna verza povezuje rima.

Verz je dobil ime po *Romanu o Aleksandru* (*Li Romans d'Alixandre*), dolgem epskem besedilu, napisanem v verzih, ki je nastal v Franciji proti koncu 12. stoletja. (Če smo čisto natančni, se ta verzni ritem pojavlja že prej, in sicer v *Romanju Karla Velikega v Jeruzalem – Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem* – iz prve polovice 12. stoletja.) Dolgi in valujoči ritem tega verza namreč imenitno ustreza pripovednemu pesništvu, opevanju junaških podvigov, krvavih bitk in viteških turnirjev. Zato je velik del srednjeveške epike zgrajen prav na tem verznem ritmu.

Pozneje pa se je aleksandrinec uveljavil tudi kot izrazno sredstvo drugih literarnih vrst: postal je glavni verz francoske dramske klasike in dosegel nesmrtnost v Racinovih in Corneillevih tragedijah ter v Molièrovih komedijah. Pogosto so ga uporabljali celo liriki, npr. renesančni pesnik Ronsard in romantik Hugo; kljub dejstvu, da so ga že v 19. stoletju doživljali kot zarjavel izraz dušeče pesniške tradicije, pa so vodilni ustvarjalci moderne lirike v tem verznem ritmu ustvarili svoja vrhunska dela – omenimo le Baudelairove *Rože zla*, velik del Verlainovih poezij, Rimbaudove sonete, Mallarméjevi pesnitvi *Herodiada* in *Favnovo popoldne* ter Valéryjevo *Mlado Parko*. Aleksandrinec je našel svoje mesto celo med verznimi ritmi, ki so primerni za komične in satirične epigrame, predvsem v nemškem pesništvu (*Sinn-gedicht*); tudi Prešernovi *Zabavljivi napisi* temeljijo na tej formi.

Zgoraj navedene lastnosti aleksandrinca so tudi nasploh značilne za francoski verz in za silabično verzifikacijo, na kateri temelji pesniški ritem romanskih jezikov. Bistveni elementi verznega ritma so:

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

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

Kot rečeno, je Janez Damascen Dev modeliral slovensko recepcijo aleksandrinca po nemški adaptaciji, ki jo je uveljavil osrednji pesnik in teoretik nemškega baroka Martin Opitz (1597–1639). Tako v svoji pesniški praksi kot v svoji literarni teoriji je izpeljal prelomno in daljnosežno reformo nemške verzifikacije, ki je vplivala tudi na nekatere druge narode, med drugim na Ruse in Slovence. Po romanskih (francoskih in italijanskih) ter nizozemskih zgledih je vpeljal v nemško poezijo nove pesniške oblike. Še bolj kot Opitzova lastna poezija je nemara pomembna njegova teorija, ki je s svojim vplivom zaznamovala nemško verzifikacijo vse do predromantike. Svoja dognanja o naravi nemškega jezika in verza je sistematiziral v *Knjigi o nemškem pesnikovanju (Buch von der Deutschen Poeterey, 1624)*. Temeljna tendenca Opitzove reforme je uveljavitev silabotonije zoper nenaravne poskuse »antikiziranja« (posnemanja kvantitativne antične verzifikacije), kar je omogočilo naravnejši ton pesniškega jezika (izrecno je zahteval, da si verzni in stavčni akcent ne smeta nasprotovati). Opitzova reforma je omogočila tudi plodno recepcijo (sprejem) mnogih romanskih pesniških oblik: aleksandrinec (v nemški adaptaciji je *Alexandrin* jambski ritem, kjer imajo moški verzi po 12, ženski verzi pa po 13 zlogov) postane najbolj razširjen verz nemške poezije 17. in 18. stoletja, sonet pa je od baroka dalje ena izmed osrednjih oblik nemškega pesništva. V skladu z zgledom francoskega soneta je verzni ritem nemških sonetov v obdobju baroka večinoma aleksandrinec. Poleg Opitza so sonete v času nemškega baroka pisali pomembni pesniki in pesnice, med drugimi Paul Fleming (1609–1640), Andreas Gryphius (1616–1664), Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1617–1679), Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694) itd.

Izbrani Opitzov sonet (izvirni naslov je *Vom Wolfesbrunnen bei Heidelberg*) je pravzaprav idilična oz. pastoralna pesem, ki upesnjuje *locus amoenus* (*prijetni kraj*). Toponim *Wolfesbrunnen* pomeni v nemščini *Volji vrelec* (Conrady, 1993, 19; Novak, 2004, 191):

Du edler Brunnen du, mit Ruh und Lust umgeben,
Mit Bergen hier und da als einer Burg umringt,
Prinz aller schönen Quell', aus welchen Wasser dringt
Anmutiger dann Milch und köstlicher dann Reben,

Da unsers Landes Kron und haupt mit seinem Leben,
Der werten Nymph, oft selbst die lange Zeit verbringt,
Da das Geflügel ihr zu Ehren lieblich singt,
Da nur Ergetzlichkeit und keusche Wollust schweben;

Vergeblich bist du nicht in dieses grüne Tal
Beschlossen von Gebirg und Klippen überall;
Die künstliche Natur hat darum dich umfängen

Mit felsen und Gebüsch, auf daß man wissen soll,
Daß alle Fröhlichkeit sie Müh und Arbeit voll
Und daß auch nichts so schön, es sei schwer zu erlangen.

Ti plemeniti vrelec, kakor sredi vrta
obkrožen z mirom in veseljem, in obdan
z gričevjem kakor grad, od koder vre na plan
voda, milejša kakor mleko ali trta,

ti naše si dežele krona, čarna črta,
kjer vrla vila rada biva dan na dan,
in je ves zrak od petja ptičev razigran,
in igra vlada sredi travnatega prta:

škoda, da te na zelenem dnu doline
povsem ne skrivajo planine in pečine;
Umetnica Narava te zato zajela

je s skalami in grmi, ker želi izreči,
da je veselje vselej polno muk in dela,
in da vso to lepoto je težko doseči.

Primerjava citiranih nemških aleksandrincev in njihovih slovenskih prevodov potrjuje popolno metrično ujemanje: silabotonija je skupni imenovalc nemške in slovenske verzifikacije.

Silabotonična verzifikacija zmore in mora pri prevodih poustvariti stalne naglase silabičnega francoskega verza, ne zmore pa »posneti« premičnih naglasov, saj bi ti za silabotonični posluš zveneli »neritmično«. Naglasno strukturo francoskega aleksandrinceva, ki temelji na so- in proti-delovanju dveh principov (stalnih in premičnih naglasov), je torej treba »silabotonizirati«, kar – kot bomo videli – pomeni regularizacijo metrike, prilagoditev ritmike francoskega verza drugi in drugačni, silabotonični verzifikaciji. Glede na izhodiščni položaj stalnih naglasov francoskega aleksandrinceva – na sodih pozicijah, 6. in 12. zlogu – pa ima silabotonična adaptacija aleksandrinceva za posledico jambizacijo tega verznega ritma.

Do enakega sklepa lahko pridemo s primerjavo izvorne sestave francoskega epskega deseterca, znanega pod imenom *vers commun* (*običajni* ali *preprosti verz*) in njegove silabotonične adaptacije.

Klasicistična poetika je postavila železno »pravilo alterniranja (*menjavanja*) moških in ženskih rim«, ki velja tudi za aleksandrincev (Novak, 2011, II, 11). Namen tega postopka je bil izogniti se ritmični monotoniji, na katero bi bil francoski verz sicer obsojen zaradi specifične fonetike francoskega jezika, konkretno: oksitoničnega naglaševanja besed. Ženska rima je v francoskem jeziku definirana bistveno drugače kot v veliki večini drugih evropskih jezikov, vključno z romanskimi: tudi pri

ženski rimi naglas pade na zadnji zlog, vendar je taka rima obogatena s t. i. *nemim* (točneje: atoničnim) *e*. Ta nenavadni glas, ki se včasih izgovarja, včasih pa ne, in se v verzu včasih šteje, včasih pa ne, bistveno soustvarja ritmiko in evfonijo francoskega verza. Osnovno pravilo njegove izgovorjave in štetja, znano kot »pravilo treh soglasnikov«, je l. 1882 formuliral Maurice Grammont v delu *Traité pratique de Prononciation française*: »Splošno pravilo je, da se nemi *e* izgovarja zgolj takrat, ko se je treba izogniti trku treh soglasnikov.« (1965, 11). *Nemi e* se je na koncu verza izgovarjal, ne pa tudi štel kot poseben zlog; na ta način je klasicistična francoska poetika ohranjala dogmo o izosilabičnosti francoskega verza. S prehodom aleksandrinca v jezike, ki ne poznajo tovrstnega glasu, se je število zlogov nujno spremenilo: v jezikih, kjer vezana beseda temelji na silabotonični verzifikaciji, so moški aleksandrinci ohranili 12 zlogov, ženski pa so dobili trinajsti, nenaglašeni zlog. Do sprememb je prišlo tudi pri španski in italijanski recepciji aleksandrinca: tako španski *alejandrino* kot italijanski *alessandrino* obsegata 14 zlogov s središčno cezuro po 7. zlogu (Novak, 1995, 113–145).

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

Janez Damascen Dev poleg silabotonične verzifikacije ponovno uveljavi tudi rimo, (Novak, 1995, 156), ki je bila prejšnji generaciji slovenskih pesnikov (točneje: verzifikatorjev) spričo naslonitve na antično verzifikacijo tuja. Antična poetika je namreč temeljila na bogastvu ritmov, zato ni čutila potrebe po rimi, ki je služila le kot retorično sredstvo (t. i. *homoiotéleuton*). Kot sem ugotovil (1995, 156–157):

Pri Devu pa rima ni le retorični okras, temveč bistveni element verzne klavzule, ki opravlja strateško vlogo v strukturi verza. Glede zaporedja rim v aleksandrincah Dev prevzame nemško rabo [...]: zaporedno rimate verzne dvojice imajo značaj »heroičnega aleksandrinca«, »junaške mere«, se pravi, da ustrezajo epski poeziji; četverostišja s prestopno žensko in moško rimo pa veljajo kot nadomestek elegičnega distiha.

Elegični distih sta pri starih Grkih sestavljala daktilski heksameter in pentameter, kar Dev na sledi nemške adaptacije aleksandrinca »ponazori« s kombinacijo daljšega, ženskega aleksandrinca in krajšega moškega.

Primer »junaškega aleksandrinca« je Devova pesem *Vesele krajske Modric na prihod njih Belina* iz II. zvezka *Pisanic*, objavljenega l. 1780 (Legiša, 1977, 57); iktična mesta, kjer pričakujemo naglase, so označena s krepkimi številkami:

1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12 13
 Navšečna noč je preč. Temé mor'jo bejžati,
 Mlad dan respoče se, nebu začne smejati
 Vesêle jasnu nam; danica se sviti,
 Vse, kar je blu mrtvú, na novu oživi.
 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12

Dev se natančno drži nemške sheme aleksandrinca, ki ima očitno tudi širšo veljavo in predstavlja osnovni ritmični tloris aleksandrinca v poeziji jezikov s silabotonično verzifikacijo.

Primer aleksandrinca s prestopnimi rimami, ki velja kot nadomestek elegičnega distiha, je Devova pesem *Sodne dan enega pijanca* iz III. Zvezka *Pisanic* (Legiša, 1977, 219):

1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12 13
 Us zmamlen Pitovin prpuha z oštarije
 Prov poznu v noč damu, on sam ne ve koku.
 On trka, on hlasta na dure, on upije,
 De zdajci mu odpret ima pridi kedu.
 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12

V obeh primerih lahko ugotovimo upoštevanje jambске metrične sheme, ki občasno zahteva tudi nenaravne naglase. Brezpogojno ujemanje naravnega in metričnega naglasa v verzu pravzaprav nekaj desetletij pozneje uveljavi France Prešeren, ki dvigne jezik Slovencev na raven evropske poezije; kot primer navajam enega njegovih *Sonetov nesrčje* iz l. 1847 izdanih *Poezij* (1965, 169):

Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,
 skrb vsak dan mu pomlájena nevesta,
 trpljenje in obup mu hlapca zvesta,
 in kes čuvaj, ki se níkdar ne utruđi.

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

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

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

A vrnimo se k silabotoničnim začetkom, k Devu. Dev sistematično uveljavi tudi središčno cezuro po 6. zlogu, ki je v francoski silabični verzifikaciji strukturno nujna, v slovenski silabotonični verzifikaciji pa jo sicer čutimo, vendar je neprimerno šibkejša. Najmočnejša je cezura v francoskem in španskem verzu, v italijanskem pa je zaradi večje vloge naglasov že šibkejša, kar se kaže tudi po tem, da lahko zasede različna mesta v verzu. Ni gotovo, ali silabotonični verz pričo svoje stabilnosti in regularnosti, ki mu jo podeljuje gosta mreža naglasov, sploh potrebuje cezure. Pri svojih raziskavah sem ugotovil naslednje: »*V kolikor se cezure pojavljajo, nimajo strukturne, konstitutivne funkcije, ampak zgolj fakultativno. To velja tudi za ritmično-pomensko cezuro v slovenskem verzu, ki je tako rahla, da je niti ne moremo imenovati 'cezura', zato smo vpeljali nov izraz 'reža'.*« (Novak, 1995, 319).

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

Do enakih sklepov lahko pridemo s primerjavo izvirne sestave francoskega epskega deseterca, znanega pod imenom *vers commun* (*običajni* ali *preprosti verz*) in njegove silabotonične adaptacije.

Prvotno je *vers commun* funkcioniral kot značilno izrazno sredstvo epskega pesništva. Uveljavil se je že na začetku razvoja srednjeveške epike, predvsem v ciklu dolgih pripovednih besedil v verzih, znanem pod skupnim imenom *Chansons de geste*,

kar bi lahko približno prevedli kot *Pesmi o junaških dejanjih*; med njimi je najbolj slavna *Pesem o Rolandu* (*Chanson de Roland*). Za *vers commun* je značilna cezura po četrtem zlogu. Mihail Gasparov, vodilna avtoriteta primerjalne verzologije, trdi, da se je francoski deseterec razvil iz latinskega dvanajsterca oz. *trimetra* (1996, 125), iz katerega naj bi po drugi strani nastal tudi italijanski jambski enajsterec (*endecasillabo*). Ta razvoj ponazarja z naslednjo metrično shemo (prav tam, 126): X = nedoločena pozicija, – = dolg zlog, / = naglašen zlog, ∪ = kratek oz. nenaglašen zlog, (∪) = fakultativen nenaglašen zlog:

trimeter	X – ∪ –	X – ∪ –	X – ∪ X
	/	/ /	
srednjeveški latinski dvanajsterec	X X X /	∪ X ∪ X	∪ / ∪ ∪
francoski deseterec	X X ∪ / (∪)	X X X X	∪ / (∪)

Francoski deseterec naj bi se torej razvil iz jambskega, ne pa iz daktilskega latinskega ritma. Ob tem velja poudariti, da je bil proces spreminjanja latinskih metrov, utemeljenih na kvantitativni verzifikaciji, v pesniške oblike, zgrajene na silabični in silabotonični verzifikaciji, zapleten in protisloven. Srednjeveška pesniška produkcija v latinščini se je delila na dva tokova – *metrično poezijo*, ki se je še zmeraj naslanjala na obrazce kvantitativne verzifikacije (in si je zaradi spremenjene fonetike in upada posluha za dolžino vokalov morala pomagati z dolgimi seznami besed z dolgimi in kratkimi zlogi), ter *ritmično poezijo* (npr. *Carmina burana*), ki je že temeljila na naglasu kot temelju verznega ritma. Prestopa v silabično verzifikacijo niso preživele tiste antične oblike, pri katerih se je spreminjalo število zlogov. Največja tovrstna »žrtev« je prav *daktilski heksameter*, najslavnejši antični epski verz. Starogrški in latinski pesniki so v izogib ritmični monotoniji daktil (– ∪ ∪) v prvih štirih stopicah lahko nadomeščali s spondejem, stopico, sestavljeno iz dveh dolgih zlogov (– –), in sicer po konvenciji, da naj bi bila dva kratka zloga enaka enemu dolgemu. To je pomenilo, da je daktilski heksameter v praksi obsegal od trinajst do sedemnajst zlogov, pač odvisno od števila stopic, kjer je bil daktil nadomeščen s spondejem. Ker je temeljna zakonitost silabične verzifikacije spoštovanje števila zlogov, ni mogla asimilirati daktilskega heksametra in drugih podobnih ritmov, saj je spreminjanje števila zlogov rušilo osnovni princip nove verzne ritmike romanskih narodov.

Da je šla francoska verzifikacija na začetku skozi dramatično obdobje iskanja prave formule, dokazuje tudi *Cantilène de sainte Eulalie*, najstarejše ohranjeno starofrancosko besedilo, ki ga označujejo tudi kot *sekvenco* in je nastalo na koncu 9. stoletja. Med drugim je *Kantilena o sveti Evlaliji* pomembna in

pomenljiva tudi po tem, da za razliko od poznejše francoske poezije temelji na mreži akcentov, ne pa na številu zlogov (čeprav je veliko desetercev). Kljub temu, da poznejša francoska poezija ni sprejela akcentuacijskega verzifikacijskega načela, značilnega za *Kantileno o sveti Evlaliji*, je še dolgo ohranila asonanco kot temeljni zvočni princip. Kot je analiziral Anton Ocvirk, pesnitev *Vie de Saint-Léger* v embrionalni obliki že izkazuje temeljne značilnosti silabične verzifikacije (1980, I, 84): »Toda že v 10. stoletju se je verzifikacijska tehnika močno razvila v strogi silabizem. Vsak verz je moral imeti ne samo enako število zlogov, marveč tudi vsaj eno temeljno iktično mesto. To naj bi bilo vedno postavljeno na konec verza.«

Chansons de geste so torej nastajale že v obdobju, ko se je silabična verzifikacija povsem uveljavila in konsolidirala. Uporaba pojma stopic, podedovanih iz antične tradicije, v silabični francoski verzifikaciji nima nikakršnega smisla. Jasno je sicer, da zaradi oksitonične narave jezika (naglasa na zadnjem zlogu) francoščina izkazuje izrazito tendenco k jambskim in anapestnim vzorcem – a ta tendenca velja za besedišče, ne pa tudi za verz, kjer ritem temelji na kombinaciji stalnih in premičnih (tako imenovanih »ritmičnih«) naglasov. Z izjemo stalnih naglasov (pri klasičnem aleksandrincu na 6. in 12. zlogu, pri desetercu na 4. in 10. zlogu) vsi drugi naglasi nenehno spreminjajo svoj položaj, zato si s stopicami pri francoskem verzu ne moremo pomagati. Pač pa je pojem stopice kljub izvoru v antični kvantitativni verzifikaciji legitimno in koristno pomagalo pri razumevanju zakonitosti silabotonične verzifikacije, čeprav ta ni utemeljena na razliki med dolgimi in kratkimi, ampak na razliki med naglašeni in nenaglašeni zlogi. Oba principa – kriterij trajanja pri kvantitativni in dinamike pri silabotonični verzifikaciji – pa izkajeta enako strukturno razmerje med močno pozicijo (dolгим oz. naglašeni zlogom) ter šibko pozicijo (kratkim oz. nenaglašeni zlogom). V tem kontekstu je zanimiv španski verz, ki je tudi v osnovi silabičen, vendar je zaradi večje vloge naglasov pri analizi španskega verza mogoče s pridom uporabiti tudi stopice, predvsem trohej in daktil.

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

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

Med številnimi slovenskimi prevajalci Goethejeve *Mignon* je Dušan Ludvik edini zvesto in konsekventno upošteval za *gemeiner Vers* značilno cezuro po četrtem zlogu (v shemi |):

1	2	3	4		5	6	7	8	9	10	
Poznaš ta kraj?					Citrone v njem cveto,						4 + 6
s temnih mladik					žari oranž zlato,						4 + 6
iz sinjih dalj					blag vetrc v vas hiti,						4 + 6
mirta pri tleh					in lovor v vrh brsti.						4 + 6
Ga res poznaš?											4
					Le tja, le tja,						4
o ljubi moj,					s teboj bi rada šla.						4 + 6

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

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

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

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

Veliko in še zmeraj odprto vprašanje je, ali vezana pesniška beseda vseh teh narodov še zmeraj temelji na silabični verzifikaciji. Kot bomo videli, so mnenja o tem ključnem verzološkem vprašanju sila različna.

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

Kot smo večkrat poudarili, je slovenski verz sprejel silabotonični princip že na koncu 18. stoletja, zato je slovenska silabotonija neprimerno močnejša in bolj naravna kakor pri Poljakih, Čehih, Slovaki ali drugih južnoslovanskih narodih. O zakonitostih verzne ritmike očitno ne odloča le fonetika, temveč tudi razlogi kulturnozgodovinske 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 kulturnopolitične razloge »silabotonične reforme« v Rusiji (Gasparov, 1996, 229):

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

[...]

L. 1735 je Vasilij Trediakovskij predlagal zmerno verzijo reforme, ki bi obsegala silabotonizacijo silabičnih mer, ki so predhodno že obstajale v ruskem verzju, v traktatu *Nova in kratka metoda sestavljanja ruskih verzov* (*Novyĭ i kratkiĭ sposob k slozheniyu rossiĭskikh stihov*) z dodatkom, ki je vseboval primere nove vrste verzov. L. 1739 pa je Mihail Lomonosov predlagal radikalno verzijo reforme, ki je obsegala tudi uvedbo novih silabo-toničnih mer, ki predhodno niso obstajale v ruskem verzju, predvsem jambskih, v svojem *Pismu o pravilih ruske verzifikacije* (*Pis'mo o pravilakh russkogo stikhotvoreniya*), ki ga je poslal iz Nemčije, kjer je študiral, dodal pa je tudi odo v jambih ...

Vprašanje ruske rime Gasparov podrobneje obravnava v delu *Očrt zgodovine ruskega verza* (*Očerĭ istorii russkogo stiha*). Ruska ljudska poezija rime ni poznala; pojavila se je šele v 17. in 18. stoletju (Gasparov, 1984, 45), razcvet pa je doživela v poeziji, ki je temeljila na silabični verzifikaciji (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 verzju – v odvisnosti od tega so se rime delile na moške, ženske, daktilske.

Dokončno se je rima utrdila v ruski poeziji s silabotonično reformo Trediakovskega in Lomonosova, ki se je zgledoval po nemški verzifikaciji. Odtlej je rima suvereno vladala nad evfonijo ruskega verza ... vse do ruskega futurizma in drugih avantgardističnih gibanj, ki so gnevno odvrгла rimo kot simbol vsega, kar so 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.

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

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

Vino pije Kraljeviču Marko
sa staricom Jevrosimom majkom;
a kad su se napojili vina,
majka Marku stade besjediti:
»O moj sinko, Kraljeviču Marko,
ostavi se, sinko, četovanja,
jer zlo dobra donijeti neće,
a staroj se dosadilo majci
sve perući krvave haljine;
već ti uzmi ralo i volove,
pak ti ori brda i doline,
te sij, sinko, šenicu bjelicu,
te ti rani i mene i sebe.«
To je Marko poslušao majku:
on uzima ralo i volove;
al' ne ore brda i doline,
već on ore careve drumove.
Otud idu Turci janjičari,
oni nose tri tovara blaga,
pa govore Kraljeviču Marku:
»More, Marko, ne ori drumova!«
»More, Turci, ne gaz'te oranja!«
»More, Marko, ne ori drumova!«
»More, Turci, ne gaz'te oranja!«
A kada se Marku dosadilo,
diže Marko ralo i volove,
te on pobi Turke janjičare,
pak uzima tri tovara blaga,
odnese ih svojoj staroj majci:
»To sam tebe danas izorao!«

Vino pije Kraljevič naš Marko
z Jevrosimo, belolaso starko,
in ko sta se napojila vina,
jame mati pridigati Marku:
»O moj sinko, Kraljevič moj Marko,
pusti, sine, vse to vojskovanje,
zlo se níkdar ne obrne dobro,
tvoja mati pa preveč je stara,
da bi prala ti krvave srajce;
rajši vzemi ralo in vse vole
pa preorji hribe in doline,
pa zasej mi belo to pšenico,
da nahraniš mene in še sebe.«
Res je Marko brž ubogal mater:
vzame ralo in vpreže vole;
a ne orje hriba in doline,
marveč orje po cesarski cesti.
Ko po cesti Turki janičarji
silni tovor nosijo naproti,
govorijo Kraljeviču Marku:
»Norec, Marko, ne orat' nam ceste!«
»Norci, Turki, ne teptajte brazde!«
»Norec, Marko, ne orat' nam ceste!«
»Norci, Turki, ne teptajte brazde!«
Ko pa se je Marko naveličal,
dvigne nadnje ralo in vse vole,
ter pobije Turke janičarje,
in si vzame njihov silni tovor
ter ga nese materi ubogi:
»Danes zate to požel sem, mati!«

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

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

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

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

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

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

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

In sledi lapidarna etična sodba anonimnega ljudskega pesnika, ki nad viteško in moško patriarhalno »čast« postavi vrednoto »čojstva (človečnosti)«:

Pomalo je takijeh junaka
kâ što bješe Strahiniću bane.

Ena izmed najbolj slavnihih pesmi v tem ritmu je pretresljiva bosanska ljudska pesem *Hasanaginica*, ki med drugim kaže, da je ta deseterec sposoben nositi tudi izrazito baladna in lirski sporočila. Pesem je zapisal Italijan Alberto Fortis in jo vključil v knjigo

Potovanje po Dalmaciji (Viaggio in Dalmazia), ki je izšla v Benetkah l. 1774. Besedilo obsega 92 desetercev. Navajamo začetek, ki se odlikuje tudi s t. i. *slovansko antitezo* (*Narodne junake*, 1963, 228), zraven pa prevod podpisanega (Novak, 2011, I, 269–270):

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Šta se b'jeli | u gori zelenoj?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Kaj blesti se | na zeleni gori?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Al' je snijeg, | al' su labudovi?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Lesk snega je, | ali so labodi?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Da je snijeg, | več bi okopnio,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Če bi sneg bil, | bi skopnel že zdavnaj,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

labudovi, | več bi poletjeli.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

in labodi | bi že odleteli.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Nit' je snijeg, | nit' su labudovi,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

Niti sneg ni, | niti so labodi,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

nego šator | age Hasan-age.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

temveč šotor | age Hasan-age.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

On boluje | od ljutih rana,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

On boleha | za strahotno rano,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

oblazi ga | mater i sestrica,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

zdravita ga | sestrica in mati,

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

a ljubovca | od stida ne mogla.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10

zvesta ljuba | od sramu ne more.

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

To lepo balado so prevajali največji pesniki različnih evropskih narodov – Walter Scott, Mickiewicz, Goethe itd. Že leto dni po prvem – italijanskem – natisu je Goethe l. 1775 anonimno objavil svoj prevod v Herderjevi knjigi *Ljudske pesmi, pomešane med druga besedila (Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken)*. Ta je tri leta pozneje izšla pod bolj znanim naslovom *Glasovi ljudstev v pesmih (Stimmen*

der Völker in Liedern), ki pomeni pomembno prelomnico pri vzpostavitvi predromantike in interesu za ljudsko izročilo. Nemški naslov se glasi *Klagegesang von der edlen Frau des Asan Aga*. Z verzološkega in prevodoslovnega stališča je zanimivo in plodno, da je Goethe – ki ni znal samega jezika! – optimalno ohranil ritmični učinek originala (Herder, 1978, 141):

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Was ist Weißes | dort am grünen Walde?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Ist es Schnee wohl | oder sind es Schwäne?

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Wär es Schnee da, | wäre weggeschmolzen;

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
wärens Schwäne, | wären weggeflogen.

1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
Ist kein Schnee nicht, | es sind keine Schwäne,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
s ist der Glanz der Zelten Asan Aga;

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

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

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

Goethe je torej s svojim občutljivim ušesom »prestavil« silabični verzni ritem izvirnika v bistveno drugačno nemško verzifikacijo: vzpostavil je silabotonično (trohejsko) adaptacijo ritma južnoslovenskega epskega deseterca, kakor sem te verze prevedel tudi sam.

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

<u>Bosanski izvirnik</u>	<u>Nemški prevod (Goethe)</u>	<u>Slovenski prevod (Novak)</u>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Očitne so vse podobnosti in razlike. Deseterci izvornika *Hasanaginice* temeljijo na silabični verzifikaciji. Kar zadeva verzni ritem tega deseterca, to pomeni cezuro po 4. zlogu ter prepoved naglasa na 4. in 10. zlogu, se pravi pred cezuro in na koncu verza. Naglasi lahko zasedejo vse druge položaje, s tendenco k lihim pozicijam.

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

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

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

Luča mikrokozma obsega 2.210 verzov oziroma 221 decim. Forma pesnitve je torej utemeljena na številu deset, saj je Njegoš očitno eden izmed pesnikov, ki verjamejo v mistiko števil: vsaka kitica obsega deset verzov, vsak verz pa deset zlogov. Zanimivo je, da so teoretiki – sicer racionalistično naravnane – francoske klasicistične normativne poetike verjeli, da pesem idealno zveni, če je število verzov v kitici enako številu zlogov v verzu, to pravilo pa so imenovali »*carré – kvadrat*«.

To filozofsko pesnitev je v slovenščino lepo prevedla Namita Subiotto (2002), *Gorski venec* pa z velikim občutkom Miklavž Komelj (2021).

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

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

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

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

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

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

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

Nekateri verzologi to trohejsko – in sploh silabotonično – tendenco pretirano poudarjajo in malone zanikajo, da gre za silabično verzifikacijo (pri Hrvatih Marin Franičević, pri Srbih pa Leon Kojen). Sam menim, da je verzifikacija južnoslovenskih narodov – z izjemo Slovencev – po poreklu silabična in da brez upoštevanja njenih pravil ni mogoče razumeti verznega ritma ljudskih pesmi, vključno z epskim (»srbskim« ali »junaškim«) desetercem; zaradi cele vrste vzrokov, med katerimi ne gre zanemariti tudi mednarodnih literarnih stikov in vplivov, pa se je verzifikacija teh narodov od konca 19. stoletja naprej premaknila v smer silabotonije. Ali je to danes že polnokrvna silabotonična verzifikacija, ostaja odprto vprašanje.

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

- 1) »Izmenični (alternativni) verz. Izmenjujejo se naglašeni in nenaglašeni zlogi. [...] Ustalil se je v hrvaškem umetnem pesništvu v toku 19. stoletja. [...]
- 2) Zlogovni (silabični) verz. Osnova njegovega verznega sovpadanja je enako ali približno enako število zlogov. Takšen je verz naše ljudske pesmi. [...]
- 3) Besedni (verbalni) verz: njegova osnova je fonetična beseda (naglasna celota, prava ali neprava beseda, enako ali približno enako število fonetičnih besed v verzu. Ta princip je pogost v sodobnem pesništvu. [...]
- 4) Verz skupine besed (stavčnih enot), sintagmatski verz. Deli stavka niso le smiselne, temveč tudi zvočne enote [...]

Če tretji in četrti princip pustimo v tem kontekstu ob strani, je očitno, da Slamnig podpira tradicionalno teorijo o silabični verzifikaciji hrvaške ljudske poezije. V tem smislu kritizira tudi Marina Franičevića, ki »na temelju konstatacije, da so pogosteje naglašeni lihi zlogi [...], sklepa, da je tudi naš verz 'tonski'«, se pravi akcentuacijski (Franičević, 1986, 28). Franičević se pri teoriji o silabotonični naravi hrvaške verzifikacije, ki jo je najbolj razdelal v knjigi *Studije o stihu*, sklicuje prav na Jakobsona in Taranovskega (Franičević, 1986, 25), čeprav – kot smo videli – Jakobson govori le o »tendenci«.

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

- 1) Močan zlog je mogoče povsod zamenjati s šibkim.
- 2) Šibek zlog je mogoče povsod zamenjati z močnim, razen v zadnji dobi polstiha.
- 3) Močna meja med naglasnimi enotami (celotami: celinama) po lihih zlogih ni dovoljena.

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

- 1) Močen zlog je mogoče povsod zamenjati s šibkim, razen v zadnji močni dobi polstiha.
- 2) Šibek zlog je mogoče zamenjatu z močnim samo v prvi šibki dobi polstiha.

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

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

Z vsem spoštovanjem do karseda natančnih in sistematičnih analiz in sklepov kolega Kojena, profesorja verzologije na katedri za primerjalno književnost v Beogradu, pa njegova razlaga žal ne pokriva verznega ritma starejših ljudskih pesmi, vključno z epskim (»srbskim«, »junaškim«) desetercem, v katerem so napisane zgoraj citirane pesmi *Oranje Kraljevića Marka*, *Banović Strabinja* in *Hasanaginica*. Kako sicer razložiti pojav ne tako redkih verzov, ki bi – ob izolirani obravnavi – izkazovali jambski ritmični impulz? Naj kot primer zadošča zadnji, sporočilno ključni verz zgoraj obravnavanega začetka *Hasanaginice*:

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

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

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

[...]

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

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

Jakobsonova analiza je za primerjalno verzologijo izjemno pomembna, saj kaže, da je verzni ritem epskega (»srbskega«, »junaškega«) deseterca temeljil na kombinaciji silabične in kvantitativne verzifikacije – osnova verza je sledila silabični, verzno izglasje pa kvantitativni verzifikaciji (196, 155):

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

[...]

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

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

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

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

preveč »prijel« v naši poeziji. Aškerčevi tovrstni poskusi so odmevali ob nastanku, saj so ustrezali duhu časa, zaznamovanega s panslovanskim idealizmom.

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

Naj mi bo dovoljen tudi osebni komentar. Moj prvi resnični stik s poezijo je bilo odkritje srbske srednjeveške epske poezije: spominjam se, kako sem pri starosti devetih let cele popoldneve presedel na terasi naše hiše v Beogradu, pod brajdo, in požiral srbske junaške deseterce. Še zmeraj hranim – in jo v bibliografiji navajam – to knjigo (*Srpske junačke pesme*, 1963). V osnovni šoli sem imel priložnost tudi v živo slišati enega izmed avtentičnih, starih guslarjev, ki je zamolklo pel te arhaične pesmi in se obenem spremljal na guslah – enostrunskem glasbilu. Pozneje mi je bilo hudo, da so srbski nacionalisti zlorabili lepoto tega velikega pesništva za obujanje srednjeveških mitov, s katerimi so upravičevali nasilje nad drugimi narodi. Mesto mita je v arhaičnem svetu, ki pripada preteklosti, njegovo obujanje na koncu 20. stoletja pa je prineslo le simulacijo vrednot mitološke zavesti, kar je vodilo v nihilizem in krvoprelitje. Zaradi osebne navezanosti na ritem srbskega deseterca mi je žal, da so ga iztrgali iz sveta lepote in mu podelili krvav politični pomen, da je postal simbol noža ...

V mojem srcu pa še zmeraj odmeva lepota južnoslovanskih ljudskih pesmi ... in se z domotožjem spominjam devetletnega slovenskega dečka, ki je v senci brajde ves začaran vpiljal ritem srbskega deseterca.

IV.

Prelom moderne lirike

10 Baudelairov gozd simbolov

10.1 Kratka zgodovina prevajanja *Rož zla*

Charles Baudelaire je eden izmed največjih lirikov francoske in svetovne književnosti, njegova zbirka *Rože zla* pa ena izmed najboljše zgrajenih pesniških zbirk vseh časov.

Omika narodov se med drugim meri tudi po bogastvu prevodne književnosti: prevod Baudelairovih *Rož zla* ima na tej ravni enako veljavo kakor prevodi Homerja in Sofokleja, Danteja in Petrarce, Shakespeara in Cervantesa, Goetheja in Puškina, Joycea in Prousta. Čeprav smo pri mnogih drugih klasikih moderne poezije Slovenci v zadnjih desetletjih premagali tradicionalno in že prislovično »zamudništvo«, je Baudelaire dolgo ostal »bela lisa« na zemljevidu naše kulturne zavesti. K našemu poznavanju Baudelaira je nedvomno bistveno prispeval izbor njegovih del, ki je pod naslovom *Rože zla* izšel l. 1977 v zbirki Kondor založbe Mladinska knjiga; pesmi so prevedli Jože Udovič, Božo Vodusek, Cene Vipotnik in Andrej Capuder, pesmi v prozi Pavel Karlin, izčrpno spremno besedo pa je napisala Marjeta Vasič. Vse Baudelairove pesmi v prozi je ponovno prevedel Marko Crnkovič in jih skupaj s pesnikovimi esejmi objavil l. 1992 v knjigi, naslovljeni *Spleen* (Cankarjeva založba). Velik del prevodov, zbranih v Kondorjevi izdaji, je Tone Smolej vključil v dvojezično izdajo Baudelairovih pesmi, ki je izšla l. 1998 v zbirki *Mojstri lirike* (MK); starim prevajalcem se je z novimi prevodi pridružila Marija Javoršek, prevajalka, ki je nato v procesu dolgoletnega soustvarjalnega druženja s francoskim simbolistom pripravila prevod integralne zbirke *Rože zla* (Cankarjeva založba, 2004).

Za ta gigantski napor in kvalitetno opravljeno delo se lahko Mariji Javoršek le priklonimo: Baudelairove *Rože zla* so končno – poldrugo stoletje po izidu prve izdaje – *v celoti* priromale na slovenske knjižne police in v srca slovenskih ljubiteljev poezije! Slovenska kultura je uspešno prestala še enega izmed preizkusov svoje omikanosti. Gospa Javoršek, hvala!

V pričujoči študiji navajam citate Baudelairovih verzov v različnih prevodih, tudi svojih.

10.2 Baudelairovo mesto v literarnozgodovinskem kontekstu

Charles Baudelaire se je rodil l. 1821 v Parizu. Komaj deset let starejši pesniki, denimo Alfred de Musset (rojen l. 1810), so še z vsem srcem pripadali poetiki in življenjskemu občutju romantike, Baudelaire pa se je zaradi svojih psihofizičnih danosti in logike zgodovinskega razvoja znašel na robu romantičnega obzorja. V marsičem je romantično obzorje tudi že prestopil in zakoračil v novo obdobje,

ki ga v literarnozgodovinskem smislu imenujemo *simbolizem*, v duhovnozgodovinskem smislu pa se prav z Baudelairom začenja obdobje *modernizma*, v ožjem pomenu *moderne lirike*. Glede na zgodovinski trenutek njegovega vstopa v književnost ni torej nikakršno naključje, da je Baudelaire samega sebe doživljal kot romantika, vendar je – kot bomo videli – pojmu romantike dal vsebino, ki je že izrazito modern(ističn)a. Značilen je v tem smislu esej *Kaj je romantizem?* iz l. 1846. Slovenski prevajalec Baudelairovih pesmi v prozi in esejev Marko Crnkovič v knjigi *Spleen* upravičeno ohranja izraz *romantizem* (*romantisme*), saj je *romantika* literarnozgodovinski pojem, *romantizem* pa je nadčasovna oznaka, ki obsega tudi širšo kulturo bivanja. Tu navajamo nekaj ključnih odstavkov:

Romantizem seveda ni ne v izbiri tematike ne v pozitivni resnici, temveč v načinu bivanja.

Iskali so ga zunaj, in vendar ga je bilo možno najti samo znotraj.

Zame je romantizem najsodobnejši in najaktualnejši izraz lepega.

Različnih vrst lepote je natanko toliko kot običajnih načinov iskanja lepega.

[...]

Kdor govori o romantiki, govori o moderni umetnosti: se pravi o intimnosti, duhovnosti, barvi, težnji k neskončnemu, in to izraženih na kakršenkoli način.

Iz tega sledi, da obstaja med romantizmom in deli njegovih glavnih praporščakov zelo očitna diskrepanca.

Diskrepanca je očitno v tem, da glavni predstavniki romantike niso čutili moderne senzibilitete kot bistva romantike, kakor je prepričan Baudelaire, ki sebe ima za romantika, vendar romantiko doživlja že bistveno drugače kot ortodoksni, že tradicionalni romantiki, na širši in že moder(nistič)en način.

Literarna zgodovina vidi v Baudelairu predhodnika ali celo začetnika dveh povezanih, a po večini interpretacij medsebojno nasprotnih literarnih gibanj – *simbolizma* in *dekadence*. Mnogi literarni zgodovinarji obravnavajo dekadenco kot posebno literarno in umetniško gibanje ter ga v tem smislu postavljajo ob bok simbolizmu. Pisec pričujoče študije je prepričan, da je mehanično zoperstavljanje simbolizma dekadenci pretirano in da ne ustreza resnici kompleksnega umetniškega dogajanja v drugi polovici 19. stoletja.

Slovenska literarna zgodovina se je pri izrazoslovju v zvezi s tem obdobjem zgledovala pri nemški literarni vedi, ki je s terminom *nova romantika* zajela simbolizem, dekadenco in druge sočasne pojave. Pri tem je paradoksalno, da je izraz *nova romantika* skoval Stefan George, ki se je kot simbolistični pesnik formiral prav v

literarnem krožku Stéphanu Mallarméja. (Mallarméjevi učenci in pristaši so se zbirali vsak torek zvečer od začetka osemdesetih do srede devetdesetih let 19. stoletja v skromnem pesnikovem stanovanju na pariški Rue de Rome, zato se jih je prijelo ime *mardistes – torkovci*). Čeprav je že Izidor Cankar v članku *Simbolizem v francoskem pesništvu* (objavljenem v reviji *Dom in svet* l. 1912) z občutkom pripomnil »... če kdo imenuje simbolizem moderno romantiko, je označitev popolnoma pravilna«, sta se v slovenskem prostoru namesto izraza *simbolizem* uveljavila termina *moderna* in *nova romantika*. Janko Kos v svoji enciklopedični *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (1987) uporablja pojem *moderne* kot »časovno zbirni pojem«, ki obsega naslednje »literarne smeri – novo romantiko, dekadenco, simbolizem, realizem in naturalizem«. Zahvaljujoč vrsti srednješolskih učbenikov je ta terminološki razrez pojmov prešel v splošno rabo. Vendar je treba priznati, da je pojem *moderne*, ki ga je slovenska literarna zgodovina dolgo vrsto desetletij uporabljala kot uradno ime za to obdobje, sčasoma zbledel in je danes komaj uporaben: njegov obseg se je namreč čedalje bolj širil, v vsebinskem smislu pa je postajal čedalje bolj meglen. Vzporedno z upadanjem uporabnosti pojma *moderna* se je krepil pomen pojma *nova romantika*, ki pa je dvoumen, saj vsebino simbolistične in – širše – modernistične poetike definira na »vzvraten« način, z značilnostmi »stare« romantike.

Dušan Pirjevec, najbolj vpliven literarni teoretik druge polovice 20. stoletja, je v svoji doktorski disertaciji, ki je l. 1964 izšla pod naslovom *Ivan Cankar in evropska literatura*, podelil pojmu *simbolizem* večjo veljavo. V nasprotju s Kosom, ki v simbolizmu vidi zgolj literarno smer, je Pirjevec videl »literarno idejno gibanje« (13), to pa vselej v binarni opoziciji z dvojčkom – *dekadenco*. Ta dva pojma je namreč razumel kot oznaki za sicer povezani, vendar različni gibanji. Po Pirjevcu simbolizem časovno sledi dekadenci, »ki se je s svojim moralnim relativizmom znašla v slepi ulici, od koder ni bilo rešitve« (26), opredeli pa ga takole (26–27):

Simbolizem je ohranil osnovni konflikt, ki je značilen za dekadenco, ohranil je konflikt med posameznikom in družbo, med človekovo dušo in zunanjim svetom, ter prav tako kot dekadenca sprejemal teze skrajnega subjektivizma. [...] Ob tem temeljnem konfliktu so se tudi simbolisti zatekali v lepo notranjost in proglasili za edino resničnost samo človekovega duha. Vendar ta simbolistični subjektivizem ni identičen z dekadenci subjektivizmom. V [...] pismu Cazalisu pravi Mallarmé svojemu prijatelju tudi tole: »*Pauvre Henri, abreuve-toi de l'Idéal – Ubogi Henri, napajaj se z Idealom.*« Takega nasveta bi dekadent nikdar ne mogel napisati, kajti dekadent se ni opajal ob nekem idealu, marveč se je prepuščal svojemu, da tako rečemo, čisto privatnemu sanjarjenju, prepuščal se je svojim nagonom. Simbolizem pa je namesto privatnih

sanjarjenj in nagonov govoril o nekih višjih normah, govoril je o idealu. Tako je simbolizem negiral individualizem dekadencega subjektivizma in si ustvaril vizijo nekega ideala, neke idealne resnice, skratka vizijo neke višje nadosebne norme, medtem ko dekadence ni poznala in ni hotela sprejeti misli o takšni nadosebni duhovni kategoriji, o čemer nas [...] prepričuje tudi naslednji Verlainov verz: »*La Vie est triumpante et l'Idéal est mort – Življenje je zmagalo in Ideal je mrtev.*« (Les Vaincus.)

Pirjevčeva analiza je nedvomno lucidna in filozofsko utemeljena, vendar pa ne ustreza povsem tesni prepletenosti simbolizma in dekadence v realnem umetniškem dogajanju tega obdobja ter zanemarja dejstvo, da med obema pojavoma obstaja vrednostna razlika – simbolizem je po svojem dometu tako pomemben pojav, da ga imamo lahko kar za oznako celega literarnozgodovinskega obdobja, medtem ko je dekadence zgolj literarna smer, ki v primerjavi s simbolizmom igra stransko vlogo.

Nujno je treba seveda razlikovati pojem *dekadence* v njegovem širšem, nadčasovnem smislu od *dekadence* kot literarnozgodovinske oznake za umetniški fenomen v drugi polovici 19. stoletja. Sam izraz pomeni v latinščini »od-padanje« (iz predloga *de* in glagola *cadere*), prvotno pa je označeval odmik od klasičnih idealov starogrške umetnosti v helenističnem obdobju ter upadanje izrazne moči rimske književnosti po t. i. »zlato dobi«, ki se konča s smrtjo cesarja Avgusta. Obdobje *fin de siècle* je bilo zvrhano prepojeno z vzdušjem razpadanja starega sveta; v tem smislu je značilen verz Paula Verlaina iz pesmi *Hrepenenje (Langueur)*: »*Jaz sem Imperij na izteku dekadence (Je suis l'Empire à la fin de la décadence)*« (Verlaine, 2000, 144–145).

Umetnost dekadence se je po zakonu reakcije obrnila stran od realističnega in naturalističnega odražanja družbene stvarnosti k samospraševanju posameznika: objektivni ton prejšnjega romaneksnega pripovedništva zamenja skrajni subjektivizem, ki najde svoj najustreznejši izraz v liriki.

Ameriška literarna zgodovinarica Anna Balakian, ki je l. 1977 objavila avtoritativno knjigo *Simbolistično gibanje (The Symbolist Movement)* s podnaslovom *Kritična ocena (A Critical Appraisal)*, je to vprašanje artikulirala na naslednji način: »Simbolist in dekadent! Vse prepogosto literarne zgodovine sugerirajo, da je slavni 'in' pravzaprav 'ali'. Toda ta 'in' je resničnejši kakor 'ali', in kakršnakoli sugestija dvojnosti je dejansko zmota. Eno ne more obstajati brez drugega...«

Zdaj imamo že dovolj elementov, da si zastavimo vprašanje: ali dekadence in simbolizem označujeta dve različni literarni in umetniški gibanji ali gre samo za dve različni razsežnosti enega samega gibanja? Analiza čutnih vtisov in čutnosti nasploh

je skupni imenovalac dekadence in simbolizma; vendar se simbolizem ne zadovolji zgolj s senzualnostjo, temveč vzpostavi tudi izrazito transcendentalno, metafizično vertikalo, saj je njegova najvišja umetniška ambicija s simbolnimi korespondencami pokazati, kako je zemeljski svet zunanja manifestacija duhovnega sveta. Plodna napetost med dekadencijskim senzualizmom in simbolistično poduhovljenostjo je bolj ali manj značilna za vse nosilne avtorje tega obdobja, na najbolj dramatičen način pa se kaže v poetiki in življenjski usodi Charlesa Baudelaira.

Slavni Baudelairov sonet *Eksotičen vonj* (*Parfum exotique*) ponavadi definirajo kot dekadencijsko pesem. Vendar: ali je to res? Bolj gre za tipičen primer simbolistične poetike: vonj ljubljene ženske pričara pesniku idilične južne, čezmorske dežele, v katerih naj bi bilo življenje en sam užitek (prevod Novak, 2007, 103–104):

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,	Ko toplega jesenskega večera pijem
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,	Z zaprtimi očmi ognjen vonj tvojih prsi,
Je vois se dérouler des rivages heureux	Uzrem obale v razkošni, srečni vrsti,
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;	Ki nanje sonce z monotonim žarom lije.

Une île paresseuse où la nature donne	Len otok, kjer narava rada nudi smeh,
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;	Slastne sadove nikdar videlih dreves
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,	In vitke moške krepkih, žilavih teles,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.	In ženske z iskrami iskrenimi v očeh.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,	Tvoj vonj me pelje po neslutelih daljavah,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts	Kjer leži pristan, poln jadrnic in jamborov,
Encor tout fatigués par la vague marine,	Še preutrujenih od brazdanja valov,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,	Medtem ko se zelenih tamarind vonjava,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,	Ki nosi v nosnice željo južnih krajev,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.	V moji duši meša s pesmijo mornarjev!

Uveljavljeno literarnozgodovinsko prepričanje o razliki med simbolizmom in dekadenco torej ne zdrži resne kritike in primerjave na ravni konkretnih pesniških besedil. Očitno gre za medsebojno tesno povezana fenomena, kjer ni enostavno potegniti enoznačne ločnice. Poudarjena čutnost, ki jo kot ključno značilnost dekadence nava-jata tako Dušan Pirjevec kot Janko Kos, ne more biti razločevalno znamenje, saj ne pripada izključno dekadenci: že iz zgoraj navedenih primerov je očitno, da tudi simbolistične pesmi temeljijo na močni senzualnosti in čutno-nazornih podobah. Edina razlika, ki jo je torej še mogoče začrtati med dekadenco in simbolizmom, je prisotnost duhovne vertikale v simbolizmu in njena odsotnost pri dekadenci. Vendar tudi tu moramo biti previdni: močan poudarek na čutnosti sam po sebi torej ne izključuje

duhovnosti. Samo dejstvo, da določeno pesniško besedilo ne artikulira metafizičnih razsežnosti na ekspliciten način, še ne pomeni, da jih ne priklicuje na impliciten način. Ta splošna ugotovitev še toliko bolj velja za simbolizem, ki je temeljil na večplastnosti simbolov; večina simbolistov se je izogibala preveč direktnemu imenovanju abstraktnih idej ter je skrivnostnost duhovnega, metafizičnega sveta rajši sugerirala s pomensko odprtim in polivalentnim pesniškim jezikom. Značilna je v tem smislu Mallarméjeva zahteva, da naloga poezije ni v direktnem imenovanju stvari, ampak v sugeriranju njihovega učinka na duha ter v evociranju skrivnosti.

Najboljši dokaz nerazdružne prepletenosti simbolističnih in dekadencijskih prvin so prav Baudelairove *Rože zla*: tu se izrazito simbolistične pesmi nenehno izmenjavajo z besedili, ki izkazujejo »zgolj« dekadencijsko čutnost. Marie-Jeanne Durry v *Uvodu* k izdaji *Rož zla* (1972) upravičeno poudarja, da je celotna Baudelairova psiha nesrečno razpeta med dva medsebojno nasprotujoča si vzgiba, dve vrsti gibanja (*mouvements*): dviganje v duhovne višave in sestopanje, sklanjanje v prepad. Primer prve je tretja pesem *Rož zla*, naslovljena *Élévation*, dobesedno *Dvig* (prevod Novak, 2007, 82–83):

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, Des montagnes, des bois, des nuages, des mers, Par delà le soleil, par delà les éthers, Par delà les confins des sphères étoilées,	Nad ribnike in nad doline, onstran vetra, Nad gôre in gozdove, nad oblake, morja, Visoko onstran sonca, daleč onstran etra, Tja onstran zadnje meje zvezdnega prostorja,
Mon esprit, tu te meus avec agilité, Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde, Tu sillones gaiement l'immensité profonde, Avec une indicible et mâle volupté.	prodiraš, duh moj, s spretnostjo in gibčnostjo, kot močan plavalec, ki uživa val, globoko skoz neznansko brodiš kakor kralj, spodžgan z neizrekljivo in možato slo.
Envoie-toi bien loin de ces miasmes morbides; Va te purifier dans l'air supérieur, Et bois, comme une pure et divine liqueur, Le feu clair qui remplit les espaces limpides.	Odléti daleč nad to kužno izparino; Naj te očisti piš vzvišenega zraka, In pij, kot čisto in božansko tekočino, Ta ogenj, ki skoz jasen prostor se pretaka.
Derrière les ennuis et les vastes chagrins Qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse, Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse S'élaner vers les champs lumineux et sereins;	Tam zadaj za skrbmi in mučnimi bridkóstmi, Ki obtežujejo meglo človeških dni, Je srečen, kdor lahko s pogumnimi perotmi Doseže polja iz vedrine in luči;
Celui dont les pensers, comme des alouettes, Vers les cieus le matin prennent un libre essor, – Qui plane sur la vie, et comprend sans effort Le langage des fleurs et des choses muettes!	Kdor z mislimi, podobnimi škrjancem, prôsto K nebesnemu oboku zjutraj poletí, – Kdor zviška gleda na življenje in z lahkoto Razume govorico rož in molk stvari!

Ta lepa pesem se odlikuje z močnim čustvenim nabojem, ki dobesedno kliče navzgor. Ta »vzpon«, to »gibanje navzgor« je pravzaprav temeljno sporočilo pesmi. Lirski subjekt čuti potrebo po tem, da bi se dvignil iz stvarnosti, ki jo opredeljuje kot »kužno izparino«. Pesem natančno našteva in popisuje vzpon od ribnikov in drevja, od dolin do planin, vse više in više, čez oblake in onstran sonca, do ozvezdenih sfer vsemirja. Ko pa pričakujemo opis tega idealnega sveta, ki naj bi ga njegov »duh« dosegel v nebesih, ostanemo praznih rok: Baudelaire upesni motive za duhovni dvig iz grde stvarnosti in samo potovanje navzgor, vsebino idealnega sveta, kamor vzleti, pa zamolči. Edino »pozitivno« sporočilo se oglasi v zadnjih dveh verzih: »Kdor zviška gleda na življenje in z lahkoto / Razume govorico rož in molk stvari.« Pesem zalije tišina.

A transcendenca, ki jo ta lepa pesem evocira, ostaja vsebinsko nedoločena, pesnik je ne definira. Ta duhovni, meta-fizični (onstran-telesni) svet, ki je predmet in cilj njegovega hrepenenja, je – po posrečeni oznaki Huga Friedricha v *Strukturi moderne lirike* (1956) – »prazna idealiteta«. Nekateri pesmi, npr. *Duhovna zora (L'Aube Spirituelle)*, ki priključujejo *Ideal* (v slovenskem prevodu: *Vzor*), poudarjajo njegovo nedosegljivost. Tako se prvi verz druge kitice glasi: »Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur (dobesedno: *Duhovnih Nebes nedosegljiva modrina*)« – v prevodu gospe Javoršek: »*Duhovnega obzorja nedosežnost sinja*«. V isti pesmi Baudelaire definira *Ideal* kot *brezno (gouffre)*. Transcendenca je torej tu označena tako s pozitivnimi kot negativnimi kategorijami (original 1972, 64; prevod Marija Javoršek, 2005, 81):

Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,	Duhovnega obzorja nedosežnost sinja
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,	človeka, ki, potrt, trpi in ki še sanja,
S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre.	privlači kot globina brezna vsa brezdanja.

Naj kot primer izrazito dekadencijske poezije navedemo pesem *Njej, ki je preveč vesela (À Celle qui est trop gaie)*, enega izmed šestih Baudelairovih besedil iz *Rož zla*, ki ga je zadela sodna prepoved. Konec te pesmi nas še vedno osupne (original 1972, 58; prevod Novak, 2007, 102):

Ainsi je voudrais, une nuit,	In neko noč, goreče upam,
Quand l'heure des voluptés sonne,	Ko pride hip slasti, bi rad
Vers les trésors de ta personne,	Kot tat okradel tvoj zaklad,
Comme un lâche, ramper sans bruit,	Priplazil, reva, se brez hrupa,
Pour châtier ta chair joyeuse,	Da bičal bi meso živahno
Pour meurtrir ton sein pardonné	In mučil čisto nedrje,
Et faire à ton flanc étonné	V boke presenečene
Une blessure large et creuse,	Vrezal dolgo, votlo rano,

Et, vertigineuse douceur!
À travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma soeur!

In, vrtoglavo mil poljub!
Skoz ustnice iz nove sreče,
Še lepše in še bolj blesteče,
O sestra, brizgal vate strup!

Na osnovi zgoraj naštetih protislovij postaja jasno, da lahko kriterije za definiranje simbolizma in njegovo razlikovanje od drugih literarnozgodovinskih pojavov najdemo samo v specifični rabi pesniškega jezika.

Po tem, ko smo začrtali literarnozgodovinsko in duhovno obzorje tega obdobja, se lahko podrobneje posvetimo življenju in delu Charlesa Baudelaira.

10.3 Biografsko ozadje Baudelairove bolesti

Kljub odraščanju v bogatem meščanskem okolju je bil Baudelaire obsojen na mučno bohemsko eksistenco. Temeljna travma njegove mladosti je bila zgodnja očetova smrt in ponovna poroka matere z avtoritarnim častnikom, poznejšim generalom in ambasadorjem v Carigradu Aupickom, ki za občutljivega dečka ni kazal nobene razumevanja in katerega je mali Charles sovražil. Ohranjeno je pričevanje, kako je mladi pesnik na pariških barikadah v revoluciji l. 1848 vpil: »*Treba je ubiti generala Aupicka!*« Jean-Paul Sartre je v biografiji *Baudelaire* (1963) razložil pesnikovo bolešno videnje sveta in človekovega bivanja na psihoanalitičen način. Po Sartru je Baudelaire radikalen primer Ojdipovega kompleksa: po smrti očeta naj bi deček živel v tesnem razmerju z materjo, iz tega paradiža pa ga izvrže ponovna materina poroka. Sartre s pomočjo te temeljne travme razloži Baudelairovo doživljenjsko obsedenost z opazovanjem samega sebe, ki se v poeziji kaže kot nenehno upesnjevanje ogledal. To razcepljenost in obenem enotnost rablja in žrtve, opazovalca in opazujočega kaže med drugim pesem *Heauténtimoroumenos* (*Rabelj samega sebe* – prevod Novak, 2007, 99–100):

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Jaz sem nož in jaz sem kri!
Jaz sem lice in klofuta!
Sem telo in kazen kruta,
Hkrati žrtev in krvnik!

Je suis de mon coeur le vampire,
– Un des ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire!

Lastnega srca vampir,
– Eden tistih, ki na tleh,
Obsojeni na večni smeh,
Nasmeha ne najdejo nikjer!

Pesnika navdaja občutje usodne samote, ki ga zakriva z nenehnim bohemskim družanjem. Izkusi svobodo kot *brezno* (*gouffre*), ki ga pogosto izraža kot *vrtočlavico* (*vertige*). Nenehno je razpet med Dobro in Zlo, med pozitivne vrednote, ki jih stalno krši, in negativiteto, ki ga usodno privlači. (Vendar: kot je vedela že sholastika, negacija na paradoksalen način potrjuje vrednoto, ki jo zanika: *negatio est determinatio*.) Starša sta zanj boga, ki ga gledata in poosebljata *Univerzalni um* (*Raison universelle*): on je tak, kakršnega vidita starša. Do konca življenja je čutil domotožje po otroštvu: zanj »*otrok vidi vse kot novost; nenehno je pijan*«. Toda Sartre opozarja, da sta ta novost in pijanost klasificirani, določeni s strani drugih, v tem primeru staršev. Starša sta idola, ki ju sovraži, vendar ostaneta idola. Po Sartru niti ni bistveno, ali je Baudelaire imel Ojdipov kompleks, bistveno je, da se ni odpovedal teološkemu kompleksu, ki starše spreminja v božanstva. Charles je v očeh staršev kriv, kar z veseljem sprejme: v teokratskem kontekstu to pomeni, da ima tudi on svoje pravice – pravico do graje in očitkov, do kazni in kesanja. Zanj ni bistven Zakon, temveč sodnik. Baudelaire krši zahteve Dobrega, ampak Dobrega kot takega ne postavi pod vprašaj, saj sama njegova krivda *per negationem* potrjuje Dobro. Skozi zavest o Zlu Baudelaire potrjuje Dobro. Zavestno povzročanje Zla je sprejemanje in priznanje Dobrega: s samim priznanjem, da gre za nekaj slabega, se klanjamo Dobremu, saj je Zlo iz njega izpeljano. Ta logika pelje do ontološkega sklepa, da Zla ni. Baudelaire, ki pripada aristokraciji zla, ne verjame dovolj v Boga, da bi se bal pekla. Baudelairov Bog je *strašen* (*terrible*): pošilja angele, da mučijo grešnika. Njegova svoboda za Zlo ohranja zavest o Dobrem, zato Baudelaire sploh ne dvomi, da mu bo na koncu odpuščeno. Sartre iz tega razmišljanja izpelje tudi naslov osrednjega Baudelairovega pesniškega dela: duša tistega, ki hoče zlo zaradi zla samega, je *roža zla*. Baudelaire je večni mladostnik, adolescent, ki živi v gnevu in sovraštvu zoper druge / starše, vendar pod njihovim budnim in varnim, varovalnim očesom.

Zaradi bohemskega življenja in zapravljivosti ga je družina razdedinila: vse življenje je imel finančnega varuha, s katerim se je nenehno prepiral in mu grozil, ki pa je bil korekten star gospod, eden redkih, ki je pesnika razumel in mu vsiljeval omejitve v njegovo dobro.

10.4 Rože zla

Poglavitno Baudelairovo delo je pesniška zbirka *Rože zla*, na kateri je delal vse življenje, po prvi izdaji l. 1857 pa ji je dodajal nove pesmi, tako da se prvotna varianta precej razlikuje od druge (1862) in tretje izdaje, ki je bila objavljena leto dni po Baudelairovi smrti (1868). Zanimivo je, da je naslov pesniku predlagal prijatelj Hippolyte Babou. Kljub temu, da druga in tretja izdaja vsebujeta pesmi, ki sodijo med najboljša Baudelairova dela, pa je v kompozicijskem smislu največjo enotnost

izkazovala prva izdaja: obsegala je – poleg uvodne pesmi *Bralcu (Au Lecteur)*, ki ni oštevilčena – natanko 100 pesmi, razdeljenih na pet ciklov. Oglejmo si strukturo *Rož zla*, ene izmed najboljših pesniških zbirk v zgodovini svetovne lirike.

Za literarnozgodovinski kontekst je pomenljivo posvetilo te knjige: »*Brezhibnemu pesniku / popolnemu čarodeju francoske pesniške besede / predragemu in visoko cenjenemu / mojstru in prijatelju / Théophilu Gautieru / z izrazom / globoke ponižnosti / posvečam / te bolehne rože / C. B.*« Théophile Gautier je bil ena izmed ključnih umetniških figur tistega časa: s svojo poetiko je utemeljeval esteticizem, veljal pa je tudi za eno vodilnih imen parnasovske pesniške šole. Parnasovci so se po zakonu reakcije odvrnili od romantičnih umetniških idealov, zgrajenih na poudarjenem individualizmu in konfliktu med pesnikom in obdajajočo ga družbo, k objektiviziranemu pesniškemu jeziku in raziskavi forme. Čeprav se je Baudelaire z *Rožami zla* odmaknil od parnasovske poetike, sama izbira osebnosti, ki ji je zbirka posvečena, kaže, da Baudelairovo odklanjanje parnasovstva ni bilo povsem brezrezervno in da so bila razmerja med akterji tedanjega pariškega literarnega življenja bolj kompleksna, kot se nam zdi na prvi pogled.

Uvodna pesem z naslovom *Bralcu (Au Lecteur)* izenači pesnika z bralcem in izniči nekatere tolažilne moralne iluzije o pomenu umetnosti. Šokanten je sklepni verz, ki po hinavščini izenači pesnika in bralca. Iz te pomembne pesmi, ki je eno izmed Baudelairovih programskih besedil, navajamo zadnje tri kitice (original 1972, 6–7; prevod Marija Javoršek, Baudelaire, 2004, 8–9):

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rompants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cri,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;

C'est l'Ennui! – l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en foumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hyppocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!

* * *

A med škorpionji, panterji, kragulji, psi
in opicami, svitki kač in med šakali,
ki so tuleč, vreščoč, rjoveč, plazeč se zbrali
v tem gnusnem zverinjaku grehov vseh ljudi,

pa najbolj grd, ostuden, zloben od vseh je
prav ta, ki najbolj tih in miren od zverin je,
pa vendar rad raztreščil zemljo bi v črepinje
in ves ta svet potem pogoltnil bi zehaje:

to Dolgčas je! – s solzó nehotno čez obraz
iz vodne pipe vleče v mislih na upor.

O bralec, saj poznaš ga, ta izbirčni stvor,
hinavski bralec, brat moj – ti moj drugi jaz!

Prvi cikel z naslovom *Spleen in ideal* (*Spleen et Idéal*) je najbolj obsežen in vsebuje v prvi izdaji kar 77 pesmi, nekatera bistvena besedila tega cikla pa so bila dodana pozneje, npr. *Albatros*, *Ura* (*L'Horloge*) in *Lasje* (*La Chevelure*). Albatros kot simbol pesnika kaže Baudelairovo navezanost na izročilo romantike. V tej pesmi, ki je tipično simbolistična, Baudelaire primerja pesnika s »silnim morskim ptičem«, ki je na svobodi »kralj neba«, v sponah nasilne človeške družbe pa je izgnanec, ki se mu poniževalno smejejo (prevod Novak, 2007, 101):

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage	Mornarji večkrat ulovijo si za šalo
Prendent des albatros, vastes oiseaux des mers,	Ponosne albatrose, močne ptiče morja,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,	Mirme sopotnike, ki ladji čez obzorja
Le navire glissant sur les gouffres amers.	Sledé, ko reže grenka brezna, val za valom.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,	Toda brž ko jih zbrcajo na dno palube,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,	Ti kralji zraka le racajo v igri kruti,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches	In od sramu se bele, vélike peruti
Comme des avirons traîner à côté d'eux.	Kot vesla vlečejo po tleh v znak pogube.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!	Kako je krilati popotnik oslabe!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!	Še včeraj tako lep, je zdaj le grdi klovn!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,	Ta mu gorečo pipo tlači v globoki kljun,
L'autre mime, en boitant, l'informe qui volait!	Drug posnema kruljavca, ki je nekoč letel!

Le Poëte est semblable au prince des nuées,
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Pesnik je knez, ki obvladuje širni zrak,
Močnejši od neviht se smeje lokostrelcu;
Izgnanemu na tla, popljuvanemu pevcu
Njegova silna krila vežejo korak.

Drugi cikel je prav tako zelo pomemben, kar kaže tudi dejstvo, da mu je pesnik dal enak naslov kot celotni knjigi *Rože zla* (*Fleurs du mal*): v prvi izdaji obsega 12 pesmi. Tretji cikel, naslovljen *Upor* (*Révolte*), vsebuje tri pesmi z religiozno tematiko. Četrty cikel je posvečen omami, zato nosi pomenljiv naslov – *Vino* (*Le Vin*). Pet pesmi tega cikla je v prvi izdaji razporejenih tako, da se zadnja pesem tega cikla (*Vino ljubimcev* – *Le Vin des Amants*) tematsko stika s prvo pesmijo (*Smrt ljubimcev* – *La Mort des Amants*) naslednjega cikla, ki je naslovljen *Smrt* (*La Mort*) in obsega tri pesmi.

Od razpetosti med boleost (*spleen*) in Ideal, kar upesnjuje prvi, najobsežnejši cikel, prek hvalnice Zlu, upesnjene v drugem ciklu, in upora zoper zlagane vrednote, ki prihaja do izraza v tretjem ciklu, se zbirka sklene z umikom v omamo (četrty cikel) in nazadnje v smrt (peti, zadnji cikel prve izdaje).

V poznejših izdajah je zaporedje pesmi in ciklov drugačno, pojavijo pa se tudi novi cikli: tako Baudelaire v drugi izdaji (1861) doda *Pariške slike* (*Tableaux parisiens*), pomembne zaradi tematike velemesta. Z nastankom velemest se namreč spremeni tudi položaj posameznika: industrijska revolucija 19. stoletja povzroči nastanek t. i. »množične družbe«. Motivi urbanega in industrializiranega okolja, ki prej niso bili »upesnitve vredni«, na ta način dobijo domovinsko pravico v poeziji, kar je ena izmed inovativnih Baudelairovih zaslug za zgodovino evropske poezije. Prav ob teh pesmih je nemški filozof Walter Benjamin v sijajnem eseju *O nekaterih motivih Baudelairovih Rož zla* razvil analizo spremenjenega položaja umetnosti v času množične družbe: v odnosu do množice – fenomena, ki je sad industrijske družbe 19. stoletja – je pesnik »*flaneur*«, sprehajalec, opazovalec, ki uživa v svoji obrobni vlogi. Benjamin preroško pravi, kako klišejska ljubezen »na prvi pogled« v množični družbi izgubi svojo sladkobno neproblematičnost in postane ljubezen »na zadnji pogled«, saj se usodi oseb, ki sta se za trenutek srečali s pogledi, nikoli več ne bosta križali; namesto razvodenele »romantične« ideologije večne ljubezenske sreče Baudelaire torej vzpostavi ljubezen kot trenutek, zaznamovan s smrtjo, kar najbolj prihaja do izraza v sonetu *Za Mimoidočo* (*À une Passante* – prevod Novak, 2007, 51–52):

La rue assourdissante autour de moi hurlait.	Okoli je oglušujoča cesta vpila.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,	Visoka, vitka, žalno skrita v črnino,
Une femme passa, d'une main fastueuse	Je mimo šla ta ženska, ki je z milino
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;	Rôke pridrževala izvezen rob krila,
Agile et noble, avec sa jambe de statue.	Gibčna in plemenita, z nôgo izklesano.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,	Jaz pa, okamenel kot kak čudak, sem vpiljal
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,	Njeno oko, nebo z nevihto razdivjano,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.	Milino, ki obseda, užitek, ki ubija.
Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté	Le blesk... in noč! – Lepota, ena sama bežnost,
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,	Ki si s pogledom me nenadoma zbudila,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?	Te bom še videl, preden naju vzame večnost?
Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!	Nekje drugje! Prepozno! Morda nikoli več!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,	Ne veš, kam grem, jaz pa ne vem, kam si se skrila,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!	O ti, ki bi lahko te ljubil, o ti, ki to veš!

10.5 Sodna prepoved šestih pesmi

Leta 1866 izide v Bruslju zbirka *Razbitine (Naplavljene predmeti iz brodoloma – Les Épaves)*, kamor so uvrščene tudi sodno prepovedane pesmi. Prav prepoved šestih pesmi in njihov umik iz prve izdaje sta pokvarila brezhibno kompozicijo *Rož zla*. Čeprav je pesnik na nek način izzival sodni poseg, ga je obsodba globoko prizadela in si od nje nikoli ni opomogel. Tri med prepovedanimi pesmimi so iz cikla *Spleen in Ideal – Dragulji (Les Bijoux)*, *Lete (Le Léthé)* in *Tisti, ki je preveč vesela (A Celle qui est trop gaie)*; tri pa iz cikla *Rože zla: Lesbos, Preklete ženske – Delfina in Hipolita (Femmes damnées – Delphine et Hippolyte)* ter *Metamorfoze vampirja (Les Métamorphoses du Vampire)*. Že ti naslovi nakazujejo dekadence teme, prepovedano in nasilno ljubezen ter proslavljanje smrti, kar je bilo v nasprotju s tedanjim vrednostnim sistemom. Zato je toliko bolj nenavadno, da prepoved ni zadela *Satanovih litanij* iz cikla *Upor*, kjer z gnevom globokega razočaranja postavi pod vprašaj dvolične vrednote krščanstva in jim kot pozitivno alternativo zoperstavi tisto, kar je Cerkev razglašala kot zapopadek vsega Zla in negativitete – Satana. V svojem uporu zoper odtujeno prakso krščanske cerkve in zoper ustroj zahodnega sveta gre torej pesnik do skrajnega roba, do *satanzizma*, ki ga je treba razumeti na pravi način: Lucifer je namreč po Bibliji *padli Angel*, ki ga je Bog kaznoval, ker se mu je uprl. Tako Baudelaire personificira in mitizira upor zoper družbene konvencije. Prislusnimo začetku *Satanovih litanij* (prevod Marija Javoršek):

O ti najlepši Angel in najbolj učen,
od usode izdani Bog, ki nisi več češčen,

o Satan, moje dolge reve se usmili!
O knez izgnanstva, po krivici kaznovan,
ti, ki – premagan – si čedalje bolj močan,

o Satan, moje dolge reve se usmili!

Ti kralj vsevedni vseh podzemeljskih stvari,
prijateljski zdravitelj ran in stisk ljudi,

o Satan, moje dolge reve se usmili!...

Glede na ostrino preganjanja Baudelairove poezije je nenavadno, da sodišče ni reagiralo na pesem *Kajn in Abel*, ki prav tako sodi v cikel *Upor*; gre za apologijo prekletega Kajna in obsodbo Abela kot sitega in požrtnega srečneža, pesem pa se konča z distihom:

Rod Kajnov, v raj se vzpni, od tam
na zemljo pahni dol Boga!

Zaradi osvetlitve družbenega konteksta, v katerem se je rodila Baudelairova jedka in boleсна pesniška beseda, si oglejmo zgodovinske okoliščine tega procesa. Pesnika je očitno nekdo skrivoma ovadil policiji. 5. julija 1857 urednik Gustave Bourdin (morda na podlagi naročila notranjega ministra Billaulta) objavi v *Le Figaroju* članek, kjer pravi: »Ta knjiga je bolnišnica, odprta za vse vrste duhovnih demenc. [...] Ni nikakršnega opravičila za človeka, ki ima že trideset let, ki je obelodanil in s tem dal publiciteto knjigi, ki vsebuje podobne monstroznosti.« V tem članku je tudi imenoval pesmi, ki bi jih bilo treba prepovedati. Uradna ovadba je sledila 7. julija. 11. julija je pesnik Leconte de Lisle obvestil Baudelaira, da se pripravlja pregon. Baudelaire je pisal svojemu založniku Poulet-Malassisu (iz Bruslja), »naj skriva vso izdajo«. A bilo je že prepozno: neki cenzor se je 17. julija pojavil pri pariški izpostavi založnika in zasegel vso izdajo. Že deset dni pozneje je pesnik moral prvič pred sodnika. V svojo obrambo je napisal *Zapiske in dokumente za mojega odvetnika (Notes et documents pour mon avocat)*, ki se začnejo z naslednjimi mislimi (vsi citati v prevodu podpisanega):

Knjigo je treba soditi v njeni celoti, in potem iz nje sledi strašen moralni nauk (moralité).

Ni se mi torej treba prepuščati tej enkratni popustljivosti, ki inkriminira zgolj 13 med stotimi pesmim. Ta popustljivost se mi zdi zelo pogubna. Misleč na to popolno celoto svoje knjige sem dejal gospodu sodniku:

»Moj edini greh je v tem, da sem računal na univerzalno inteligenco in da nisem napisal predgovora, v katerem bi razložil svoje literarne principe in sprožil tako pomembno vprašanje, kot je Morala.« [...]

V primerjavi s splošnim nižanjem cen v knjigarnah ima ta zbirka visoko ceno. Že to je pomembno zagotovilo. Ne naslavljam torej množice.

Prepovedani sta dve inkriminirani pesmi: Lesbos in Zatajitev Sv. Petra (slednja se konča na šokanten način, češ da je Sv. Peter prav storil, ko je zatajil Jezusa, op. B. A. N.), ki sta že zdavnaj izšli in nista bili prepovedani. Vendar trdim, celo v primeru, če bi me prisilili, da priznam nekatere napake, da gre za vrsto splošne prepovedi. Lahko bi navedel celo knjižnico modernih del, ki jih ne preganjajo, in ki ne izžarevajo, tako kot moja, GROZO PRED ZLOM (L'HORREUR DU MAL). Že 30 let si literatura jemlje svobodo, ki jo zdaj hočejo nenadoma kaznovati na mojem primeru. Je to pravično?

Obstaja več moral. Je pozitivna in praktična morala, ki jo morajo ubogati vsi ljudje. Vendar obstaja tudi morala umetnosti. Le-ta je povsem drugačna, in vse od začetka sveta so umetnosti to dokazale.

Obstajajo tudi različne Svobode. Je Svoboda za Genija, in je zelo omejena svoboda za razposajence (poredneže, neubogljivce: les polissons).

[...]

Bogokletnosti bom zoperstavlil zbodnjaje k Nebu (des élancements vers le Ciel), obscenosti pa platonistične rože.

Vse od rojstva poezije so vse pesniške zbirke tako narejene. Toda bilo je nemogoče drugače sestaviti knjigo, namenjeno predstavljanju NEMIRA DUHA V ZLU (L'AGITATION DE L'ESPRIT DANS LE MAL).

Ko ironizira predstavnike meščanske morale, Baudelaire pravi: »Ta morala bo šla tako daleč, da bo govorila: ODSLEJ BOMO PISALI LE TOLAŽILNE KNJIGE, KI SLUŽIJO ZGOLJ TEMU, DA POKAŽEJO, KAKO SE ČLOVEK RODI DOBER IN KAKO SO VSI LJUDJE SREČNI. – Odurna hinavščina!«

Sojenje je v Baudelairovi navzočnosti potekalo 20. avgusta 1857, obsojena pa sta bila pesnik in njegov založnik Poulet-Malassis. Zanimivo je, da so na istem sodišču

(6^e chambre correctionnelle) sodili tudi Flaubertu zaradi romana *Madame Bovary*, vendar je bil oproščen. Baudelaire je čutil, da med zaščitniki »manjka ženska«, saj je Flaubert užival najvišjo možno varstvo – naklonjena mu je bila sama Cesarica (*l'Impératrice*). Vse pesmi, za katere je tožilstvo zahtevalo prepoved, niso bile obje-jene, le šest med njimi, ki smo jih zgoraj omenili. Glavna obtožba, da gre za »žalitev religiozne morale«, ni bila sprejeta, pač pa da »delo, naslovljeno Rože zla, vsebuje obscene ali nemoralne pasaže ali izraze«. Poleg tega so Baudelaira obsodili na visoko denarno kazen. Pesnika je obsodba zelo prizadela. V pismu z dne 6. novembra 1857 je prosil Cesarico za posredovanje:

MADAME,

Potrebna je velikanska prevzetnost pesnika, da si drznem prositi za pozornost Vaše Veličanstvo v primeru, ki je tako malenkosten, kot je moj. Imel sem nesrečo, da sem obsojen zaradi pesniške zbirke, naslovljene: Rože zla, pri čemer me grozljiva odkritost naslova ni dovolj obvarovala. Verjel sem, da gre za lepo in veliko delo, predvsem pa za jasno delo. Moram reči, da me je Pravica obravnavala z občudovanja vredno vljudnostjo in da celo sam izrek kazni vsebuje priznanje mojih visokih in čistih namenov. Toda denarna kazen, povečana s stroški, ki jih ne razumem, presega zmožnosti prislovične revščine pesnikov in, spodbujen z mnogimi dokazi spoštovanja, ki sem jih prejel od prijateljev na visokih položajih, in obenem prepričan, da je Cesaričino srce odprto usmiljenju za vse stiske, tako duhovne kot materialne, sem se po desetdnevnem obotavljanju in plašnosti sklenil obrniti na vso velikodušno dobroto Vašega Veličanstva in Vas prositi, da intervenirate zame pri g. Ministru pravosodja.

Blagovolite, Madame, sprejeti počastitev čustev globokega spoštovanja, s katerimi imam čast biti

Vašega Veličanstva

zelo zvesti in zelo ubogljivi služabnik in podanik

Charles Baudelaire,

19, quai Voltaire

Cesarica je očitno posredovala, ker so kazen kljub odporu notranjega ministra zmanjšali s 300 na 50 frankov.

Zanimivo je, da so *Rože zla* doživele uradno pravno rehabilitacija šele 31. maja 1949, ko je *Kasacijsko sodišče (Prizivno sodišče: Cour de Cassation)* na predlog *Société des Gens de Lettres* (francosko Društvo pisateljev) razveljavilo sto let staro obsodbo šestih pesmi *Rož zla* ter oprostilo pesnika in njegovega založnika.

10.6 Muke Baudelairovega erosa

V Baudelairovih pesmih odmevajo tri erotične zveze: strastna in dolgotrajna ljubezen do mulatke Jeanne Duval (pozneje je pripovedovala, kako jo je ure in ure samo opazoval), ki uteleša čutnost; poduhovljeno hrepenenje do gospe Sabatier (*»Predsednice«*), ki pooseblja ideal ljubezni; ter topel odnos do igralko Marie Daubrun, ki mu nadomešča sestro.

Ob nenavadni lepoti mulatke Jeanne je sanjaril o eksotičnih pokrajinah, kjer je mogoče pristno in srečno živeti, kar izraža že citirana pesem *Eksotični vonj* (*Parfum exotique*). *Harmonija večera* (*Harmonie du soir*) pa je izraz njegovega hrepenenja do gospe Sabatier, ki jo je pesnik doživljal kot podobo duhovne ljubezni, zato podeljuje simbolično vrednost vrsti rekvizitov iz krščanskega bogoslužja (kadilo, oltar, monštranca). Nenavadna forma te čudovite pesmi temelji na malajsko-indonezijski pesniški obliki *pantum*, ki je primerna predvsem za izražanje ljubezenskih čustev: gre za štirivrstičnice, kjer se drugi in četrti verz vsake kitice ponovita kot prvi in tretji verz naslednje kitice. Ponavljanje verzov, ki ga je Baudelaire nekoliko adaptiral, ustvari hipnotičen, vrtoglav zvočni in pomenski učinek: kakor se isti verzi vračajo, tako se ljubezenska sreča vrača... a le v spominu (prevod Novak, 2007, 105):

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige	Je čas, ko se drevo bohota od zelenja:
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;	Vsak cvet drhti in kot kadilnica dehti;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;	In zvoki in vonjave plešejo zvečer
Valse mélancolique et langoureux vertige!	Otožni valček vrtoglavega medlenja!
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;	Vsak cvet drhti in kot kadilnica dehti;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;	Violina zveni kot srce, odmev ihtenja,
Valse mélancolique et langoureux vertige!	Otožni valček vrtoglavega medlenja!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.	Nebo kot lep in žalosten sprevid kopni.
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,	Violina zveni kot srce, odmev ihtenja,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!	Srce prenežno, ki sovraži črni nič!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;	Nebo kot lep in žalosten sprevid kopni;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.	Sonce tone sredi lastnega krvavenja.
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,	Srce prenežno, ki sovraži črni nič,
Du passé lumineux recueille tout vestige!	Nabira drobce nekdanj svetlega življenja!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige ...	Sonce tone sredi lastnega krvavenja ...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensorio!	Spomin tvoj vame kot monštranca vzblesti!

Po Sartrovi interpretaciji Baudelaire ni grešnik, ki bi grešil na skrivaj, temveč prav obratno – greši v javnosti! To nenavadno psihološko značilnost je treba razumeti kot pesniško gesto, kot upor zoper dvoličnost meščanske družbe. A tudi ta upor je zgolj načelen, ni realiziran v praksi. Sartre navaja šokantne podrobnosti iz Baudelairovega »seksualnega« življenja: sploh ni bil uživač, žensk se je dotikal le v rokavicah, saj je bil zanj greh v pogledu – groza ga je navdajala ob dotiku in seksualnem aktu, ker je naraven in ker gre za komunikacijo z Drugim. Po Sartru naj bi Baudelaire posedoval ženske le od daleč, simbolično, bil naj bi samotnež, voyeur, onanist. Ta neusmiljen Sartrov psihološki portret pa ne ponuja razlage, kako je možno, da je iz teh banalnih erotičnih muk Baudelaire ustvaril veliko poezijo. Kar precej je ljudi, ki trpijo za takimi ali drugačnimi motnjami v seksualnem življenju – pesnik Baudelaire je en sam!

Resnici na ljubo pa je treba priznati, da se Sartrova analiza sklada z nenavadnim prikazom ljubezenskega razmerja v edini dokončani Baudelairovi noveli, naslovljeni *La Fanfarlo*. Naslov je ime čutne igralka, v katero se zaljubi nestanovitni, zgolj na estetske in čutne užitke naravnani Samuel Cramer, v katerem je kljub kritičnosti mogoče prepoznati določene avtobiografske poteze. Samuel jo osvoji, ker ga za to prosi mladostna ljubezen, nesrečno poročena meščanska dama, gospa de Cosmelly, katere mož jo vara z *La Fanfarlo*. Samuel izbere nenavaden način, da se približa igralki – vsak teden jo strga v časopisu, da vzbudi njeno radovednost, nato se oba zaljubita drug v drugega, vendar igralka pretrga razmerje, ko izve za razlog, zakaj se ji je Samuel približal (gospa de Cosmelly se mu zahvali v pismu). Zgodba je mestoma nerodno napisana, določene pasaje spričo ritmiziranosti učinkujejo kot pesmi v prozi, besedilo je metaforično gosto, sintaksa pa mojstrska. Čeprav gre za mladostno delo, nekaj odlomkov artikulira Baudelairovo poetiko in estetiko, kot npr. opis plesa. Navajamo prevod Marka Crnkoviča (Baudelaire, 1992):

La Fanfarlo je bila zdaj eterično vilinska, zdaj noro razigrana: svojo umetnost je sublimirala do najvišje možne točke, in tako ni z nogami igrala nič manj kot je z očmi plesala.

Mimogrede je treba povedati, da pri nas umetnost plesa ljudje podcenjujejo. Vsa velika ljudstva, zlasti tista iz antičnega sveta, pa tudi Indijci in Arabci, so jo kultivirala tako skrbno kot poezijo. Ples je ne glede na možno apliciranje v poganske namene natanko toliko nad glasbo, kolikor je vidno in ustvarjeno nad nevidnim in neustvarjenim. Kaj hočem s tem reči, lahko razumejo samo tisti, ki jim glasba vzbuja misel na slikarstvo. Ples lahko razkrije vso misterioznost, ki jo glasba prikriva, in je bolj človeški in otipljiv. Ples je poezija rok in nog, je snov, obenem graciozna in strašna, oživljena, z gibanjem olepšana snov.

Po tem, ko se prvič ljubita z La Fanfarlo, ima Samuel čudaško željo: da se igralka našminka in preobleče v Colombino:

Že od nekdaj je imel rad šminko, svinčevo belilo, ponarejeno zlato in nadomestke vseh sort. Drevesa in nebo bi najraje kar prebarval, in če bi mu Bog zaupal načrt, kako oblikovati naravo, bi jo nazadnje na kdo ve kak način najbrž res pokvaril.

Čeprav je bil Samuel človek degenerirane domišljije, je bila ljubezen zanj kljub vsemu – ali pa prav zato – bolj racionalna kot čustvena zadeva. Šlo mu je predvsem za iskanje in občudovanje lepega. Razmnoževanje je bilo zanj škodljivi stranski učinek ljubezni, debelost pa nalezljiva bolezen. Nekoč je nekje napisal: »Angeli so dvospolni in sterilni.« Človeško telo je občudoval kot izraz materialne harmonije, kot recimo lepo arhitekturo, združeno z gibanjem. Ta absolutni materializem ni bil daleč od najčistejšega idealizma.

10.7 Narava je mrtva, naj živi umetno(st)!

Obsodba narave in apologija umetnega sveta, značilna za novelo *La Fanfarlo*, prihaja do besede tudi v njegovih pesmih. Za Baudelaira je umetnost tisto, kar je umetno: umetno(st). Baudelaire je sovražil naravo, ta sveti in svetli predmet tradicionalne umetnosti; bežal je pred njo, in bežal je pred kičem sentimentalnih hvalnic naravi. Namesto organske narave, predmeta tradicionalnih hvalnic, Baudelaire proslavlja anorgansko naravo in umetne snovi. Značilna sta v tem smislu verza iz pesmi *Pariški sen (Rêve parisien)*, ki temeljita na pomenotvornih aliteracijah, zgrajenih na soglasniku M, kar sem poskušal poustvariti tudi v prevodu (2007, 106):

L'enivrante **monotonie**

Du **métal**, du **marbre** et de l'eau!

Omamna monotonija

Metala, **marmorja** in vode!

Baudelaire bi bil vesel slovenske besede *umetnost*, ki v sebi skriva etimološki izvor – *umetno*. Zanj je namreč *umetnost* tisto, kar je *umetno*: *umetno(st)*. Ker ga je groza narave, izpelje naslednjo konsekvenco: vse, kar počne, naj bo nenaravno. Zoper nepravilno floro in favno Baudelaire hoče čiste strukture, kristale, dragulje. Zato sovraži dan in poje himne Noči, ko vse podrobnosti življenja izginejo in jih zagrne plašč teme, kar upesnjuje sonet *Obsedenost (L'Obsession)*, dodan ciklu *Spleen in ideal* v drugi izdaji *Rož zla*. Temeljni pojmi v prvi tercini tega soneta prav tako temeljijo na aliteracijah: *N* kot *Nuit – Noč, le Noir – črNo* in *le Nu – Nago* (prevod Novak, 2007, 106):

Comme tu me plaisais, ô nuit! sans ces étoiles	Ugajala bi mi, o noč! brez zvezd, ki z blago
Dont la lumière parle un langage connu!	Svetlobo govorijo dobro znani jezik!
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!	Saj iščem tisto, kar je prazno, črno, nago!

Kljub izjavi iz te pesmi »Morje, sovražim te!« pa ga Baudelaire po drugi strani naravnost obožuje, kakor kaže pesem *Človek in morje (L'Homme et la Mer)* – v prevodu Marije Javoršek (*Les Fleurs*, 1972, 28; *Rože*, 2004, 32):

Homme libre, toujours, tu chérira la mer!	Svobodni človek, morje vedno imel boš rad,
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme	saj svojo dušo gledaš, kot bi zrl v zrcalo,
Dans le déroulement infini de sa lame,	v neskončnem razprostiranju njegovih válov,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.	in duh tvoj lastni ni nič manj grenak prepad.

Na podlagi te ljubezenske izjave morju bi pričakovali, da je Baudelaire rad potoval z ladjami po daljnih morjih in obzorjih. Vendar je to pričakovanje povsem zmotno: edino daljše potovanje, na katerega se je odpravil, je bilo kazensko – očim ga je v mladosti poslal v eno izmed daljnih francoskih kolonij, v Tihi ocean, vendar se je mladenič že v Afriki izkrcal in se s prvo ladjo vrnil v domovino. Čudoviti verzi o morskih potovanjih so torej izraz njegovega hrepenenja, ne pa resničnih izkušenj.

Na to temo je Baudelaire napisal dve antologijski pesmi, obe z enakim naslovom *Vabilo na potovanje (Invitation au Voyage)*: prva je v verzih in je vključena v *Rože zla*, druga pa ima obliko pesmi v prozi in je vključena v zbirko *Pariški spleen*. Prisluhni-mo začetku pesmi v vezani besedi, enega izmed najbolj slavnih Baudelairovih besedil, ki po svojem svetlem hrepenenju in čarobni zvočnosti povsem sodi v obzorje simbolizma (prevod Marija Javoršek):

Mon enfant, ma soeur,	Otrok, sestra, daj,
Songe à la douceur	predstavljaljaj si kdaj,
D'aller là-bas vivre ensemble!	da tja dol bi šla za vse dni!
Aimer à loisir,	Se v miru ljubila,
Aimer et mourir	ljubila, minila
Au pays qui te ressemble!	v deželi, ki je kakor ti!
Les soleils mouillés	Tam sonca vodena,
De ces ciels brouillés	obzorja meglena
Pour mon esprit ont les charmes	prepolna se čarov mi zde,
Si mystérieux	skrivnostna takó
De tes traîtres yeux,	kot varljivo oko,
Brillant à travers leurs larmes.	ki blešči se ti skozi solzé.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,	Tam vsemu red, lepota vlada,
Luxe, calme et volupté.	tam vse je mir, sijaj, naslada.

Podobno kakor v pesmi *Eksotičen vonj*, tudi *Vabilo na potovanje* izraža globoko potrebo po odhodu iz te stvarnosti nekam drugam, v daljno, idealizirano, rajsko deželo. Čeprav lepota, priklicana v tej pesmi, vsebinsko ni določena, je očitno pozitivno opredeljena.

10.8 Baudelairova estetika

Koncept lepote, kakor ga izraža *Vabilo na potovanje*, je še zmeraj pripet na tradicionalno, pozitivno utemeljitev lepega. V mnogih pesmih pa Baudelaire uveljavlja tudi drugačen koncept lepote. O svojem razumevanju lepega je spregovoril tudi v nekaterih esejih, npr. v besedilu, naslovljenem *Bliski X* (vse eseje navajamo v prevodu Marka Crnkoviča):

Našel sem definicijo Lepega (le Beau), svojega Lepega. To je nekaj žarečega in žalostnega, nekaj nejasnega, kar odpira pot domnevam. Naj torej svoje ideje apliciram na nek čutno nazoren predmet, na primer na tistega, ki je v družbi najbolj zanimiv – na ženski obraz. Zapeljiva, lepa glava, ženska seveda, je glava, ki – na nekakšen konfuzen način – vzbuja sanje o nasladi in žalosti obenem, in ki vsebuje idejo melanholije in utrujenosti, celo že prenasičenosti, ali pa nekaj nasprotnega, se pravi žar, željo po življenju, povezano z vedno blažjo zagrenjenostjo, za katero se zdi, da izvira iz neke prikrajšanosti ali iz obupa. Tudi skrivnost, obžalovanje sta značilnosti Lepega.

Za lepo moško glavo ni nujno, da vsebuje – kvečjemu v očeh ženske, v očeh moškega pa ne – to idejo naslade, ki je na ženskem obrazu toliko bolj privlačno izzivalna, kolikor je ta obraz nasploh bolj melanholičen. Toda tudi v podobi te glave bo nekaj žarečega in žalostnega: duhovne potrebe, v temo odrinjene ambicije, ideja neke grozeče, neizživete moči, včasih ideja maščevalne brezčutnosti (v zvezi s to temo ne smemo zamenariti idealnega tipa dandyja), včasih spet – in to je ena najzanimivejših značilnosti Lepega – skrivnost, nazadnje (koliko poguma je treba za priznanje, kako zelo modernega se čutim glede vprašanj estetike!) pa tudi Nesreča. Nočem sicer trditi, da je Veselje nezdružljivo z Lepoto, vendar kljub temu mislim, da je eno njenih najvulgarnejših izrazov; po drugi strani pa je Melanholija njena tako odlična in tako prepričljiva spremljevalka, da si ne morem predstavljati (so moji možgani začarano ogledalo?) nobenega tipa Lepote, v kateri ne bi bilo Nesreče. In ker gradim na teh idejah – ker sem od njih obseden, bi rekel kdo drug – je torej jasno, da bi težko prišel do drugačnega zaključka, kot da je najpopolnejši tip moške Lepote Satan – v Miltonovi maniri.

Pesnik torej definira lepoto z naslednjimi kategorijami: nedoločenost, skrivnostnost, kombinacija pozitivnega, svetlobe, in negativnega, žalosti.

Baudelaire je eden izmed prvih, ki vpeljejo estetiko grdega. Učinki, ki so v tradicionalni estetiki veljali za grde, so mu bili potrebni, da bi sprožili novo, sveže, intenzivno doživetje stvari, ki jih tradicionalni način doživljanja spriči v kliše zbledele estetike lepega ni bil več sposoben ugledati kot čudenja vredne pojave. Zato so njegove ljubezenske pesmi polne nenavadnih, mestoma tudi bizarnih, grotesknh ali celo morbidnih in sadomazohističnih detajlov.

Privilegirana scenerija estetike grdega je seveda velemesto. Do industrializiranega, urbanega okolja je čutil dvojen, protisloven odnos: po eni strani fascinacijo, po drugi strani pa odpor in celo gnus. Hugo Friedrich je v svoji sijajni knjigi *Struktura moderne lirike* (1956, v slovenskem prevodu Darka Dolinarja 1972, CZ) takole razložil Baudelairovo potrebo po grdem:

Baudelaire je pogosto govoril o lepoti. Toda v njegovi liriki se je umaknila v metrične oblike in v drhtenje jezika. Njegovi predmeti ne prenesejo več prejšnjega pojma lepote. Baudelaire uporablja pomen spreminjajoče, paradoksalne dopolnitve, da bi dal lepoti agresivno privlačnost, »začimbo osupljivega«. Da bi bila varna pred banalnim in da bi izzivala banalni okus, naj bo bizarna. »Čisto in bizarno« se glasi ena njegovih definicij lepega. Vendar si je tudi odkrito želel grdoto kot ekvivalent za skrivnost, v katero je treba znova vstopiti, kot mesto preboja za vstop v idealnost.

Ena izmed bistvenih značilnosti simbolizma je radikalna kritika realizma in naturalizma na umetniškem področju ter pozitivizma na znanstvenem področju. Hippolyte Taine je v svoji estetiki utemeljeval princip posnemanja družbene stvarnosti, kar je znotraj zgodovinskega konteksta 19. stoletja nova varianta starodavnega principa *mimesis*, na osnovi katerega je Platon v *Državi* izgnal pesnike iz utopično zamišljene pravične skupnosti, češ da s pretirano svobodno domišljijo in čutnostjo kvarijo moralni čut državljanov. Temelj Platonove ontologije, kakor jo je razvil v *Državi*, je trojna razdelitev kozmosa. Božanska, večna in nespremenljiva substanca je zanj svet idej, za katerega pravi, da predstavlja Resnico, Dobroto in Lepoto. Stvarnost, ki obdaja človeka, je za Platona zgolj posnetek (*mimesis*) sveta idej: tako je stvarna miza samo posnetek ideje mize, zato je manj popolna. Ker je umetnost po Platonu le posnetek posnetka (*mimesis miméseos*) sveta idej, je umetnost neresnična, spačena podoba resničnosti, ki je v družbenem smislu nekoristna in celo škodljiva: slika mize je po Platonovih besedah zgolj senca in privid resnične mize.

Baudelaire se upre mimetičnemu principu, kar prihaja do izraza v eseju *Salon 1859*, katerega prvi del je naslovljen *Moderna javnost in fotografija*. Navajamo nekaj ključnih misli (v prevodu Marka Crnkoviča):

Pretirano nagnjenje k Resničnemu (ki je lahko zelo plemenito, če ga znamo omejeno aplicirati) tukaj in zdaj zatira in duši nagnjenje k Lepemu. Tam, kjer ne bi smeli videti nič drugega kot Lepo [...], ne išče naša javnost nič drugega kot Resnično. Ta javnost ni umetnik, vsaj ne po naravi: morda je filozof, moralist, inženir, ljubitelj poučnih anekdot, kar hočete, le spontani umetnik ne. Ta javnost dojema oziroma postopoma in analitično presoja, medtem ko drugi, umetnosti bolj naklonjeni narodi začutijo vse naenkrat in sintetično.

Ne glede na Baudelairovo zmoto pri zavračanju umetniške vrednosti fotografije so njegove misli še dandanašnji aktualne. Baudelaire torej zavrača mimetično teorijo in množičnost umetnosti, njegov elitistični koncept pa razume umetnost kot ustvarjalnost in ne posnemanje. Bistvena komponenta umetniške ustvarjalnosti pa je Domišljija, ki jo imenuje *Kraljica zmožnosti*, kar je naslov tretjega poglavja eseja *Salon 1859*:

Zadnje čase nam govorijo na tisoče različnih načinov:

»Kopirajte naravo in nič drugega kot naravo. Ni večjega užitka ali zmagoslavja kot odlična kopija narave.« [...]

Kraljica zmožnosti je analiza in je sinteza, in vendar so lahko zanjo prikrajšani tudi tisti, ki so spretni v analizi in dovolj sposobni za formuliranje zaključkov. Je to in obenem ni samo to. Je senzibilnost, in vendar obstajajo senzibilni in morda še preveč senzibilni ljudje, ki so zanjo prikrajšani. Domišljija je tista, ki uči ljudi moralnega pomena barv, obrisov, zvoka in vonjev. Na začetku sveta je bila ona tista, ki je ustvarila metaforo in analogijo. Ona razgradi vsako kreacijo in iz nakopičene snovi, razporejene po zakonitostih, katerih izvor je skrit v največjih globinah duše, ustvarja nove svetove in prinaša občutek za novo. In ker je svet ustvarila ona (mislim, da lahko to trdimo, tudi v religioznem smislu), je prav, da mu tudi vlada. Kakšen je vojščak brez domišljije? Lahko je odličen vojak, vendar če vojski poveljuje, ne more zmagati nikoli. Primerjamo ga lahko s pesnikom ali pisateljem, ki bi svoji domišljiji odvzel pravico, da ukazuje drugim zmožnostim, in jo dal na primer znanju jezika in smislu za opazovanje dejstev. Kakšen je diplomat brez domišljije? Ta lahko še tako dobro pozna pretekle pogodbe in zaveznitva, vendar nikoli ne bo mogel uganiti prihodnjih. Znanstvenik brez domišljije? Z učenjem se je

naučil vse, kar se da naučiti, vendar ne bo nikoli prišel do neznanih zakonov. Domišljija je kraljica resničnega, možno je pa le ena od njegovih provinc. Domišljija je definitivno povezana z neskončnostjo.

10.9 Baudelairov pesniški jezik

Zanimivo je, da se ob vsej svoji radikalnosti Baudelaire še zmeraj giblje znotraj pravih tradicionalne verzifikacije. Tako je večina pesmi v *Rožah zla* še zmeraj zgrajena na ritmu *aleksandrinca*, osrednjega verza francoske književnosti.

Gre za dvanajstzložni verz, s središčno cezuro razčlenjen na dva polstihaja; verzni ritem temelji na stalnih naglasih, ki sta postavljena sredi verza, pred cezuro (na 6. zlogu), in na koncu verza (na 12. zlogu); zaporedna rima povezuje dvojice verzov. V srednjem veku je aleksandrinec funkcioniral predvsem kot epski verz, v času renesanse (pri skupini *Plejada* na čelu z Joachimom du Bellayjem in Pierrom de Ronsardom) se uveljavi kot izrazno sredstvo lirike, v obdobju klasicizma (pri Corneillu, Racinu in Molièru) pa zaživi kot verzni ritem dramatike; v tem času Boileau s svojo *Poetiko* klasicificira ritmična in evfonična pravila aleksandrinca na način normativne estetike. Victor Hugo obogati ritem aleksandrinca z uvedbo dveh cezur, po 4. in 8. zlogu (t. i. *romantični verz*). Čeprav v 19. stoletju že učinkuje kot nosilec tradicionalne in celo konservativne estetike, utemeljitelji simbolizma in moderne lirike svoja najpomembnejša dela napišejo v ritmu aleksandrinca: to velja za Baudelairove *Rože zla*, večino Verlainovih in Mallarméjevih poezij ter celo za zgodnje Rimbaudove pesmi; umetniško polno rabo neoporečnega klasičnega aleksandrinca, kombiniranega z moderno metaforiko, lahko zasledimo tudi pri Paulu Valéryju na začetku 20. stoletja.

Poznavanje zgodovine te verzne oblike je potrebno, da bi lažje razumeli Baudelairovo pesniško tehniko in pomen inovacij, s katerimi je prenovil in poživil francosko verzifikacijo, ki je v tistem času že zarjavela v kliše. Kljub temu, da se še zmeraj izraža v tem starodavnem ritmu, Baudelaire sprostí pretirano toga verzifikacijska pravila, mnoge zapovedi in prepovedi pa pogosto krši. To velja tudi za *enjambement* in *rejet*, ki ju je Boileau najstrože prepovedal. *Enjambement* je prestop stavka oz. sintaktične enote iz enega v drugi verz, kar slovenska literarna veda pogosto imenuje z napačno oznako *verzni prestop*, saj ne gre za prestop verza, ampak stavka iz verza v verz. *Rejet* pa označuje enak postopek med polstihoma, na ritmični meji, ki jo označuje cezura. Pomenljiva je etimologija obeh izrazov: *enjambement* iz samostalnika *jambe* – noga oz. glagola *enjamber* – *prestopiti*, kar bi v slovenščini lahko dalo tudi prevod *prestoppek*; *rejet* pa iz glagola *rejeter* – *odvreči*, torej odvreči besede

iz prvega polstihia čez cezuro v drugi polstih. Oba postopka dejansko destabilizirata verzni ritem, saj *rejet* oslabi moč stalnega naglasa sredi verza, *enjambement* pa zabriše stalni naglas na koncu verza in obenem zaduši zven rime. Prepoved teh dveh postopkov je torej utemeljena v ritmični naravi francoskega verza, vendar pa so jezikovni mojstri, kakršen je bil Baudelaire, znali uporabiti *enjambement* in *rejet* na umetniško motiviran način, ki je sprožal nove in presenetljive pomenske učinke. Kot primer obeh postopkov citirajmo poldrugi verz iz pesmi *Ura (L'Horloge)* – prevod Novak (2007, 108):

Trois mille six cents fois / par heure, la Seconde	Tri tisoč šeststokrat / na uro, Sekunda
Chuchote: Souviens-toi! / – Rapide, avec sa voix	Šepeče: Spomni se! / – Urno, kot da je glas
D'insecte, Maintenant / dit: Je suis Autrefois ...	Žuželke, ta Trenutek / reče: Sem Nekdanji čas...

Enjambementa sta: »Sekunda / Šepeče« in »glas / Žuželke«.

Rejeta pa sta: »Tri tisoč šeststokrat / na uro« in »Trenutek / reče«.

Oba postopka v citiranih verzih dejansko sugerirata hlastni ritem urnih kazalcev in minljivega časa. Ta postopka torej nista več prestopka, temveč izrazni sredstvi z močnim sporočilom.

Marjeta Vasič je v spremni besedi k izboru Baudelairovih pesmi v zbirki Kondor (MK, 1972) takole razložila revolucionarne svoboščine, ki jih je Baudelaire vpeljal v aleksandrince:

Na prvi pogled se zdi, zlasti tujemu, nefrancoskemu bralcu, da je bil Baudelaire v metriki bolj tradicionalen kakor v izbiri in kombinaciji besed. Tako se kaj pogosto sliši mnenje, da je pesnik na ‚star‘ način izrazil »novo vsebino«; mnenje, ki iz načina izključuje semantične posebnosti in temelji na predpostavki, da je v poeziji mogoče ločiti vsebino od oblike. [...] Tudi Baudelaire je večinoma pesnil v dvanajstercu; in kakor ugotavlja Cassagne, njegovi prestopki rušijo predvsem klasično-romantično binarno simetrijo verza (zareza, odmor po šestem zlogu in na koncu dvanajsterca), ki jo je sicer popolnoma obvladal, kadar mu je ustrezala. V splošnem pa je pri njem očitna tendenca po sprostitvi tradicionalne ritmične sheme; izvajal jo je z različnimi postopki: z uporabo tako imenovanega tritaktnega dvanajsterca, tako imenovanega trimetra, ki ga je iznašel že Hugo, ki pa pri Baudelairu nima zmerom enake funkcije kakor pri njem; s pogosto kombinacijo trimetra in prestopa, ki sintaktično enoto začinja ali nadaljuje; s poudarjeno besedo na petem in enajstem, namesto na predpisanem šestem in dvanajstem zlogu (kar je nekaj let pozneje opazil šestnajstletni Rimbaud in v svojih prvih pesmih tvegati podoben prekršek), z verzi brez

vsakršnega predaha. Vsi ti postopki seveda niso nikakršne metrične akrobacije, ki bi bile same sebi namen. Z njimi je Baudelaire ustvaril nove ritme, značilne samo zanj, in obenem podelil svojim verzom posebno intonacijo in melodiko, ki se razlikujeta od vse tedanje poezije (čeprav je za nekatere postopke dobil pobudo v prozaičnih verzih Sainte-Beuva). Njegova pesniška govorica se odmika od deklamatorsko vznesene, »pojoče«, navzven usmerjene recitacije; njena intonacija je pritajena, njen ritem se podreja sintaktični strukturi besedila, tako da mestoma uhaja ritmičnim zakonitostim verza in se približuje prozi.

Najpomembnejša Baudelairova inovacija na ravni pesniškega jezika je nedvomno *pesem v prozi*. Kot smo že poudarili, Baudelaire pri tem ni bil popolnoma izviren, saj se je zgledoval po zbirki *Gaspard de la Nuit* (*Nočni Gašpar*), ki jo je l. 1836 objavil Aloysius Bertrand, kateremu literarna zgodovina priznava čast, da je izumil plemenito spojino *pesmi-v-prozi*. Pravzaprav ima ta hibridna oblika še daljšo tradicijo, ki jo bomo tukaj povzeli v osnovnih obrisih.

Evropska književnost pozna različne oblike ritmizirane proze že v antiki. Francoska literarna veda uporablja izraz *proza v kadencah* (*prose en cadence*): *kadenca* v glasbi označuje konec glasbene fraze, v retoriki padajoči iztek stavka ali retorične periode, v poeziji pa ritmično pravilen govor. Tako organizirana proza je značilna za nekatere oblike liturgičnih krščanskih besedil, npr. pri Sv. Bernardu (prva polovica 12. stoletja) ali pri protestantu Calvinu. To formo uporabljajo nekateri pesniki visokega srednjega veka, npr. *veliki retoriki* (Jean Marot) ali pesnica Christine de Pisan, v renesansi Montaigne (v določenih pasajah svojih *Esejev*), v času klasicizma Molière (v proznih odlomkih svojih v aleksandrincih napisanih komedij), v obdobju razsvetljenstva Rousseau, med romantiki pa je na ta način pisal predvsem Chateaubriand. T. i. *mala pesem v prozi* pa je oznaka za zvrst, ki jo razvije romantika, predvsem Madame De Staël, Saint-Beuve, Musset in Aloysius Bertrand, ki neposredno vpliva na Baudelaira. Baudelaire močno ritmiziranost pesmi v prozi svojih predhodnikov celo razveže, zato Henri Morier v svojem *Slovarju poetike in retorike* (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, 1975) to obliko imenuje *deritmizirana mala pesem v prozi* (*le petit poème en prose derythmé*).

Potrebo po novi obliki Baudelaire utemelji z naslednjimi besedami, ki jih imamo lahko za definicijo te nove zvrsti:

Kdo izmed nas še ni v ambicioznih dnevih sanjal o čudežu poetične proze, ki bi bila muzikalna, brez ritma in brez rime, dovolj gibka in dovolj nepravilna, da bi se lahko prilagajala liričnim gibanjem duše, valovanjem sanjarij in sunkom zavesti?

To natančno definicijo je Baudelaire zapisal v uvodu k zbirki svojih pesmi v prozi, ki ga je posvetil *Arsènu Houssayeju*. Ker sam ni dočakal izida te knjige in je tovrstna besedila objavljala le revijalno, literarni zgodovinarji nihajo pri naslavljanju tega segmenta Baudelairovega opusa: revijalne objave je pesnik naslovil kot *Male pesmi v prozi* (*Petits poèmes en prose*) in *Pariški spleen* (*Le spleen de Paris*), tako da sta zdaj v uporabi oba naslova, kar ni nič narobe, če se le zavedamo, da označujeta isto zbirko. Baudelairu so nato sledili Rimbaud (*Iluminacije*), Lautréamont (*Maldororjevi spevi*) in Mallarmé (*Blodenja*), simbolistično gibanje je prevzelo pesem v prozi kot eno izmed svojih glavnih izraznih sredstev, dokler ni v 20. stoletju postala ena izmed najbolj priljubljenih pesniških oblik (npr. pri Saint-John Persu). Pri Slovencih jo je že dovolj zgodaj mojstrsko uporabljal Ivan Cankar (recimo v nekaterih besedilih *Podob iz sanj*), sijajne pesmi v prozi je pisal Srečko Kosovel, simbolistično poreklo pa imajo tudi jezikovno razkošna besedila Iva Svetine v sedemdesetih letih 20. stoletja.

Odličen primer te oblike je slavna Baudelairova pesem v prozi *Tujec – L'Étranger* (Décaudin, 1992, 29):

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.
- Tes amis?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'a resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
- J'aime les nuages ... les nuages qui passent ... là-bas ... là-bas ... merveilleux nuages.

Navajamo slovenski prevod Marka Crnkoviča:

- »Povej, skrivnostnež, koga najbolj ljubiš? Očeta, mater, sestro ali brata?«
- »Nimam ne očeta ne matere, ne sestre ne brata.«
- »Prijatelje?«
- »Govorite o nečem, za kar do tega dne še nisem ugotovil, kaj pomeni.«

»Domovino?«
 »Ne vem, na katerem koncu leži.«
 »Lepoto?«
 »Ljubil bi jo, če bi bila božanska in nesmrtna.«
 »Zlato?«
 »Tako ga sovražim, kot vi sovražite Boga.«
 »Oh, kaj pa potem ljubiš, čudni tujec?«
 »Ljubim oblake... oblake, ki plavajo... tja daleč... tja daleč... tiste čudežne oblake...«

Metrična analiza te Baudelairove pesmi (Novak, 2011, II, 193–197) nam poda neverjetne rezultate: če bi besedilo segmentirali na način verzov, bi ti izkazovali izrazito tendenco k obsegu in ritmu aleksandrincev: med 11 »verzi« le dva izrazito presegata obseg aleksandrinca (12 zlogov), štirje štejejo točno 12 zlogov, dva med njimi – in to najpomembnejša, prvi in zadnji – pa izkazujeta celo središčno cezuro! Ritmična regularnost te pesmi v prozi je celo tako močna, da jo lahko imenujemo že metrična. Pri pisanju *Tujca* je Baudelairu – zavestno ali podzavestno – v ušesu odzvanjal ritem aleksandrinca, osrednjega verza tradicionalne francske poezije od srednjega veka naprej, kar seveda ni nikakršno naključje, saj je v tem ritmu napisal veliko večino svojih verzov, v tistem obdobju pa je tudi nasploh aleksandrinec še zmeraj obvladoval francosko pesniško »sceno«.

Rezultat je enako osupljiv kakor pri Baudelairu: tudi Crnkovičev »prozni« prevod izkazuje nenavadno visoko stopnjo ritmične in celo metrične regularnosti! Tokrat pa metrični impulz ni dvanajstzložni aleksandrinec, kakor pri Baudelairu, temveč večinoma jambski ali »laški« enajsterec, se pravi »naš«, »domači« verzni ritem, in to prav tisti, s katerim mnogi prevajalci in prevajalke od Župančiča in Vidmarja naprej nadomeščajo aleksandrince! Med dvanajstimi tako segmentiranimi vrsticami srečamo kar štiri jambске enajsterce ter nekaj verzov z drugimi metri in ritmičnimi impulzi.

Tradicionalna metrična analiza nas je pripeljala do večstransko pomembnih ugotovitev:

- 1) pesmi v prostem verzu temeljijo na močnem ritmu, ki je včasih celo metrično reguliran;
- 2) kvaliteten prevod pesmi v prozi se drži ritmičnega impulza originala, to pa tako, da ga prevaja v ritmiko ciljnega jezika (v konkretnem primeru se silabika Baudelairove pesmi v prozi pri Crnkoviču silabotonizira);

- 3) nadomeščanje francoskega aleksandrinca z jambskim enajstercem torej ni zgolj »dogovorna« in »arbitrarna« konvencija, temveč postopek, ki je globlje ritmično in zvrstno utemeljen.

Pesmi seveda ne beremo na ta način, da bi jih najprej metrično secirali in analizirali – tudi pesmi v prozi ne. Bog ne daj! Vendar pa zgornja analiza potrjuje intuitivni občutek, ki sem ga podpisani od nekdanj imel ob Baudeairovem *Tujcu* in ki sem ga začutil tudi ob branju Crnkovičevega prevoda – da gre za veliko pesem in za kvaliteten prevod.

In ker stoji Baudelaire na začetku moderne pesmi v prozi, njegovi izrazni postopki, vključno z visoko ritmiziranostjo besedil, lebdijo kot model in ideal nad vso nadaljnjo zgodovino tega plemenitega literarnega hibrida proze in poezije.

10.10 Baudelairove simbolistične korespondence

Najbolj inovativna razsežnost Baudelairovega pesniškega jezika je bogato podobje, ki temelji na gosti metaforiki in močni vlogi simbola. Zanj simbol ni zgolj jezikovni postopek in umetniško sredstvo – je bistveno več: kakor posrečeno pravi Baudelaire v svojem znamenitem sonetu *Correspondences (Korespondence)*, je celotna narava »gozd simbolov«. Vse stvari in vsa bitja tega sveta so torej simboli, ki kažejo drug na drugega in na ta način udejanjajo vesoljne *korespondence*. Ta sonet zasluži podrobnejšo obravnavo. Pesnik ga je postavil med uvodna besedila *Rož zla*, kar zgovorno priča o njegovem pomenu: ima številko IV in neposredno sledi že citirani pesmi *Dvig (Élévation)*, ki prav tako predstavlja vrhunsko artikulacijo simbolistične poetike in odnosa do sveta. Še bolj kot *Dvig* pa *Korespondence* funkcionirajo kot programsko besedilo simbolizma. Čeprav se bomo s pojmom *korespondence* podrobneje ukvarjali pozneje, naj omenimo, da Udovičev prevod tega naslova – *Sorodnosti* – ni ustrezen, saj ne obsega vseh mističnih razsežnosti tega izraza. Marija Javoršek v svojem integralnem prevodu *Rož zla* (2004) ta naslov prevaja kot *Ujemanja*, Marko Crnkovič pa predlaga naslov *Korelat*. Glede na vse filozofske in mistične konotacije menim, da bi bilo najprimerneje obdržati izvorni naslov *Korespondence*, kakor sem to storil v svojem prevodu (2007, 57):

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Narava je svetišče, kjer živi stebri
zašepetajo včasih zmedene glasove;
tam človek hodi mimo skoz gozdove
simbolov, ki vanj zro z domačimi očmi.

Comme de longs échos qui de loin se confondent Kot se podaljšani odmevi sred daljave
 Dans une ténébreuse et profonde unité, stopijo v temačno in globoko enost,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté, prostrano kakor noč in kakor čudna jasnost,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. tako soglašajo barve, zvoki in vonjave.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, So vonji sveži, kot otroška polt umiti,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, mili kot oboa, zeleni kot prerije,
 – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, – in drugi, gnili in bogati, zmagoviti,

Ayant l'expansion des choses infinies, ki derejo povsod, kjer se neskončnost skrije,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens kot vonji smol, kadila, ambre, mošusa,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. ki pôjejo zanosnost čutov in duha.

Začetek soneta je impresiven in značilno simbolističen: »*La Nature est un temple – Narava je svetišče*«. Gre za tipično simbolistično gesto, ki naravo posveti, tako da ves svet postane *posvečen, svet*. To pesniško proslavljanje svetosti sveta lahko srečamo tako pri religiozno čutečih simbolistih, ki so se pogosto vdajali mistiki, kot pri tistih, ki so bili v privatnem življenju sicer ateisti (Mallarmé, Rimbaud), a je njihovo pesniško videnje sveta temeljilo na nekem vrste osebnem panteizmu.

»*Narava je svetišče, kjer živi stebri / zašepetajo včasih zmedene glasove.*« Podoba *živih stebrov* po eni strani metaforično izhaja iz temeljne izenačitve narave s templjem: celotna narava je torej katedrala, zgrajena na stebrih. Ti stebri pa niso kamniti, temveč so *živi*. Oživljanje stvari je značilno za simbolistično videnje sveta: nobena stvar ni mrtva, ni predmet, temveč ima lastno življenje, dušo in osebnost. *Živi stebri* napovedujejo metaforično paradigmo *gozda*, saj asociirajo na drevesa, še posebej zaradi svoje *živosti* in *življenja*. Ta gozd je *gozd simbolov*, kar je drugo ime za *svetišče narave*. Metafora *gozd simbolov* dodatno okrepi občutek, da ves svet živi, obenem pa izžareva sporočilo, da je ves svet sestavljen iz samih simbolov. Semantični učinek te metafore je izenačitev narave (*gozd*) in kulture oz. umetnosti (*svetišče*). Vsi ti *živi stebri*, vsi ti *simboli* imajo *znane oči*, s katerimi gledajo človeka, ki gre mimo njih. Tako kot človek gleda stvari, stvari gledajo človeka. Človek gleda svet, svet gleda človeka. Pogled stvari je človeku znan, saj se giblje po svetu, ki mu je domač.

Ključna izjava druge kvartine je zadnji verz: »tako soglašajo barve, zvoki in vonjave.« Dobesedno: »*Vonjave, barve in zvoki si odgovarjajo. – Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*« Trije pojavi, ki pripadajo različnim čutnim registrom (vohu, vidu in sluhu), si medsebojno odgovarjajo, kar je treba razumeti tako v smislu njihovega pogovora kot v prenesenem pomenu, da drug drugemu ustrezajo, se ujemajo. (Mimogrede: to je tudi eden izmed pomenov izraza

korespondenca – odgovarjanje, dopisovanje.) Ta pogovor različnih čutov ustvarja »podaljšane odmeve (*longs échos*)«, ki se »sred daljave stopijo v temačno in globoko enost (*dans une ténébreuse et profonde unité*)«. Vsi čuti so torej v medsebojni enotnosti, harmoniji, sozvočju, ki je »prostrano kakor noč in kakor čudna jasnost (*vaste comme la nuit et comme la clarté*)«. Značilen je oksimoron (protislovna metafora) »kakor noč in kakor jasnost«, s katerim Baudelaire primerja *prostrano enotnost, sozvočje*. Harmonije sveta namreč ne more izreči racionalna, pomensko pregledna in enoznačna izjava – izrazi jo lahko samo pesniška beseda, ki temelji na paradoksih.

Tercinski del soneta kopiči podobe, ki pripadajo metaforični paradigmi vonja. V nasprotju s tradicionalno poezijo, ki je večinoma temeljila na podobju, povezanem z vidnimi in slušnimi vtisi, vonju pa se je večinoma odpovedovala, češ da je preveč banalen, Baudelaire rehabilitira vonj kot upesnitve vredno temo: pri tem ne gre le za dišave, ki so se občasno oglašale tudi v tradicionalni ljubezenski liriki, ponavadi povezane z metaforo vrtnic ali podobnih rož, temveč tudi za nevarne, zle vonje. Tako pesnik so-in-zoper-postavlja »sveži vonj otroške kože (*des parfums frais comme des chairs d'enfants*)« in »druge vonje, gnile, bogate in zmagovite« – dobesedno: »pokvarjene, bogate in zmagovite (*corrompus, riches et triomphants*)«. Na delu je tipičen postopek *estetike grdega*, ki jo Baudelaire potrebuje, da bi svoji pesniški besedi dal svežino novega videnja sveta in da bi s pomočjo protislovja izrazil neskončnost, neznanost sveta. Zato naštevanju vonjev neposredno sledi verz, da »derejo povsod, kjer se neskončnost skriva – *ayant l'expansion des choses infinies*«. Tako vonj, ki je v tradicionalni kulturi veljal za živalski čut, z Baudelairom pridobi domovinsko pravico v poeziji. Na ta način tisto, kar je najbolj čutno – vonj – priključuje *neskončnost*. Paradoks povezovanja vonja z neskončnostjo je dejstvo, da neskončnosti s čuti ni mogoče začutiti – *neskončnost* je v tem smislu duhovna kategorija oziroma točneje: simbol za duhovnost – vendar so prav čuti edini, ki so jo zmožni priklicati. Zato se ta velika pesem konča z verzom, da vonji »opjevajo zanosnost čutov in duha – *chantent les transports de l'esprit et des sens*«.

Izvirni naslov tega soneta je *Correspondances*. Beseda *korespondenca* ima več pomenov: dandanašnji jo običajno uporabljamo v smislu *dopisovanja*; glagol *korespondirati* pomeni *odgovarjati, ustrezati*. V simbolističnem smislu pa *korespondenca* pomeni *sozvočje* ali *soglasje*. Baudelaire je ta pojem prevzel od švedskega mistika Emanuela Swedenborga (1688–1772), ki je z delom *Nebes in pekel* močno vplival na romantike (denimo Williama Blaka) in simboliste. Naravni svet je odsev duhovnega (*»nebeškega«*) sveta in se iz njega poraja. Človek je križišče obojega, narave in nebes: njegova telesna zunanost tvori njegov naravni

svet, njegova notranjost pa duhovni svet. Med človekovo zunanostjo in notranostjo, med njegovim naravnim in duhovnim svetom vlada korespondenca, ki jo po Swedenborgu lahko vidimo na človekovem obrazu kot »ogledalu duše«; v človekovih gibih se zrcali volja, v njegovi govorici pa razum. Da bi spoznali, kako je Swedenborg razumel korespondence, ki v njegovem videnju kozmosa igrajo ključno vlogo, citirajmo odstavke 89, 90 in 91 iz poglavja s pomenljivim naslovom »Vse, kar je nebeško, je v korespondenci z vsem, kar je človeško« (v prevodu Uroša Kalčiča):

89. Najprej je treba povedati, kaj korespondenca je. Vse naravni svet je odraz, ustrezek duhovnega sveta, pa ne le naravni svet na splošno, temveč tudi v vsaki posameznosti. Zatorej za vse, kar se v naravnem svetu poraja iz duhovnega sveta, velja, da je v korespondenci z njim. Vedeti namreč moramo, da se naravni svet poraja in obstaja iz duhovnega sveta, natanko tako kakor posledica iz svojega vzroka. Z naravnim svetom menimo vse, kar je pod soncem in kar prejema njegovo svetlobo in toploto; in vse, kar odtod črpa svoj obstoj, pripada temu svetu. Duhovni svet pa so nebesa in temu svetu pripada vse, kar je v nebesih.

90. Ker je človek oboje, nebesa in svet v najmanjši obliki, ki je podoba največje [...], sta v njem torej tako duhovni kakor naravni svet. Notranjost, ki pripada njegovemu umu in zadeva razum in voljo, sestavlja njegov duhovni svet, zunanost, ki pripada njegovemu telesu in zadeva njegove čute in delovanje, pa naravni svet. Potemtakem se vsemu, kar je v njegovem naravnem svetu, to je v njegovem telesu oziroma čutih in delovanju, in kar se poraja iz njegovega duhovnega sveta, to je iz njegovega uma oziroma razuma in volje, pravi korespondenca.

91. Kaj je korespondenca, lahko vidimo na človeškem obrazu. Na obrazu, ki se ni naučil prenařjati, se vsa duševna občutja kažejo v naravni obliki, kakor da je njihova podoba. Zato za obraz rečemo, da je ogledalo duše, ali drugače, človekov duhovni svet, predstavljen v naravnem svetu. Na enak način se razum zrcali v govorici, volja pa v telesnih gibih. Vse torej, kar se dogaja v telesu, bodisi na obrazu ali v govoru ali v telesnih gibih, je korespondenca.

Kakor Anna Balakian utemeljeno opozarja v knjigi *Simbolistično gibanje (The Symbolist Movement)*, zgoraj citirani Baudelairov sonet *Harmonija večera* kaže bistven odmik od izvirnega Swedenborgovega razumevanja korespondenc: »Ni transcendentalizma: spomin, ki je priklican skozi vonj, ostane znotraj fizičnih meja samega vonja; ni paralele med fizičnim stanjem in idealom ali nebeško vizijo, le

sonce, ki se utaplja v lastni krvi kot projekcija pesnikovega srca, ki se utaplja v lastnem breznu.« Ta interpretacija je zanimiva in plodna tudi za razumevanje Baudelairovega soneta *Korespondence*.

Za Baudelaira in za druge simboliste je bila izjemnega pomena *medumetnostna korespondenca*: verjeli so, da so vse umetnosti sestre, še posebej pa so oboževali glasbo. Na njihovo odprtost do drugih umetnosti je bistveno vplival nemški skladatelj Richard Wagner, ki je v svojih operah združeval različne umetnosti – bogato instrumentacijo in dramske konflikte, poetičnost besedila pa so zagotavljale bajeslovne zgodbe, vzete iz stare germanske mitologije.

Med korespondence sodi tudi *sinestezija*. Ta izraz si je literarna veda izposodila iz nevrologije, kjer označuje čutenje določenih zaznav z drugim, »napačnim« čutom, npr. barvno doživljanje zvokov ali obratno – zvočno doživljanje vidnih zaznav. Ta pojav je baje posledica preskakovanja elektronov v možganih med različnimi živčnimi središči. Sodobna nevrologija pravi, da je ta pojav sorazmerno razširjen, čeprav se ga v blagi obliki ponavadi ne zavedamo; prava sinestezija pa je redka. Kot sinestezijo razume nevrologija že to, če za določeno melodijo rečemo, da je »mehka« ali če za svetlobo pravimo, da je »ostra«. Tovrstni izrazi so najbrž tudi rezultat dejstva, da ima človeški jezik omejen besednjak in da za vse pojave pač nimamo lastnega imena, zato se zatekamo k metaforičnemu izražanju in združujemo besede, ki pripadajo različnim pomenskim (tu: čutnim) območjem.

Baudelairove *Korespondence* so zgrajene na sinestezijah. Verz »tako soglašajo barve, zvoki in vonjave« poveže kar tri čute. Ljubezenska pesem *Popolnoma vsa (Toute entière)* pa predstavlja čudovit pesniški manifest sinestezij kot harmonije čutov; navajamo sklepno kitico v originalu in prevodu podpisanega:

O métamorphose mystique	O skrivnostne preobrazbe
De tous mes sens fondus en un!	Čutov, raztopljenih v eno!
Son haleine fait la musique	Njen je dih iz same glasbe,
Comme sa voix fait le parfum!	In dišanje iz glasu rojeno!

Poznejši simbolisti na veliko sledijo Baudelairu pri rabi sinestezij: pogoste so pri Verlainu, najbolj slavna pesem na to temo pa je nedvomno Rimbaudov sonet *Samoglasniki (Voyelles)*, ki se začne z epohalnim verzom v neoporečnem ritmu klasičnega aleksandrinca: »*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles (A črn, E bel, I rdeč, U zelen, O moder: samoglasniki)*«.

10.11 Smrt in posmrtna slava

Charles Baudelaire je umrl l. 1867. Proti koncu življenja mu je pisal tedaj mladi in neznani pesnik Paul Verlaine in mu izrazil svoje občudovanje. Pregarjanje, ki mu je bil vse življenje izpostavljen s strani ozkosrčnega okolja (od družinskega kroga do sodne represije konservativne francoske družbe), je Baudelaire na koncu očitno ponotranjil: prijateljem je potožil, da ga nadlegujejo mladi pesniki, katerih več ne razume. Ni razumel, da so mladi pesniki v njem videli boga.

Njegova zvezda je po smrti čedalje močnejše sijala. Danes je jasno, da gre za enega izmed največjih pesnikov vseh časov.

11 »*La mère, la mère, toujours recommencée*«: materno poreklo Paula Valéryja iz Kopra in Trsta

La mer, la mer, toujours recommencée!

Paul Valéry: *Le Cimetière marin*

11.1 Morje in mati: uvod

Morsko pokopališče (Le Cimetière marin) je nemara najbolj slavna pesem Paula Valéryja (1871–1945). Objavljena je l. 1922 v zbirki *Čari*. (Izvorni naslov *Charmes* je neprevedljiv v vseh konotacijah, saj ga pesnik v podnaslovu etimološko izvaja iz latinske besede za *pesem* – *Deducere carmen*.) V tej pesnitvi Valéry preplete hvalnico Morju z elegičnim upesnjevanjem minljivosti in smrtnosti. Tematsko izhodišče je imenovano že v naslovu: *Le Cimetière marin* je pokopališče v starodavni francoski sredozemski luki Sète, kjer so pokopani člani rodbine Valéry in kjer je našel svoje zadnje počivališče tudi sam pesnik.

Poleg vseh drugih razsežnosti izjemno bogatega in razvejenga pesniškega sveta je bil Paul Valéry tudi pesnik Mediterana, in sicer v dvojnem smislu te oznake: Morje je ena izmed obsesivnih tem njegovega pesništva, za sredozemsko kulturo značilna čistost izraza pa bistveno odlikuje tudi njegovo poetiko. Čeprav se je mladostna pisava Paula Valéryja formirala pod močnim vplivom Mallarméjeve poetike, svojemu »Učitelju (Mojstru – *Maître*)« pa je sledil tudi s sintezo modernistične svobode jezika in diamantno izbrušene lepote klasičnih pesniških oblik, se Valéryjev izraz s svojo svetlobo in klasičnim občutkom za mero bistveno razlikuje od radikalnega Mallarméjevega hermetizma.

V pričujočem poglavju bi rad pokazal, da je Morje v poeziji Paula Valéryja v isti sapi tudi simbol Matere. Pri tem igra pomembno vlogo modrost, skrita v francoskem jeziku, saj sta besedi *la mer* (*morje*) in *mati* (*la mère*) enakozvočnici, obe ženskega spola. Zato sem v naslovu tega poglavja znameniti verz iz prve kitice *Morskega pokopališča* »*La mer, la mer, toujours recommencée*«, kar sem prvotno prevedel kot »*To morje, morje, zmeraj znova porojeno*« (Valéry, 1992, 60), črkovno spremenil v »*La mère, la mère, toujours recommencée*«. Slovenski ekvivalent bi lahko bil: »*Mati, mati, zmeraj znova porojena*.«

Paul Valéry je vse življenje gojil izjemno intenziven čustven odnos do matere, svojo samopodobo pa je tako na osebni kot javni ravni utemeljeval na materni liniji prednikov. Razumevanje te čustvene komponente Valéryjevega pesniškega sveta je v čudnem protislovju z njegovo poetiko, ki strogo zavrača biografsko metodo tradicionalne literarne zgodovine.

11.2 Čista in surova poezija

Med Mallarméjem in Valéryjem se je razvilo pesniško in osebno razmerje oče – sin, s katerim je starejši pesnik kompenziral smrt svojega sina Anatola pri starosti osmih let l. 1871 (*nota bene*: istega leta se je rodil Valéry!), mlajši pesnik pa odsotnost (čustveni hlad in zgodnjo smrt) svojega očeta. Po Mallarméjevi smrti l. 1898 je za dvajset let prenehal pisati poezijo. Značilno je, da na pogrebu, ko naj bi se v imenu mlajše pesniške generacije poslovil od *Učitelja*, Valéry ni zmozel izreči niti besede: dušil se je v solzah. Na prigovarjanje prijatelja, pisatelja Andréja Gida, je l. 1920 objavil svoje mladostne pesmi pod naslovom *Album starodavnih stibov* (*Album de vers anciens*). Pri urejanju mladostnih pesmi pa ga je ponovno zagrabila strast po pesnjenju: nastali sta pesnitev *Mlada Parka* (*La jeune Parque*, 1917) in pesniška zbirka *Čari* (1922), ena najboljše komponiranih knjig pesmi v zgodovini svetovne lirike. Tu je Valéry udeležil ideal svoje poetike, za katero velja oznaka *čista poezija – poésie pure*. Poetika *čiste poezije* pa predstavlja le enega izmed polov Valéryjevega literarnega sveta; rad je namreč eksperimentiral tudi z odprtimi načini pesniškega izražanja, kakršen je prosti verz, iznašel je izviren, valéryjevski slog pesmi v prozi, za poetiko zrelega in poznega Valéryja pa je značilna hibridna mešanica literarnih zvrsti, pri kateri je včasih nemogoče razločiti, ali gre za pesem ali prozo, aforizem ali stih, esejistično razmišljanje ali dnevniško izpoved. Kot sem predlagal (Novak, 2007, 158), bi to odprto in eksperimentalno razsežnost Valéryjevega pisanja lahko v nasprotju s *poésie pure* imenovali *poésie brute – surova poezija*, po naslovu enega izmed ciklov pesmi v prozi iz knjige *Melanž* (*Mélange*), ki je izšla l. 1939 (*Oeuvres I* 351–359, *Lirika* 104–109).

Veliko presenečenje pa je čakalo literarne zgodovinarje po Valéryjevi smrti: v njegovi zapuščini so našli nič manj kot 261 *Zvezkov* (*Cahiers*) ter v njih kar 26.000 za časa življenja neobjavljenih strani – sad njegovega neutrudnega jutranjega dela. *Zvezki* so s pogumom pisave, čustveno energijo in brezkompromisno odkritostjo postavili na glavo uveljavljeno in že nekoliko dolgočasno podobo Paula Valéryja kot konservativnega mojstra do popolnosti izbrušene, pretirano racionalne in zato v našem času že »zastarele« poezije. Za objavo jih je pripravila senzibilna in neutrudna, žal že pokojna avstralska literarna zgodovinarica Judith Robinson-Valéry, žena pesnikovega sina Clauda.

Paul Valéry je preziral literarnozgodovinski pozitivizem, ki je z biografskimi razlagami geneze pesniških del reduciral estetsko polivalenco umetniških besedil. V študiji *Villon et Verlaine* je takole odpravil ta problem: »Kaj vemo o pesnikih Svetega pisma, o avtorju Pridigarja, o osebi, ki je ustvarila Visoko pesem? Ta častitljiva besedila ne izgubijo ničesar od svoje vrednosti. In kaj vemo o Shakespearu? Niti tega, ali je sploh napisal *Hamleta*.« (Valéry, 1957, 428–429) Priznaval pa je, da je biografski postopek včasih neizogiben, kot ravno v primeru Villona in Verlainea.

Valéryjev koncept *čiste poezije* pa ne razveljavlja le (avto)biografskih referenc, temveč gre celo dlje, saj iz obzorja pesniških vrednot radikalno izključi kategorije »predmeta« »vsebine«, »misli« ali »ideje«. V *Komentarjih k Čarom (Commentaires de Charmes)*, objavljenih v knjigi *Variété III* l. 1936, je Valéry zapisal (1957, 1510): »Poezija sploh nima za cilj, da bi komurkoli sporočala kakršenkoli določni pojem, – temu mora služiti proza.«

Od tod slavna vzporednica med poezijo in plesom na eni strani ter prozo in hojo na drugi strani. V *Pesnikovi beležnici (Calepin d'un poète)*, prvem delu *Pesnikovih spominov (Mémoires d'un poète)*, napisanih l. 1927, lahko preberemo lucidno prispodobo (1957, 1449): »Ples nima namena, da bi me od tod transportiral kamorkoli drugam; prav tako ne **čisti verz ali petje (ni le vers, ni le chant purs)**.« Najradikalnejše formulacije pa najdemo v zbirki esejističnih aforizmov z naslovom *Tel Quel – Takšen kakršen*, ki si ga je pozneje izposodila znana strukturalistična revija (1960, 485): »Poetična ideja je tista, ki bi v primeru, če bi jo predstavili v prozo, zahtevala še en verz.« In: »**Vsebina** (tema: sujet) pesmi je za samo pesem enako tuja, hkrati pa pomembna, kakor je za človeka njegovo **ime**.« (Valéry, 1960, 548)

Včasih je v Valéryjevem kartezijanskem racionalizmu mogoče zaslediti tudi koncepcije, značilne za Heglovo estetiko. Tipično valéryjevsko zveneča formulacija iz zbirke *Tel Quel*, da »misel mora biti skrita v stihu kot hranljiva vrednost v sadežu« (Valéry, 1960, 547), je poetična transpozicija zgodovinske definicije iz Heglovih *Predavanj o estetiki*, da je umetnost »*das sinnliche Scheinen der Idee (čutno svétenje Ideje)*«.

Valéry je v svojih esejih vselej poudarjal racionalno naravo pesniškega »ustvarjanja«. *À propos*: zavračal je romantično retoriko, ki je umetniški ustvarjalnosti podeljevala malone božanske atribute – za poezijo nikoli ni uporabljal glagola pisati (*écrire*), temveč vselej delati (*faire*). Na ta način je Valéry nadaljeval in radikaliziral tisto linijo (avto)refleksije poezije, ki jo je vzpostavil Edgar Allan Poe s svojim esejem *Pesniški princip (The Poetry Principle)*, nad katerim sta se tako navduševala Baudelaire in Mallarmé. Prav Valéry je vpeljal sodobni pomen izraza poetika (*la poétique*) – dejstvo, ki je danes pogosto pozabljeno. To njegovo zgodovinsko zaslugo je poudaril in analiziral Tzvetan Todorov (*La «poétique»*, 1975, 123; prevod Valéryjeva, 1992, 759). Modernost njegovega koncepta poetike je – paradoksalno – prav v vrnitvi k arhaičnemu in etimološkemu pomenu tega izraza: glagol *poiein* v stari grščini pomeni kratko malo *narediti* (franc: *faire*). Njegov latinski ekvivalent, ki je reduciral grški izraz na *tehniko*, je *productio* (franc.: *la production*), *proizvodnja*. Naj ponovimo kristalno preprosto, a ključno, v isti sapi na klasiko oprto, a za moderno umetnost daljnovidno formulacijo iz inavguralnega predavanja na Collège de France, kjer je bil – brez formalnega doktorata! – l. 1937 imenovan

za profesorja: »Gre nazadnje za povsem preprost pojem **narediti**, ki ga hočem izraziti. Narediti, le **poëin** ...« (Valéry, 1957, 1342). Na sledi Starih je Poetiko definiral kot »*Poëtiko*«, francosko »*Poëtique*« (1957, 1311).

Valéryjeva vrnitev k starogrškemu pojmu je blizu tendenci Martina Heideggerja, s to razliko, da je nemški mislec kritiziral kartezijsko tradicijo kot pozabo izvorov mišljenja, medtem ko imamo lahko Valéryja za »poslednjega kartezijanca«.

Pri njegovem vztrajanju, da poezija ni nič drugega kot specializirana operacija jezika, gre malone za nekakšen lingvistični fundamentalizem, kakor ga med drugim izraža v članku *Pouk poetike na Collège de France (L'enseignement de la poésie au Collège de France)*, objavljenem v knjigi *Variété V*: »Literatura je in ne more biti nič drugega kot vrsta razširitve (extension) in aplikacije določenih lastnosti Jezika.« (Valéry, 1957, 1440)

Od tod izvira tudi sklep, izpeljan v eseju *Pismo o Mallarméju (Lettre sur Mallarmé)* iz l. 1927: »Če že moram pisati, potem bi neskončno raje pri polni zavesti in popolni bistrosti napisal kakšno šibko delce, kakor da po milosti transa, ves iz sebe, ustvarim najlepšo umetnino.« (Valéry, 1957, 640; prevod Novak, 1987, 713)

Valéry je v prvem odstavku *Pesnikove beležnice* definiral svoj pesniški projekt na način, ki bi v tradicionalnem kultu romantične umetniške subjektivnosti veljal za dobesedno nepoetičnega: »POEZIJA. Mar je nemogoče, uporabljajoč čas, pridnost, občutljivost, željo, postopati v skladu z redom, da bi prišli do poezije?« (Valéry, 1957, 1447; prevod *Pesnikova*, 754)

Značilno je, da je Paul Valéry iz poetike kot pesniškega proizvajanja jezika z gnušom izključil pojem navdiha, inspiracije. Udaren in duhovit je v tem smislu aforizem iz zbirke *Tel Quel*: »Navdih je hipoteza, ki reducira avtorja na vlogo opazovalca.« (Valéry, 1960, 484)

Zavračanje sentimentalnosti je torej ena izmed ključnih potez Valéryjeve poetike in njegovega koncepta *čiste poezije*.

11.3 Zgodovina družine

Vsi ti citati, ki kažejo Valéryjevo esteticistično zanikanje pomena izvenliterarne »stvarnosti« za »proizvodnjo« poezije, so bili nujen predkorak, da bi lahko načeli vprašanje prepada, ki ločuje njegovo »teoretično« in »praktično« poetiko. Ker imamo opraviti z enim izmed najboljših pesnikov in obenem najbolj lucidnih intelektualcev 20. stoletja, je ta prepad pri njem skrbno prikrit, a ključen. Kot sem

analiziral v študiji *Valéryjev paradoks*, spremni besedi k svojim prevodom njegovih pesmi, vlada pri njem eklatantno protislovje med teorijo, ki iz poezije izključuje vsakršen izraz čustev, in pesniško prakso, ki predstavlja »eno samo gigantsko eksplikacijo njegovega Ega« (Valéry, 1992, 153; Novak, 1997, 183). Jedro te *potlačitve* (*refoulement*) leži – kakor zmeraj – v zgodovini družine in otroških izkušnjah.

Ne v Franciji ne v Italiji ne v Avstriji in ne v Sloveniji ni dovolj znano biografsko dejstvo, da Paul Valéry po materni liniji izvira iz Kopra in Trsta. Celo Michel Jarrety, pomemben literarni zgodovinar in profesor na Sorbonni, ki je napisal doslej najbolj sistematično in natančno biografijo Paula Valéryja (2008), obravnava to problematiko na precej sumaričen način: na 1.200 straneh te izjemne knjige je materni liniji pesnikovega porekla posvečenih le 5–6 strani (13–18).

Pesnikova hči, gospa Agathe Rouart-Valéry, ki je pripravila *Biografski uvod* (*Introduction biographique*) za prvi zvezek *Del* (*Oeuvres*) Paula Valéryja, ki je izšel v knjižni zbirki *Plejada* (*Bibliothèque de la Pléiade*) l. 1957, omenja imeni pesnikove babice Jeanne di Lugnani, rojene v Kopru l. 1800, in matere Fanny Grassi, rojene v Trstu l. 1831 (11–12).

Ti dejstvi sta me kot prevajalca Valéryja osupnili in sem ju seveda vključil v biobibliografsko poglavje (165), ki je spremljalo moje prevode v zbirki *Lirika* založbe Mladinska knjiga l. 1992, žal doslej edine knjižne izdaje poezije tega velikega francoskega pesnika na Slovenskem. (V program jo je sprejel sijajni urednik Aleš Berger, »secesijsko« elegantna knjižna oprema Matjaža Vipotnika pa je podpirala lepoto teh pesmi.)

Intimna pomembnost teh dejstev za samo družino Valéry pa se mi je razkrila šele pozneje, novembra 1993, ko sem bil kot organizator humanitarne pomoči za begunce iz Jugoslavije in pisatelje iz obleganega Sarajeva povabljen za uvodnega govornika na tradicionalni slavnostni večerji Francoskega PEN kluba v Parizu. Med razgrinjanjem te tragedije sem omenil, da mi je uspelo dokončati prevod pesnitve *Mlada Parka* na začetku vojne: v tem dramatičnem obdobju, zaznamovanem s sovraštvom in nasiljem, mi je Valéryjeva lirika v urah nespečnosti ponujala otok lepote in miru. Po mojem govoru se mi je približala lepa stara gospa: imel sem občutek, da jo od nekod poznam, obenem pa sem bil povsem prepričan, da je nikoli nisem srečal. Nato sem doumel: na njenem obrazu sem prepoznal plemenite poteze njenega očeta Paula Valéryja, ki sem jih poznal po fotografijah. Gospa Agathe Rouart-Valéry je bila zelo očarljiva in topla. Prvi stavek, ki mi ga je namenila, je bil močno presenetljiv in pomenljiv: »Pa veste, gospod, da družina Valéry izvira iz vaših krajev?« («Et savez-vous, Monsieur, que la famille Valéry provient de votre

région?») To sem vedel, nisem pa vedel, da je to dejstvo tako pomembno za samo družino. Ganilo me je pismo, s katerim se mi je 26. januarja 1994 gospa Rouart-Valéry zahvalila za poslani izvod *Lirike*:

Dragi Boris Novak,

ko sem se šla, skorajda nevede!, pogovarjat z neznancem, ki sem ga ravnokar poslušala v tišini vseh zbranih ... nisem vedela, kaj naj »mu« povem po vsem, kar ste nam pripovedovali.

Pretrsljiv kontrast med pričo tragične stvarnosti in poznavalcem Mallarméja, Valéryja ... in celo prvih strani neke izdaje Plejade, me navdaja s presunjenostjo vse od trenutka, ko sem prvič zagledala Liriko ... ne da bi znova vedela, kaj naj vam povem glede tega lepega dela, enako nemega kot zgovornega v svojem dvojnem jeziku!!

Biografski podatki, ki jih je gospa Rouart-Valéry pripravila za *Plejado*, se odlikujejo s treznim in zadržanim tonom. Ko govori o Jeanne di Lugnani, ki je izvirala iz starodavne beneške aristokratske rodbine, ne imenuje številnih kapitanov in štirih kardinalov – najbolj izpostavljena osebnost je Giuseppe di Lugnani, konzervator Tržaške knjižnice, »ki je v tem mestu veljal za najbolj učenega človeka svojega časa« (Valéry, 1957, 11).

Ključna postava med predniki je nedvomno pesnikov ded Giulio Grassi, podjetnik in diplomat. Značilno pa je, da biografski podatki o Grassiju ne izvirajo od Paula Valéryja, temveč od njegovega starejšega brata Julesa, ki je izkazoval neprimerno več zanimanja za zgodovino družine. Kot je očitno, je bil Jules krščen v čast svojega deda, katerega je tudi poznal bolje od svojega mlajšega brata – v trenutku dedove smrti l. 1874 je imel Jules enajst, Paul pa le tri leta. Pozneje je Jules Valéry postal dopisni član Akademije moralnih in političnih ved (*l'Académie des Sciences morales et politiques*) in častni dekan Pravne fakultete Univerze v Montpellieru, ki je danes poimenovana po njegovem mlajšem bratu Paulu.

Prav Julesu Valéryju dolgujemo dragocene podatke o tržaškem in koprskem pokredu družine. Posredoval jih je Renéju Dollotu, francoskemu diplomatu, ki jih je objavil v samostojni publikaciji *Predhodnik italijanske enotnosti – prednik Paula Valéryja: Giulio Grassi (1793–1874) [Un précurseur de l'Unité Italienne – l'aïeul de Paul Valéry: Giulio Grassi (1793 – 1874)]* v knjižni zbirki *Études italiennes (Italijanske študije)* l. 1932.

À propos: kopijo te biografije (z Dollotovim posvetilom pesniku) je Judith Robinson-Valéry l. 2002 po raziskovalnem obisku Kopra poslala gospodu Salvatorju Žitku, konzervatorju Pokrajinskega muzeja; ta se – mimogrede – nahaja v čudoviti

palači Tacco, ki je pripadala eni izmed rodbin Valéryjevih prednikov. G. Žitko, ki pripravlja zgodovinske članke o koprskih prednikih Paula Valéryja, mi je ljubeznivo posredoval ta vir, za kar se mu prisrčno zahvaljujem. Obisk gospe Martine Boivin-Champeaux, vnukinje Paula Valéryja in hčerke gospe Agathe Rouart-Valéry, ter slovesnost v palači Tacco 6. decembra 2012 sta ponudila priložnost za primerjavo zgodovinskih podatkov in družinskih spominov.

Kljub dejstvu, da se ne strinjam z določenimi političnimi implikacijami Dollotovega članka (že naslov izdaja, da gre za proslavljanje italijanskega iredentizma), je treba priznati, da vsebuje podatke, ki so ne le nepogrešljivi, temveč tudi fascinantni.

Jules Valéry in René Dollot sta bila očitno vira za genealoško informacijo, ki jo je gospa Agathe Rouart-Valéry vključila v *Biografski uvod za Plejado*. Ta biografija se začne z naslednjo beležko (Valéry, 1957, 11):

1793: v Genovi se rodi Giulio Grassi, sin Charlesa Grassija in Laure Bianchi di Lavegna di Castelbianco. Oče njegovega prapradedca, Charles Antoine de Grassi, poročen z Anne-Marie Visconti, nečakinjo milanskega nadškofa, se je naselil v ligurijski prestolnici v 17. stoletju.

Aristokratsko poreklo in sorodniška zveza z znamenito rodbino milanskih vojvod Visconti sta torej omenjena le posredno, decentno.

René Dollot uvodoma podaja plavzibilno razlago, da Trst dolguje svoj vzpon v 19. stoletju padcu vloge Benetk po tem, ko so Francozi vkorakali v mesto Svetega Marka 16. maja 1797 (Dollot, 1932, 8): »Zavetje ljudi vsakršnega možnega porekla in vseh ras, Nemcev, Grkov, Turkov, Arabcev, Italijanov, to kozmopolitsko mesto, ki šteje komaj 36.000 prebivalcev, privlači pogumne in podjetne ljudi, ki jih je dotlej usoda pregnjala.«

Na tem mestu je treba takoj intervenirati: Dollot sploh ne omenja Slovencev, ki so – skupaj z Italijani – tvorili avtohtono prebivalstvo Trsta. Sodeč po prvem popisu prebivalstva, ki so ga organizirale avstrijske oblasti l. 1846, z indikacijo maternega jezika kot kriterija etnične pripadnosti, so imeli v samem mestu Italijani takrat rahlo večino (43.941 prebivalcev ali 54,72 %), tretjino so tvorili Slovenci (23.000 prebivalcev ali 31,5 %), poleg teh dveh večjih skupnosti pa je Trst takrat štel tudi 8.000 Nemcev, 3.069 Judov itd. (Deželjin, 2006, *Elementi*, 38; *Tuji*, 37) Ta etnična struktura zadeva zgolj mesto sámo; vse vasi okoli Trsta in v kraškem zaledju so bile popolnoma slovenske. Brisanje Slovencev ne le na ravni pravic, temveč tudi na ravni (samo)podobe tega mesta, je značilno za italijanski nacionalizem. Tudi dandanašnji smo žal vse prepogosto priče tej poniževalni obravnavi, celo v literarni zgodovini: mit Trsta kot multikulturnega mesta skoraj vselej izbriše slovenski

segment kulture, ki se na ta način spreminja v molčeči substrat na trojni meji med romanskim, germanskim in slovanskim svetom. Postmodernistična nostalgija proslavlja Trst Stendhala, Joycea in Itala Sveva, ne pa tudi Trst Kosovela, slovenskega avantgardista, ki se s pomočjo številnih prevodov v zadnjem času vzpenja na mesto enega najpomembnejših pesnikov 20. stoletja v mednarodnem okviru.

Da bi bila mozaična podoba Trsta popolna, je treba upoštevati tudi navzočnost hrvaške in srbske skupnosti.

V ta kompleksni kontekst je vstopil Giulio Grassi. Svojo kariero je začel kot vojak: mobiliziran l. 1812 v rezervno stotnijo genovskega okrožja (*département* – v napoleonskem času je namreč Genova pripadala Franciji) je kmalu prejel našitke podčastnika (*sergent*) in rano v nogo (Dollot, 1932, 8). Padec Napoleona ga je prisilil, da se je pridružil svojemu očetu, ki se je imenoval Charles-Joseph Grassi in ki je izkoristil priložnost ter se nastanil v Trstu. Tu Giulio Grassi hitro napreduje (Dollot, 9–10):

Tudi njemu je sreča naklonjena, kajti njegov prihod sovpada z nenavadnim razvojem pomorskega zavarovalništva v Trstu. [...]

Avgusta 1833, posnemajoč angleško skupino, ki je imela prvotno svoj sedež v kavarni (café) nekega Lloyda in si je pri njem izposodila tudi ime, so se tržaške zavarovalnice odločile, da ustanovijo servis za zbiranje informacij, v tistem času precej redkih in fragmentarnih, o gibanju ladij. Avstrijski Lloyd takrat še ni bil podjetje za pomorsko plovbo; to je postal šele 2. avgusta 1836.

Novoustanovljenemu uradu je manjkal le animator. Zavarovalničarji so izbrali Giulia Grassija, ki ga lahko imamo za prvega tajnika Zveze, čeprav formalno ni nosil tega naziva.

Skrajšajmo: Giulio Grassi se je uveljavil kot pomemben podjetnik in eden izmed »stebrov« tržaške družbe, čeprav ni nikoli postal avstrijski državljan (kar sicer tudi ni bil pogoj za njegovo delo). Naj o njegovem nadvse uspešnem delovanju priča le droben detajl: med obiskom avstrijskega cesarja in cesarice v Trstu septembra 1844 »jima je prav Giulio Grassi predstavil delegacijo pomorskih kapitanov« (Dollot, 11). Ta anekdota bo izkazala svoj dvoumni pomen šele pozneje.

Babica Paula Valéryja po materni strani Jeanne (Giovanna) di Lugnani se je rodila 18. aprila 1800 v Kopru. Pripadala je družini starodavnega beneškega plemstva, ki je že stoletja živelo v Kopru. Rodovnik rodbine Lugnani kaže, da se je Jules (Giulio) di Lugnani, rojen v Kopru 29. junija 1642, poročil z Livio del Tacco 6. februarja 1665 (Dollot, 18).

Giulio Grassi se je poročil z Jeanne di Lugnani 29. avgusta 1824; vse štiri hčere iz tega zakona so se rodile v Trstu, najmlajša hči, Marianne-Françoise-Alexandrine, imenovana Fanny, mati Paula Valéryja, 2. julija 1831.

Biografski uvod v Plejadi omenja zgodovinsko dejstvo, da je Fanny Grassi imela »za krstnega botra slavnega admirala Bandiero, katerega sinova Attilio in Emilio, njena otroška prijatelja, sta bila zaradi zarote zoper Avstrijo obsojena na smrt in ustreljena« (Valéry, 1957, 12). Resnica je celo neprimerno bolj dramatična: oče, baron Francesco de Bandiera, je bil kot admiral nadvse lojalen avstrijskemu cesarstvu in cesarju (Dollot 14). Njegova sinova sta si izbrala drugačne prioritete: brata Bandiera sta se povezala z Mazzinijem in l. 1842 postala člana gibanja *Mlada Italija*. René Dollot pripoveduje njuno zgodbo z entuziazmom nacionalne romantike 19. stoletja (14–16):

Naslednje leto zasnujeta nenavadno dejanje, romaneskni podvig, ki se je izjalovil, da osvojita *Bellono* – kakor se je imenovala avstrijska admiralska ladja, ki je vodila levantinsko floto, zasidrano v Smirni, ki ji je poveljeval njun oče in na katero se je Attilio vkrcal kot njegov pribočnik, Emilio pa kot praporščak. Nekaj mesecev pozneje ju ovadijo. Attilio se z begom izogne aretaciji; Emilio, ki je medtem postal pribočnik admirala Paulucija v Benetkah, se mu pridruži, zahvaljujoč prijatelju Giuliju Ascaniu Canaleju, ki ga pretihotapi iz Trsta na Krf. Zaman baronica Bandiera, ob očitnem ponižanju, prinese svojima sinovoma avstrijsko pomilostitev. Njuna usoda je že zapečaten. Prelevila sta se v maščevalca žrtev nedavnih zarot v južni Italiji. 16. julija 1844 se izkrcata blizu Catrone v Kalabriji, petindvajsetega pa sta skupaj z Domenicom Morom in šestimi tovariši ustreljena v Cosenzi, v dolinici Romito. Njuni ostanki danes počivajo v cerkvi San Giovanni e Paolo, tem beneškem Panteonu. Ne poznam lepših postav iz italijanske zgodovine tega obdobja. [...]

Fanny, se pravi mati Julesa in Paula Valéryja [...] se bo vse življenje spominjala, kako se je v otroštvu igrala z Attilijem in Emilijem, katerih žrtvovanje je v Trstu, kjer sta bila dobro znana, pretreslo duhove.

Z vsem spoštovanjem do te tragične zgodbe je le treba opozoriti, da je bila Fanny Grassi, rojena l. 1831, kar 21 let mlajša kot Attilio in 12 let mlajša kot Emilio; brata Bandiera sta izgubila življenja, ko je bila stara 13 let. Gre le za enega izmed številnih inkonsistentnih podatkov v poročilu Renéja Dollota, ki je očitno prikrojil nekatera zgodovinska dejstva svojim političnim simpatijam. Tako, denimo, trdi, da naj bi bil uradni jezik v avstrijski vojni mornarici – italijanščina: »Avstrijska vojna mornarica, ki so jo do l. 1848, česar ne smemo pozabiti, sestavljali skoraj

izključno Benečani in kjer so na ladjah kot uradni jezik uporabljali italijanščino ...« (Dollot, 14) Pri tej trditvi gre za nepoznavanje ali za nepriznavanje zgodovinske resnice: jezik poveljevanja v vsej armadi habsburškega imperija, vključno z vojno mornarico, je bil seveda – nemščina! Zaradi etnične strukture častnikov in mornarjev pa so v vsakodnevni praksi uporabljali več, ponavadi tri jezike (Deželjin, 2012, 50; 2006, 49):

- 1) Uradni, poveljevalni jezik »K. und K. Kriegsmarine« je bila nemščina;
- 2) občevalni jezik je bila italijanščina, natančneje beneški dialekt – in še natančneje: vzhodna varianta beneškega dialekta, kakor so jo govorili na tržaških ulicah;
- 3) »jezik palube« je bila ponavadi hrvaščina, zaradi dejstva, da je večina mornarjev izvirala iz Dalmacije, Istre in jadranskih otokov.

Sleherna ladja je bila torej ploveči babilonski stolp, trojezični svet, mukotrpna in konfliktna, a plodna koeksistenca jezikov in kultur.

Usoda bratov Bandiera kaže naraščanje napetosti, poglobljajoči se prepad med Tržačani, ki vztrajajo pri zvestobi Avstriji, ter njihovimi someščani, ki se identificirajo z Italijo. V tej konstelaciji ne smemo podcenjevati tudi političnega interesa Francije za Trst, kot kaže naslednja beležka: »Čeprav imajo med sorodniki Petronia, zloglasnega frankofila, so se Lugnaniji zapisali v spomin z neoporečno zvestobo Habsburžanom.« (Dollot, 17) Zvestobo, ki je zet Giulio ni delil! Njegova identifikacija z italijansko stvarjo je prišla na dan 1. 1848, v okviru marčne revolucije, ki je stresla temelje dotedanje Evrope (Dollot, 23–24):

Prve novice so prispele v Trst 15. marca; šestnajstega so tam izvedeli za padeč Metternicha, sedemnajstega pa je guverner de Salm uradno razglasil Ustavo, ki so jo oktrorirali Habsburžani in ki je predvidevala tudi ustanovitev Nacionalne garde. Obenem so si sledile manifestacije ljudstva. [...]

Že sedemnajstega je bila ustanovljena Nacionalna garda. Varovati Ustavo, vzdrževati red v notranjosti države in zagotoviti integriteto Države zoper vsakršno agresijo [...]: tako je bilo njena trojno poslanstvo, toliko težje, ker je niso sestavljali le Avstrijci. [...]

Z oznako zavarovalničarja in številko 696 se ime Giulia Grassija pojavi na prvem natisnjenem seznamu, 2. marca pa brez kakršnegakoli naziva podpiše neki razglas: »za Začasno Komisijo, Giulio Grassi«. Prejšnji večer so ga namreč z aklamacijo izvolili za »vodjo prve komisije, ustanovljene z namenom, da organizira Nacionalno gardo v Trstu,« in njenega začasnega poveljnika.

Giulio Grassi je dobil v roke neformalno moč v najbolj občutljivem trenutku krize. Ker je to moč uporabljal *zoper* Avstrijsko cesarstvo in *za* italijansko stvar, so mu avstrijske oblasti ta položaj odvzele. Med proavstrijskimi manifestacijami so demonstranti »s kamenjem razbili nekaj šip na stanovanju, kjer je živel nekdanji poveljnik Nacionalne garde, na severni strani trga Ponterosso, sedanje tržaške tržnice.« Povod za ta napad naj bi bil, »ker so videli, da je gospa Grassi za oknom razvila trobojnico« (Dollot, 34–35).

Kot nagrado za proitalijansko dejavnost je Kraljevina Sardinija (predhodnica poznejše Kraljevine Italije) 14. januarja 1850 imenovala Giulia Grassija za konzula v Trstu, očitno s podporo Massima d'Azeglia, piemontskega ministra zunanjih zadev ... vendar mu avstrijske oblasti niso dale agremaja! V povzetku pogovora s knezom Schwarzenbergom, ministrom za zunanje zadeve Avstrijskega cesarstva, je vojvoda de Brignole-Sale podal naslednjo razlago (Dollot, 29): »*V času, ko je bil poveljnik, je g. Grassi v več prilikah ponudil dokaze svojih tendenc, ki so bile naklonjene italijanski stvari. Kadarkoli so izbruhnili nesoglasja med Nacionalno gardo in ljudstvom, ni nikoli zamudil priložnosti, da bi se izrekel zoper Avstrijo.*«

Usoda Giulia Grassija v Trstu je bila torej zapečaten; z družino je moral zapustiti tedanjo Avstrijo. Naselili so se na drugem koncu Sredozemlja, v prelepem pristaniškem kraju Sète; toponim so v tistem času še pisali kot Cette. Tu je Giulio Grassi končno postal konzul Kraljevine Sardinije, nato pa Italije ... vendar ne v Avstriji, ampak v Franciji. Tu je tudi umrl l. 1874. Tu se je njegova najmlajša hči Fanny l. 1861 poročila s carinskim uradnikom Berthélémyjem Valéryjem; bil je korziškega porekla, rojen v kraju Bastia l. 1825, po starem pravopisu pa so njegov priimek še pisali kot Valérj. Tu sta se rodila oba njuna sinova – Jules 6. julija 1863 in Paul 30. oktobra 1871.

11.4 Kulturnopolitična stališča Paula Valéryja

Kakšne so bile za pesnika posledice zgoraj orisanega tržaškega porekla? Najprej izrazita dvojezičnost, ki mu je odprla oči za kulturne razlike ter načelno enakovrednost in dostojanstvo sleherne kulture. Med obema vojnama je Valéry propagiral nujnost kulturnega sodelovanja z neskončno vrsto predavanj po različnih evropskih deželah; očitno je bila to njegova vizija preseganja čedalje bolj zaostrenih mednarodnih konfliktov, ki so nazadnje izbruhnili v drugo svetovno vojno.

Prav v tej luči, se pravi bolj zaradi kulturne politike kot zaradi poezije, smo ga najprej spoznali tudi Slovenci. Prvi prevod Valéryja v slovenščino datira iz l. 1925, ko je Pavel Karlin, pri nas znan tudi kot eden izmed prvih prevajalcev Baudelaira, v *Ljubljanskem zvonu* objavil članek »Iz nagovora Paula Valéryja na banketu pariškega

zborovanja PEN-klubov«. V njem Karlin citira *Govor PEN klubu (Discours au PEN Club)*, ki ga je pesnik pripravil za banket kongresa Mednarodnega PEN-a v Parizu l. 1925, ko se je pod predsedstvom angleškega pisatelja Galsworthyja zbralo približno 250 književnikov iz različnih dežel, s slavnostnimi zdravljicami pa so na banketu nastopili Galsworthy, Valéry, Duhamel, Heinrich Mann in drugi. Besede, ki jih je Valéry izgovoril ob tej priložnosti, so bile etično odprte in preroške (Valéry, 1957, 1359; Karlin, 1925, 572):

Razumljivo je, da se zemljemerci, narodni ekonomski in tovarnarji vseh plemen morejo koristno sestati, zakaj posvetili so se študijam, oklenili so se zanimanj, katerih predmet je samoedin in istoveten.

Toda pisatelji! ... Toda možje, katerih poklic temelji naravnost na njihovi rodni govorici, katerih umetnost obstaja potemtakem v razvijanju tega, kar najdoločneje – in morda najkrvoločneje – loči narod od naroda! ... Kaj pomeni zborovanje tistih, ki v vsakem narodu nujno delujejo, da bi ohranili, ojačili in izpopolnili najobčutljivejše ovire, najznatnejše in najjasnejše razločke, ki osamujejo tisti narod od vseh drugih narodov? Na kakšen način je tak shod mogoč?

Tu, gospodje, je treba poklicati na pomoč čudež. In to je bil, naravno, čudež ljubezni.

Valéry je sklenil ta govor s svojo priljubljeno referenco: spomnil se je svojega mladostnega *Učitelja* Mallarméja, ki je literarno umetnost dvignil na raven metafizike (Valéry, 1957, 1361; Karlin, 1925, 573):

Iz vse svoje duše je mislil, da vesoljstvo ne more imeti druge svrhe, ko da končno proizvede popolni izraz samega sebe. »Svet,« je dejal, »je ustvarjen, da bi došel do lepe knjige.« Ni mu našel drugega zmisla. Ker mora po njegovem prepričanju končno priti do lastnega izraza, je mislil, da vsi tisti, ki izražajo, vsi tisti, ki živijo za porast jezikovnih sil, pomagajo pri tem velikem poslu in izvršujejo zanj vsak svoj mali del ...

Ta knjiga, gospodje, je v vseh jezikih.

Njegovo prijateljstvo z Rainerjem Mario Rilkejem jasno kaže, da se je zavedal kompleksne identitete Srednje Evrope. Kar zadeva kulturno vlogo Trsta, velja omeniti dejstvo, da so *Devinske elegije*, eno izmed največjih pesniških del 20. stoletja, tesno povezane z Rilkejevim bivanjem na gradu kneginje Turn und Taxis v Devinu blizu Trsta; tam je napisal *Prvo elegijo* po neki nevihtni noči. Prav Trst je skupni imenovalac med Valéryjem in Rilkejem: mesto, iz katerega so bili Valéryjevi predniki izgnani, je mesto, v katerem je Rilke pol stoletja pozneje našel svoje pesniško zavetje.

Posrednik med njima je bil Valéryjev mladostni prijatelj André Gide, ki je nemškega pesnika poznal iz obdobja, ko je bil tajnik kiparja Rodina. V pismu Gidu je Rilke takole izrazil svoje navdušenje ob odkritju Valéryja: »Bil sem sam, čakal sem, vse moje delo je čakalo. Nekega dne pa sem bral Valéryja in sem vedel, da je moje čakanje končano.« (Jarrety, 486) V pismu z dne 28. aprila 1921 Rilke poroča Gidu o svojem prevodu *Morskega pokopališča*: »*Ne morem vam izraziti globokega čustva, ki me je navdalo ob branju Arhitekta ter [...] nekaterih drugih Valéryjevih spisov. Kako je mogoče, da ga skozi tako dolga leta nisem poznal?! Pred nekaj tedni sem, poln entuziazma, prevedel tiste druge ‚resnično morske besede‘ – kitice Morskega pokopališča (Nouvelle Revue française z dne 1. junija 1920), in verjamem, da gre za enega mojih najboljših prevodov! ...*« (prav tam)

Med literarno turnejo, ki ga je peljala čez Švico v Italijo, je Valéry aprila 1924 prvič obiskal »neznanega prijatelja«, kot je imenoval Rilkeja, ki je bil že neozdravljivo bolan; grad Muzot v švicarskih Alpih, kjer je srednjeevropski pesnik tedaj bival in kjer si je na vrhu stolpa organiziral delovno sobo, je mediteranskega pesnika navdal z najglobljo grozo, ki je prišla na dan tudi v spominskem zapisu po Rilkejevi smrti dve leti pozneje (Jarrety, 2008, 565):

Zelo majhen grad, strašno samotni, zgrajen sredi dovolj žalobnih gora, s starinskimi, zamišljenimi sobami in ozkimi dnevi; srce se mi je stisnilo. [...] Nikoli nisem zaznal tako izločene eksistence, večnih zim v tako čezmerni intimnosti s tišino, tolikšne svobode, ponujene vašim sanjam, bistvenim duhovom, ki so preveč koncentrirani in se nahajajo v vaših knjigah, neobstoječim genijem pisave, močem spomina. Dragi Rilke, vi, ki ste se mi zdeli zaprti v čistem času, navdajala me je bojazen za vas spričo življenja, ki je bilo preveč enolično in ki je skozi identične dneve razločno dajalo slutiti smrt.

Analizirati politična stališča Paula Valéryja ni lahko, saj jih je le redkokdaj izražal direktno, temveč so razpršena po vsem njegovem esejističnem opusu. Toliko bolj zanimivi sta besedili, ki ju lahko označimo kot politična traktata: mladostno razmišljanje »Nemško osvajanje« (*Conquête allemande*) iz l. 1896 je nastalo v ozračju francosko-nemških sovražnosti in je povzročilo pri nemških nacionalistih globoko in dolgotrajno zameri, ki so jo dale nemške okupacijske oblasti med drugo svetovno vojno staremu pesniku tudi čutiti. (Po drugi strani velja omeniti, da je l. 1927 Valéry z velikim uspehom predaval v Berlinu, kar so mu nekateri kolegi iz Francoske akademije zamerili.) *Principi čiste in uporabne an-arhije* (*Les principes d'anarchie pure et appliquée*) pa so nastali na predvečer druge svetovne vojne in jih je pesnikov mlajši sin François objavil l. 1984 pri založbi Gallimard, skupaj s svojim

komentarjem. Gre za zbirko jedrnatih esejističnih zapisov in aforizmov, za katere je mogoče uporabiti formulacijo *antipolitika*, ki jo je lansiral madžarski pisatelj György Konrád. Valéryjeva politična stališča so bila nenavadna mešanica mladostnega simbolističnega esteticizma, akademskega konservativizma in anarhizma. Z drugimi besedami: bil mu je tuj slednji kolektivistični fanatizem.

Naj med njegovimi osebnimi stiki omenimo, da se je 13. aprila 1924 – neposredno po druženju z Rilkejem v Švici – ob priložnosti svojega predavanja v Milanu Valéry srečal z Gabrielom D'Annunzиеm, ki mu je »izkazal izjemno prijateljstvo« (Valéry, 1957, 47). Pred svojo razkošno graščino *Il Vittoriale* je D'Annunzio sprejel svojega gosta razprtih rok (dobesedno). »Bil je to kraljevski objem (poviteženje: accolade),« je pozneje komentiral Valéry (Jarrety, 2008, 567). Veliki »junak« je svojemu pesniškemu kolegu razkazal impozantno zbirko svojih oblačil in čevljev ter letalo, ki ga je uporabljal v vojaških akcijah I. 1918. Ne more torej biti dvoma, da je Valéry poznal politična stališča in »junaštva« svojega velikodušnega gostitelja, vprašanje pa je seveda, ali so mu bile povsem jasne vse tragične posledice te »pesniške svobode«, kot je »osvoboditev« – se pravi osvojitve in pripojitve – Reke, Istre in Dalmacije Italiji ob koncu prve svetovne vojne. Iz ohranjenih pisem je očitno, da sta se tikala in da je bil Valéry, sicer vselej tako kritičen, fasciniran; D'Annunzia je opisal s pridevniki »gentil, fou, puéril et rococo – ljubezniv, nor, otročji in rokokojski« (Jarrety, 2008, 567).

Takoj nato je odpotoval v Rim, kjer je dvakrat predaval v Circolo di Roma in kjer ga je lepo sprejel Giuseppe Ungaretti, ki se je takrat tudi dobriklal fašistom; Duce mu je pravkar napisal predgovor za zbirko liričnih biserov *Allegria – Radost* (prav tam). Konferenci, posvečeni da Vinciju (Valéry mu je že v mladosti, l. 1894, posvetil briljanten esej »Uvod v metodo Leonarda da Vincija«) je predsedovala sestra italijanskega kralja, kar govori o izjemnem spoštovanju, ki ga je francoski pesnik užival v Italiji. Nato sta se »z Mussolinijem v njegovem jeziku pogovarjala o sodobni intelektualni situaciji« (Valéry, 1957, 47). Valéry je v pismu ženi poročal o tem srečanju z Mussolinijem; in čeprav ga ni direktno politično komentiral, je optika opisa pritajeno ironična in kritična: »Včeraj sem videl obred v Svetem Petru ... Davi sem videl fašiste, ki so vzklikali Mussoliniju ... Nato sem videl lutkovno predstavo (Guignol) na obrežju, ki me je močno zabavala. Te tri reči tvorijo celoto Rima. In to Rima, ki je teater, kjer si lahko izbiraš človeško ali božansko komedijo ...« (prav tam). Da si Valéry ni delal iluzij glede italijanskega diktatorja, je razvidno iz komentarja v *Zvezkih (Cahiers, CX¹, 1973, 752; Jarrety, 2008, 568): »Lénine – Mussolini: ecce aevum (lat.: taka je epoha)«.*

1 V skladu z navado, ki se je v Franciji ustalila pri citiranju Valéryjevih del, rimski števniki označujejo zaporedne številke njegovih *Zvezkov (Cahiers)*.

Kot član Francoske akademije je imel Valéry tudi stike z maršalom Pétainom. Za časa druge svetovne vojne, ko je bila Francija razdeljena med nemško okupacijsko cono in t. i. »zone libre« (Pétainov vichyjski režim, ki je odkrito služil Hitlerju in izvajal antisemitsko politiko, kar Francoze še danes travmatizira), je stari pesnik pokazal več poguma kot večina njegovih mlajših kolegov. Ob smrti filozofa Henrija Bergsona, ki je bil Jud, je Valéry 9. januarja 1941 v Francoski akademiji držal poveljni govor, v katerem je poudaril Bergsonovo moralno avtoriteto (Valéry, 1957, 66). Njegova posmrtna hvalnica je bila v domovini zamolčana, general de Gaulle, francosko odporniško gibanje in zavezniki pa so jo razumeli kot dejanje svobodomiselnosti in intelektualnega dostojanstva. Vichyjska vlada ga je za kazen odstavila s funkcije direktorja Mediteranskega centra v Nici, ki jo je opravljal od l. 1933. V času, ko so mnogi drugi pisatelji kolaborirali, nemške okupacijske oblasti l. 1942 niso dale dovoljenja za papir, potreben za tisk Valéryjevih *Slabih misli* (*Mauvaises Pensées*), kar je praktično pomenilo prepoved knjige; pospremile so jo s komentarjem (Valéry, 1957, 67): »Zakaj pa ne napiše Dobrih misli?«

Ob smrti Paula Valéryja tik po koncu druge vojne, 20. julija 1945, je general de Gaulle ukazal državni pogreb. Dne 24. julija zvečer so krsto ob svečavi bakel nosili od trga Victor Hugo do trga Trocadéro, kjer je bila položena na katafalk s francosko zastavo; študentje so bedeli ob krsti, množica pa je defilirala vso noč. Naslednjega dne je general de Gaulle vodil pogrebno slovesnost; Francija se je poslovila od pesnika z državnimi in vojaškimi častmi. 27. julija 1945 so Paula Valéryja pokopali v rodbinski grobnici na Morskem pokopališču v Sètu (Valéry, 1957, 71).

11.5 Morsko pokopališče (le Cimetière marin)

Značilno je, da *Biografski uvod v Plejado*, ki ga je pripravila pesnikova hči Agathe Rouart-Valéry, poudarja materno linijo in marginalizira očetno linijo porekla (11–12). Ta izbor očitno sledi čustveni prednosti, ki jo je Paul Valéry izkazoval materi in ki prihaja do polnega izraza v njegovih *Zvezkih*.

V psihoanalitični študiji »Valéry, anksiozni intelektualec« je Judith Robinson-Valéry razgrnila družinske odnose in prišla do sklepa, da pogostnost podobe materinskih prsi v vsem njegovem pesniškem opusu, predvsem pa v pesnitvi *Mlada Parka*, kaže globoko Valéryjevo navezanost na mater. Za mlajšega sina je očitno izkazovala posebno, pretirano skrb in zaščitniški impulz. Judith Robinson-Valéry izpelje iz materine skrbi logičen sklep – bolešno zaskrbljenost in negotovost sina (15): »Po klasičnem psihološkem obrazcu, po katerem vzrok in posledica nenehno spodbujata drug drugega, je njena zaskrbljenost vplivala na nastanek zaskrbljenosti

in negotovosti pri njem.« Celó v starosti osemínšestdesetih let pesnika preganja strašljív spomin na nevíhto, pred katero se je – triletní deček – skríl v varno materino naročje (Valéry, *Cahiers*, XXII, 870; Robinson-Valéry, 15):

Moji spomini?

Na dan velíke nevíhte, prížet ob mater. Sveta Barbara in Sveti Simeon.

Imel sem največ trí leta. In môra ogromnega pajka.

Značilén je tudi poetíčen fragment iz *Zvezkov*: »Rad bi se prížel ob svojo mater. Ona je tísti žénski del bitja, tista nežna in blaga popolnost, tísti mir v solzah, slovo, prepustítev, tista sveta nóč, dar zavetja, kí ga ponujamo tístim, kí jih najbolj iskreno ljubímo, žénski vseh žénsk.« (Valéry, *Cahiers*, VIII, 547; Robinson-Valéry, 14)

Očeta, típičnega Korzičana svojega časa, je Paul dožívljal kot patriarhalno strogega in hladnega človeka, mater pa kot poosebljenje toplíne. V mladeníških letih, ko se je ovedel tudi socialnega konteksta, je razvíl prezír do očeta, kí je bil »zgoj« carínski uradník, in povzdígoval predníke po materíni líniji, kí so bíli aristokrati. Tudi v kulturnem smíslu velíkí francoskí pesník Paul Valéry níkoli ní opustíl ítalijánske razsežnosti svojega porekla: za ítalijánsko knjíževnost in kulturo je do konca dní ízkazoval živ ínteres in náklónjenost. Mati je tu odígrala kljúčno vlogo. Kot vse kaže, se Fanny Grassi kljub dolgemu življenju v novi domovíni níkoli ní dobro náučíla francoščíne. Julesovo in Paulovo otroštvo je bílo dvojezično: mati je z otrokoma govoríla ítalijánsko, medtem ko je oče, Korzičan, svoje očetovske ukaze sporočál po francosko. S sínóm Paulóm je do konca življenja pogosto komunicírala v ítalijanščíni, kar je gotovo stopnjevalo občutje skrivnega zavezništva, tako rekoč zarotníške medsebojne prípadnosti. Značilno je, da so jo v pesníkoví družíni po rojstvu otrok ímenovali *Nonna* – ítalijánskí vzdevek za babíco, kí ga dobro poznamo tudi vsi Slovenci, kí smo na tak alí drugačen náčin povezani s Primorjem in Krasóm. Príče navajájo, da je do konca življenja v trenutkíh nenadnih čustveníh reakcíj pesník samodejno posegel po ítalijanščíni. Michel Jarrety v svojí biografíji posrečeno práví, da je bíl »materní jezik (langue maternelle)« francoskega pesníka Paula Valéryja dobesedno – ítalijanščína (24).

Vse to govóri, da je ta mojster francoskega jezíka v najglobljem kotíčku svojega bitja bíl in ostal – Ítalíjan. Pomenljív je v tem smíslu zápis ob novící o smrtí matere 18. mája 1927, v visokí starostí šestíndevetdesetih let, v zvezku, naslovljenem *Éphémérides* (*Enodnevnicé* alí *Listní koledar*), kí je delno v ítalijanščíni (Valéry, *Cahiers*, XII, 232; Robinson-Valéry, 13):

Je voudrais faire un petit recueil sur elle pour moi seul.

Per essa toccavo al settecento venezian.

Benedetta sia che così serenamente ci lascai.

V francoščini: Rad bi napisal drobno zbirko pesmi o njej le zase.

V italijanščini: Skoznjo sem se dotaknil beneškega osemnajstega stoletja.

Bodi blagoslovljena, ki si nas zapustila tako spokojno.

Kot mlajši brat je Paul ob vsej ljubezni čutil tudi bolečo ljubosumnost do osem let starejšega brata Julesa, še posebej, ko je ta po očevi smrti tudi uradno prevzel skrbniško vlogo v odnosu do mladoletnega Paula, kar je očitno opravljal z vso zaščitniško in najbrž preveč pokroviteljsko skrbnostjo. Značilne so v tem smislu okoliščine prve literarne objave Paula Valéryja: brat Jules je, očitno z najboljšimi nameni, brez Paulove vednosti aprila 1889 poslal njegovo pesem *Sen (Rêve)* literarni reviji *Revue maritime* v Marseillu, ki jo je tudi objavila (Valéry, 1957, 17), kar je mladega avtorja navdalo z »divjim gnevom in občutkom nedovoljenega vdora v njegov notranji svet« (Robinson-Valéry, 19).

Vsa ta družinska konstelacija je pri Paulu očitno porodila občutek manjvrednosti in ogroženosti, ki se je stopnjeval tudi zaradi kompleksa telesne šibkosti. Judith Robinson-Valéry analizira Paulovi strategiji preseganja te dvojne stiske na zgledno jungovski in adlerjanski način: z umikanjem vase ter z občutjem »izločenosti, različnosti in enkratnosti«, po drugi strani pa s nadkompenzacijo občutja inferiornosti v smeri »težnje do moči, vsiljevanja svoje volje in samopotrjevanja« (21). Tu je torej psihološki izvor tistega umetniškega perfekcionizma, ki je na tako briljanten način zaznamoval Valéryjevo liriko, predvsem v fazi simbolistične, *čiste poezije*.

A vrnimo se k razmerju med Materjo in Morjem. Dva fragmenta iz *Mlade Parke* dokazujeta to simbolno korelacijo: verzi 13–16 (Valéry, 1957, 96; prevod Novak, 1992, 17) ter sklepni distih te dolge lirske pesnitve, ki jo sestavlja 512 aleksandrincev (1957, 110; 1992, 37):

Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,	Kaj počneš, naježena, z ledeno roko,
Et quel frémissement d'une feuille effacée	In kako izbrisan list še ždi visoko
Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ? ...	Sredi vas, razgaljeni otoki nedrja ? ...
Je scintille, liée à ce ciel inconnu ...	Jaz blestim, služabnica neznanega neba ...

* * * * *

Feu vers qui se soulève une vierge de sang	Plamen, ki se mu devica iz krvi izroča
Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant!	Pod zlatniki svojega hvaležnega naročja!

V Valéryjevem sistemu elementov sta ključna dva simbola, ki sta v isti sapi naravna in posvečena: Mati in Voda (Morje). Največje, naravnost pindarovske ode Vodi je v moderni dobi zapel prav Valéry. Mitološki lik Narcisa, s katerim se je Valéry vse svoje življenje identificiral in ga upesnil v treh magistralnih besedilih različnih obdobj, je nerazdružljivo povezan z ogledalom vode, kot kaže že uvodna kitica v aleksandrincih napisane mladostne pesnitve *Narcis govori – Narcisse parle* (Valéry, 1957, 82; prevod Novak, 1992, 13):

O frères! Tristes lys, je languis de beauté
Pour m'être désiré dans votre nudité,
Et vers vous, Nymphé, Nymphé, ô Nymphé des fontaines,
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.

Bratje! O cvetovi, venem od lepote,
Ker sem zaželen med vami, sred golote,
Vam pa, Nimfe, Nimfe, Nimfe vseh studencev
Tiho nosim dar – iz solz spletene vence ...

Pesem v prozi *Sen (Rêve)* iz zbirke *Melanž* kaže, da je Voda naravni pesnikov element, v katerem telesno uživa (Valéry, 1957, 309; prevod Novak, 1992, 84):

Neka ženska z menoj sredi polja *jasnega*. Opazujeva nekakšno zapuščenno zgradbo, *jasno*. Voda teče proti zevajočim vratom; na stopniščnem presledku *jasna* voda, ki – brž ko prestopi prag – teče po stopnicah, jih pokriva in potaplja. Ženska me vleče za seboj. Korakava skozi precej visoko vodo, sestopajoč. Spuščanje vode naju pelje k vratom, kjer ponovno najdeva dan, na neznanskem jezeru, kamor se steka voda. Jezero je *jasno*, nenavadno prozorno, izjemno globoko. Plavava po sredi skozi *jasno* vodo in zelenje, izredno *jasno* in polno svetlobe. Svetloba je modra. Vidiva telesa plavalcev. Obenem me navdajata strah in zamaknjenost nad to *jasno* globino, kjer so noge tako presentljivo svobodne in bele. *Na dnu* vidiva zeleno pokrajino, polno svetlobe, pozlačeno z mehkim soncem, pesek miren in moder.

Ta svetlobe polna pokrajina v *jasni* globini jezera je Valéryjeva podoba raja. Zato so tudi njegovi religiozni obredi namenjeni Vodi, Morju, Oceanu. Značilen je v tem smislu sonet *Zgubljeno vino (Le vin perdu)* iz zbirke *Čari* (Valéry, 1957, 146; prevod Novak, 1992, 57):

J'ai, quelque jour, dans l'Océan,	Nekoč sem Oceanu v globino
(Mais je ne sais plus sous quels cieux),	(Obala mi ušla je iz spomina)
Jeté, comme offrande au néant,	Izlil, kot darovanje za praznino,
Tout un peu de vin précieux ...	Le kapljico najžlahtnejšega vina ...

Fanny Grassi je pokopana na *Morskem pokopališču (le Cimetière marin)* v Sètu. Uvodni kitici istoimenske pesniške mojstrovine njenega sina Paula se glasita takole (Valéry, 1957, 147–148; prevod Novak, 1992, 60):

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,	Ta mirna streha, dlan za morske ptiče,
Entre les pins palpite, entre les tombes;	Drhti med bori in pokopališčem;
Midi le juste y compose de feux	Pravični Poldan tke ognjeni krov,
La mer, la mer, toujours recommencée!	To morje, morje, zmeraj znova porojeno!
Ô récompense après une pensée	Mišljenje je obilno nagrajeno
Qu'un long regard sur le calme des dieux!	S strmenjem na čarobni mir bogov!

Quel pur travail de fins éclairs consume	Le kakšen čist napor luči s plameni
Maint diamant d'imperceptible écume,	Ukrade diamante bežni peni,
Et quelle paix semble se concevoir!	In mir kot da brsti v darovanje!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,	Ko sonce spi nad strašnim breznom kroga,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,	O čista dela večnega razloga,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.	Se Čas blesti in Sanje so spoznanje.

Zadnja dva verza prve kitice sta vklesana v nagrobnik družin Grassi in Valéry na Morskem pokopališču v Sètu. Črke pesnikovega imena so po velikosti skoraj enake črkam imen vseh drugih sorodnikov – znamenje skromnosti in globoke pripadnosti Paula Valéryja svoji materi in materni liniji porekla.

Naslov te pesnitve je torej toponim resničnega kraja – dejstvo, ki ne ustreza povsem zahtevam valéryjevske poetike *čiste poezije*. Kot sugerira samo ime pokopališča, so tam pokopavali pomorščake, ribiče in člane njihovih družin. Za ljudi, ki živijo ob morju, za *pri-morce*, kot posrečeno pravimo v slovenščini, življenje in smrt prihajata z morja. V primeru brodolomov in pomorskih bitk je morska globočina služila kot krsta. V *Mediteranskem brevirju* Predrag Matvejević (2008, 29) govori o različnih pokopališčih – nekatera so obrnjena proti morju, druga pa proti kopnemu, »v skladu z verovanjem, da je morje boljše ali da je kopno (zemlja) lažje«.

V Sètu so te simbolne vrednosti še dodatno poudarjene z zemljepisno (prostorsko) konfiguracijo: *Morsko pokopališče (le Cimetière marin)* je položeno na polotok, na precej obsežen in mehko položen hrib, ki je s treh strani obkrožen z vodovjem. Na

ta način je s pogledom mogoče zaobjeti velik del obzorja; ko sem l. 1994 opazoval iskrenje tisočev isker na morski gladini, me je navdajal vtis, da morje pokriva več kot 180 stopinj zemeljskega kroga. Spričo tako širokega razgleda je z *Morskega pokopališča* mogoče jasno videti, da je Zemlja okrogla. Naravnost telesno sem začutil trk in harmonijo vseh elementov: Vode in Zemlje, Zraka in Ognja (v podobi bleščečega in pekočega avgustovskega sonca). Povsod je bilo mogoče čutiti tudi dva nevidna elementa – vsenavzočo Smrt in Ljubezen, ki so jo tiho izžarevale razpoke v nagrobnem kamenju. (*À propos*: pokopališče v Piranu ponuja podoben, a zaradi strme skale, na kateri je zgrajeno, še bolj dramatičen razgled in občutje.)

Zdaj sem bolje razumel genezo te pesnitve, ki jo je Valéry razložil v eseju *Ob Morskem pokopališču* (*Au sujet du Cimetière marin*), napisanem l. 1933, kjer poveže čustvo in razum, lepoto in smrt:

Zakladnica, preprosti hram Modrosti,
Spokojni sklad in vidni vir skrivnosti,
Ošabna voda, za Oko pa leha,
Kjer pod kopreno ognja, ki se kruši,
Ohranja sanje, o tišina! ... Stolp v duši,
Z opekami iz zlatih lusk, o Streha!
[...]
Veš, lažna sužnja listja, ki trepeče,
Zaliv, ki žreš rešetke šibke ječe,
Na mojih vekah, o skrivnost, ki poješ,
Čigavo je telo, ki smrt ga jemlje,
Čigavo čelo vleče sila zemlje?
Tu iskra misli na odsotne moje.

(Valéry, prevod Novak, 1992, 60–62)

Valéry nam upravičeno dopoveduje, da je material poezije jezik s svojim ritmom in zvenom ter da mora pesnik klesati svoje pesmi kot kipar svoj marmor. Obenem pa imamo občutek, da Paul Valéry tako veliko govori o formi prav zato, da bi se izognil vprašanju čustev, bolečine ter prvih in poslednjih reči – Ljubezni in Smrti ... obeh nedvomno povezanih s podobo njegove matere, podobo, ki se v *Morskem pokopališču* staplja s podobo morja. V bolečem pričakovanju njene smrti je Paul Valéry napisal *Morsko pokopališče* kot elegijo in odo »morju, morju, zmeraj znova ponovljenemu« (*«la mer, la mer, toujours recommencée»*) ... verz, ki ga zdaj, po smrti svoje lastne matere, slišim kot »*la mère, la mère, toujours recommencée – mati, mati, zmeraj znova porojena*«.

11.6 Post Scriptum

Kot občudovalec in prevajalec Paula Valéryja izražam veliko veselje, da sta v zadnjem času izšli dve pomembni deli, ki vsako na svoj način plodno prispevata k poznavanju tega velikega pesnika in misleca v našem prostoru in – paradoksalno – k njegovi »vrnitvi« v deželo prednikov.

Po tem, ko sem večkrat opozoril na Valéryjevo materno poreklo iz Kopra in Trsta, predvsem z objavo članka v reviji *Primerjalna književnost* l. 2013, je dr. Salvator Žitko l. 2018 objavil natančno dokumentirano in v literarnozgodovinskem smislu izjemno kvalitetno in pomembno delo *Paul Valéry: njegov koprsko-tržaški rod in odnos do evropskega duha v času med svetovnimima vojnama*. V tej zvezi se z ganjenostjo spominjam lepega večera, posvečenega Valéryju, ki ga je dr. Žitko kot kustos organiziral decembra 2012 v čast pesnikovi vnukinji Martine Boivin-Champeaux v Pokrajinskem muzeju v Kopru, se pravi v Palači Tacco, v kateri je pred stoletji bivala ena izmed vej Valéryjevih prednikov, rodbina Tacco iz beneškega plemstva.

Po revijalnih objavah mojih prevodov nekaterih briljantnih, duhovitih in poetičnih Valéryjevih esejev smo končno – zahvaljujoč Varji Balžalorsky Antić – dočakali tudi prvo knjižno objavo njegovih prelomnih analiz v knjigi *O poeziji: izbrana predavanja in eseji* (2021).

12 Émile Verhaeren, pesnik kozmičnega bratstva

Émile Verhaeren je najpomembnejši pesnik belgijskega simbolizma ter eden izmed velikanov francoske poezije. Čeprav je bil flamskega rodu, je pisal v francoščini. Da bi razumeli to dvojnost, ki je bistveno zaznamovala njegovo življenjsko in pesniško pot, moramo upoštevati zgodovinsko ozadje flamske kulture 19. stoletja.

Prva ohranjena literarna besedila v nizozemskem jeziku so nastala v srednjem veku na Flamskem. To cvetočo deželo, znano po odličnem renesančnem slikarstvu, so nato razdejevale verske vojne med katoliki in protestanti ter krvava španska okupacija. Eksodus flamskih protestantov, trgovcev in umetnikov je povzročil razcvet severnih mest, predvsem Amsterdama in Rotterdama. Verske vojne so razdelile dotlej enotno etnično, kulturno in državno tvorbo na protestantsko Nizozemsko in katoliško Flandrijo oziroma Flamsko; tudi za Nizozemce in Flamce velja formulacija, ki jo sicer uporabljamo za Angleže in Američane – da jih namreč ločuje isti jezik. Poskus ponovne združitve severa in juga Nizozemskih dežel po Napoleonovih vojnah se ni posrečil; v konservativni meščanski revoluciji l. 1830 so se Flamci pridružili frankofonim Valoncem; skupaj so vrgli nizozemsko nadoblast ter ustanovili kraljevino Belgijo. Dejstvo, da je bila Flandrija večinoma ruralna dežela, Valonija pa industrijsko razvita pokrajina, je imelo za posledico drugorazredni položaj Flamcev v 19. in v prvi polovici 20. stoletja. Neenakopraven politični položaj je povzročil tudi marginalizacijo flamskega jezika in kulture: šele po prvi svetovni vojni se je nizozemščina prebila na belgijske univerze. Frankofoni intelektualci so trdili, da je flamsčina le narečje, v katerem ni mogoče misliti in se umetniško izražati. (Mučno zatiranje flamske kulture je v marsičem podobno boleči izkušnji slovenske kulture v času germanizacije.) Zaradi prevlade francoščine v javnem življenju in izobraževalnem sistemu so tudi mnogi nadarjeni flamski pisatelji v 19. stoletju pisali v francoskem jeziku: naj poleg Verhaerna omenimo tudi mednarodno znanega simbolističnega dramatika Mauricea Maeterlincka.

Naj zaradi pogostih napak opozorim na pravilno izgovorjavo: povezava samoglasnikov A in E se v nizozemščini izgovarja A, torej *Moris Máterlink* in *Emil Verbàren*.

Očarljiva posebnost Verhaernovega pesniškega sveta je sinteza flamskega kulturnega izročila in mojstrsko obvladanega francoskega verza. Verhaeren je največji pesnik flamske pokrajine, ki pa jo je ovekovečil v jeziku, ki – paradoksalno – ni bil njegov materinski. Hvalnice in elegije, posvečene rojstni pokrajini, so značilne že za pesnikov prvenec, zbirko *Flamke (Les Flamandes)*, ki je izšla l. 1883.

Temeljni element flamske pokrajine je voda, ki je navzoča v različnih oblikah – od morja prek rek do neštetihih kanalov. Nenehni boj z vodo, predvsem reševanje

zemlje iz krempljev morja, je ključna značilnost flamskega in nizozemskega značaja ter izvor kulturnega ponosa. Za flamsko pokrajino so značilne ravnine, nad katere se nizko sklanja nebo, polno dramatičnih oblakov, ki jih nenehno oblikuje in preoblikuje močni veter, ki piha s Severnega morja. Nezgrešljivi emblem te pokrajine je seveda – mlin. Verhaerнова pesem *Mlin* je sinteza idile in melanholije, nostalgije po kmečkem življenju in groze spričo socialnih problemov, ki so razkrojili lepi starožitni svet. Vse tu objavljene pesmi sem prevedel podpisani in so bile objavljene v antologiji *Moderna francoska poezija* (Novak, 2001, 246–259, pesem *Mlin* na str. 247–248):

Mlin se vrti na dnu večera, komaj budno,
Pod nebom iz melanholije in otožnosti,
Vrti se in vrti, in jadro, barve droží,
Je žalostno in šibko in neskončno trudno.

Od zarje dalje špice, kakor da so prave
Rôke, padajo in se pno, kot tožbe; in vznak
Ponovno padajo tja dol, v črni zrak
In v popolni molk ugasnjene narave.

Bolan od zime, dan zaspí nad hišami in poljem,
Oblaki so utrujeni od temnih potovanj,
Ob gozdu, ki oblačne sence stekajo se vanj,
Pa kolovoz izginja k omrtvičenim obzorjem.

Na robu zemlje par iz bukev iztesanih koč
Čepi prav bedno, stiskajoč se v obroč;
Bakrena luč visi pod stropom, da odsevi ognja
Kot patina prevlečejo vse stene, vrata, okna.

In na brezmejní pušči, sred zasanjanih praznin,
Z ubožnimi očmi razpadlih desk negibno zre
– Zaselek iz bolehnih bajt! – v stari mlin,
Ki se vrti in vrti, utrujeno vrti se in umre.

Émile Verhaeren se je rodil 21. maja 1855 v kraju Sint-Amands, se pravi v Svetem Amandusu ob reki Šeldi, kot slovenimo Schelde (izg.: *Shælde*), ki se nato v Antwerpnu izliva v Severno morje. Ta idilični kraj, ki ga je povzdignil v simbol čiste narave in zemeljskega raja, je opeval v mnogih pesmih. Tam je zdaj tudi njegov muzej. Lep marmorni nagrobnik v obliki čolna, v katerem počivajo posmrtni ostanke pesnika in njegove žene, gleda proti reki njegovega otroštva.

Izviral je iz bogate meščanske družine. To poreklo mu je omogočilo, da je poleg podeželja z enako izrazno močjo upesnjeval tudi meščansko okolje. Tako kot drugi flamski pesniki je tudi Verhaeren opeval izjemno lepoto flamskih srednjeveških mest, kot so Antwerpen in Gent, Leuven (izg.: *Lövn*) in Brugge (*Brübe*). Če je kmečki način življenja izražal na način pastorage, kjer je idiliki primešal tudi ščepec nostalgije, je meščanski način življenja, ki ga je poznal *od znotraj*, opazoval z jedko kritično in samokritično noto. V pesmi *Stenske ure* tiktakanje obsesivno opozarja na minljivost, kosi pohištva navidezno urejene in udobne meščanske eksistence pa postanejo simboli notranjega nemira (Novak, 2001, 256–257):

V molku, ki ponoči se črni v bivališčih,
Bojujejo se palice in bergle kot vojaki;
Vzpenjajo in spuščajo se po stopniščih
Časa, te stenske ure s svojimi koraki;

Glazure prostodušne, mršave številke,
Emblemi, rože, vse nekdanje se blesti
Za steklom; skozi blede in izpraznjene hodnike
Lebdijo lune, stenske ure s svojimi očmi;

Svinčene note, mrtvi zvoki, kládiva in pile,
Lesene delavnice potuhnjenih besed, vetrovi,
Blebet sekund neznatnih, ki so se izlile,
Stenske ure s svojimi glasovi;

Hrastovi stezniki in senčnati mejniki,
Krsti, zapečateni na zmrznjenih zidovih,
Stara kost časa, ki gloda po številki,
Stenske ure s svojimi strahovi;

Stenske ure,
Premišljene in budne,
Ki šepajo v coklah ali podrsavajo v nogavicah
Kot služkinje, postarane babure,
Stenske ure, ki jih sprašujem za čas,
Stiskajo moj strah v svoj kompas.

Premožni starši so mu omogočili študij prava na eni izmed najstarejših in najbolj znamenitih evropskih univerz – Katoliški univerzi v Leuvnu, kjer je pouk potekal v francoščini. Podobno kot mnogi drugi simbolisti je tudi za Verhaernovo religioznost značilna globoko osebna, mistična in panteistična vera: kozmos je doživljal kot *povezanost* vseh bitij in stvari. (Prav *povezanost* je etimološki pomen besede *religija*.) V zbirki *Menihi (Les Moines)* iz l. 1886 upesnjuje skrivnostno vzdušje starih samostanov. Tipična je pesem *Religiozni večer* (Novak, 2001, 246):

K polni luni, ki prižge brezdanje
Loke zimskega neba
Kot paténa iz zelenega zlata,
Oblaki gredo na darovanje.

Prečkajo nebesni svod,
Podoben koru, polnemu luči,
Kjer dviga se vitraž, ki se blesti
Temnó skoz oblakov mimohod

Tako močno, da se pretresene noči
Zrcalijo na črnem dnu vodnjakov
In močvirij, kot v velíkih ogledalih,
Bela maša iz oblakov.

Med študijem v Leuvnu je Verhaeren prišel v stik s pisateljskimi krogi ter se navdušil za simbolistično gibanje, ki je z raziskovanjem novih in svežih izraznih poti zaznamovalo mednarodne slovstvene tokove tistega časa. Temeljne značilnosti simbolizma so pomenska večplastnost, glasba besed in iskanje korespondenc med fizičnim in duhovnim svetom. Simbolistična lirika upesnjuje eksistencialni položaj modernega človeka, človeka, ki je izgubil nebo nad seboj in tla pod seboj, s pomočjo pesniških simbolov pa je poskušal znova najti izgubljeno duhovno domovino. Simbolistično poetiko so

utemeljili francoski pesniki Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine in Arthur Rimbaud. Pod njihovim vplivom je v osemdesetih letih 19. stoletja v Parizu delovala simbolistična šola v ožjem smislu besede; najpomembnejše središče te šole je bila kuhinja skromnega Mallarméjevega stanovanja v pariški Rue de Rome – *Rimski ulici*, kjer je Maître – *Mojster* oziroma *Učitelj* Mallarmé vsak torek zvečer sprejemal skupino navdušenih mladih pesnikov, ki sta se jim je občasno pridružila tudi Verhaeren in Maeterlinck. Pod vplivom francoskega simbolizma je nastala tudi belgijska veja tega gibanja, ki je v primerjavi s francoskimi vzori razvila izvirne in plodne poteze. Naj med belgijskimi simbolisti omenimo naslednja imena: Georges Rodenbach, Albert Mockel, André Fontainas ter seveda Verhaeren in Maeterlinck. Zanimivo je, da gre večinoma za flamska imena.

Globoka čustvena kriza, v katero je Verhaeren zapadel pri starosti tridesetih let, je botrovala nastanku temne poezije, polne nenavadnih in strašljivih vizij, ki jih je zbral v zbirkah *Večeri – Les Soirs*, *Porazi – Les Débâcles* in *Črne plamenice – Les Flambeaux noirs*; vse tri so izšle v drugi polovici osemdesetih let 19. stoletja. Za to fazo sta značilni naslednji pesmi iz cikla *Norčeva pesem* (Novak, 2001, 248–249):

Ta črna krota sredi sonca, ki blešči,
Brez sence dvoma vame zre, z očmi,
Ki preraščajo vso glavo;
Prav meni so ukradli te oči
Nekoč zvečer, ko so od mene šli
Pogledi, ker sem se oziral v daljavo.

Moj brat? – nekdo, ki laže se vse dni,
Prežvekovaje moko med zobmi;
To je prav on, s prekrizanimi
Nogámi in rokámi, ki se z njimi
Vrti tam dol, vrti v vetru, pribit na klinu
Na tem lesenem mlinu.

In tisti tam je moj bratranec,
Ki je bil župnik in je pil izbrane
Sokove, ki jih sonce barva rdeče;
Vedel sem, da naseljuje sveče,
Skupaj z mrtvimi, v omarah.

Kajti naša starša
Sta majhna kamna,
Denar pa vrečica uši, ki klije,
Mi, norci trije,
Se bomo poročili pod svečavo mesečine
S tremi norimi gospemi sred sipine.

Pravkar prebrana pesem z drznimi modernističnimi podobami obnavlja enega izmed žanrov flamskega in nizozemskega renesančnega slikarstva. Gre za žanr, znan pod nizozemskim imenom »*zotte schilders*« (izg.: *zôte schilders*) – »*nori, prislušnjeni slikarji*«. Ta veja slikarstva nam je znana predvsem po apokaliptičnih vizijah Hieronimusa Boscha in družine Bruegel (izg.: *Bröbel*). Druga *Norčeva pesem* pa je pretresljiva Verhaernova upesnitev večnega pesniškega motiva, ki so ga nemški baročni pesniki in naš romantik France Prešeren naslovili z latinsko formulacijo *Memento mori* (Novak, 2001, 250):

Zaman kričali boste v zemljó
Z usti, zakopanimi v grob,
Nihče med mrtvimi ne bo
Nikoli slišal vaših grenkih tožb.

Resnično so umrli, tisti mrtvi,
Ki nekoč so pognojili podeželska tla;
Neznansko gnečo delajo ti mrtvi,
Ki gnijejo na vseh štirih straneh sveta,
Ti mrtvi.

Tedaj
So polja vladala nad mestom
In isti služni duh je zvesto
Povsod krivil glavé in hrbtenice,
Da se ni dalo videti nikjer,
Kako te divje, lepe rôke strojev
Spreminjajo večer.

Zaman kričali boste sredi zêmlje
Z usti, zakopanimi v ruše:
Tisti, ki so bili nekoč pokojne duše,
So danes, do dna zêmlje,
Le mrtvi.

Proti koncu 19. stoletja je Verhaeren razvil občutljivost za družbeno problematiko ter se približal socialističnemu gibanju. Z nostalgijo je opazoval, kako pod pritiskom industrializacije propada flamsko podeželje; v tem obdobju sta nastali zbirki s pomenljivima naslovoma: *Uročena polja – Les Campagnes hallucinées* in *Umišljene vasi – Les Villages Illusoires*. Pesnikov odnos do moderne tehnike, industrializacije in velemesta je bil izrazito dvoumen in paradoksalen, kakor že pri Baudelairu, prvem pesniku, ki je v poezijo vpeljal urbano tematiko, pogosto s pomočjo *estetike grdega*. Verhaeren je sledil Baudelairu pri artikulaciji urbanega načina življenja kot bivanjskega občutja modernega človeka. Belgijskega simbolista množična družba velemest fascinira s perspektivami napredka, po drugi strani pa ga navdaja z globoko bojaznijo spričo nevarnosti razčlovečenja. Značilen je v tem smislu naslov njegove zbirke iz l. 1895: *Mesta s tipalkami – Les Villes tentaculaires*. V pesnitvi *Tovarne* je upesnil industrializacijo kot temeljno značilnost tedanje družbe. Verhaeren ogorčeno obsoja družbeno bedo, ki je posledica garanja delavcev v tovarnah od jutra do večera. Izkoriščani in razčlovečeni reveži so pogosto našli edini izhod v alkoholu, kar je le še poglobilo njihovo trpljenje. Upam, da je tudi v mojem slovenskem prevodu mogoče začutiti, da pesnitev *Tovarne* temelji na sproščenem, valujočem ritmu, ki se ne drži več metričnih omejitev, zapovedi in prepovedi tradicionalne normativne poetike. Émile Verhaeren, ta mojster klasičnih pesniških oblik, je presegel tradicionalne klišeje in se približal prostemu verzu, ki ga je odkril ameriški pesnik Walt Whitman, v francoščini pa ga je prvi uporabil Arthur Rimbaud. V pesnitvi *Tovarne* Verhaeren s poslušom jezikovnega glasbenika posname ritem tovarniških strojev, ta »zasopli, gluhi ritem batov simetričnih tovarn in obratov«. Citirana podoba se na način refrena v teh pesnitvi večkrat ponovi, tako kot se ponavlja nujnost garanja vsako jutro, vsak dan, vse življenje, vse do bedne smrti. Ritem verzov v tej pesnitvi posnema ritem strojev in nenehne diktature dela (Novak, 2001, 251–255):

Opazovaje druga drugo skoz razbite okenske oči,
Z zrcalno sliko na solitrni in smolasti
Gladini ravnega kanala, z obrisi do neskončnosti,
Tesnó soočene, vzdolž nabrežij iz senc in noči,

Povsod po morastih predmestjih
In v objokanem uboštvu teh predmestij
Brnijo na grozljiv način tovarne in obrati.

Granitni pravokotniki in spomeniki iz opek,
Zidovi, ki se dolgi in temačni vlečejo vsevprek,
Neznanski, po predmestjih;
Na strehah, v megli,
Prišiti s strelovodi in železnimi vezmi,
Dimniki.

Opazovaje druga drugo skozi razbite okenske oči,
Po predmestjih;
Vse dneve in noči
Brnijo tovarne in obrati.

Oh! te četrti, zarjavele od dežja, s svojimi velecestami,
In ženske z razcapanimi oblekami
In trgi, kjer se kakor karies
Belega mavca in odpadkov vsa uborna
Odpira blede, gnila flora.

In na križiščih venomer odprta vrata bara:
Kositer, baker, zmedena zrcala,
Ebenovinaste kredence, kjer iz blaznih steklenic
Se alkohol blešči
Čez pločnike z močjo privida.
In pinte, ki nenadno zažarijo
Na pultu, kakor drago kamenje v piramidah;
In opijanjeni ljudje, ki ves čas stojijo
In brez besed z velikimi jeziki
Srkaajo zlato pivo in topazni viski.

Povsod po morastih predmestjih
In v objokanem uboštvu teh predmestij,

V kalnih in turobnih soseskah,
Kjer se sovrašтво prenaša od človeka do človeka
In s hiše na hišo,
Kjer siromaki kradejo drug drugemu,
Renči nenehoma na dnu
Dvorišč zasopli, gluhi ritem batov
Simetričnih tovarn in obratov.

Tu, pod velikimi strehami, kjer se steklo lesketa,
Se para zgošča kot ujeta moč:
Jeklene čeljusti grizejo in se kadijo;
Pod kládívi z velikostjo spomenika
Se na nakovalih drobijo zlate skladovnice,
V kotu pa se prižigajo litine, ki jih krotijo,
Kot vibe iz nebrzdane žerjavice.

Tam spodaj pa natančni prsti urnih obrtí,
Z neznatnim zvokom, z drobnimi kretnjami
In z nitjo, ki drhti, kot vlakno
Lahka in rahla, tkejo sukno.
Prečni trakovi usnja dan na dan
Tečejo iz enega v drugi kot dvoran,
Volani za obleke, široki in nasilni,
Pa se vrtijo kot peruti, ki z njimi krili
Blazni mlin pod rafali vetra.
Skop in ostrížen dan
Škili iz dvorišča skozi mastno mokre
Šipe kletnih okenc
Na vsako delo.
Mehanično natančni
Molčeči delavci
Uravnavajo gibanje
V splošno tiktakanje,
Ki previra od norosti in vročice
In s trdoglavimi zobmi raztrga
Izbrisan zven človeške govorice.

Malce stran se grmeči trušč udarcev
Vzpine iz sence in vzravna v sklade;
Nenadoma pa se zanos nasilja zlomi,
Zdi se, da stene hrupa padajo
In umolknejo v mlakuži iz tišine,
Medtem ko klici, ki jih stopnjujejo
Surove piščalke in sirene,
Nenadoma oblajajo svetilke,
Ki dvigajo divje plamene,
Kot zlate grme, v oblake.

Še dlje okoli, kot da je obroč,
Se arhitektura pne v noč,
Tu so nabrežja in mostovi, pristanišča,
Svetilniki in kolodvori, nori od trušča;
In še dlje v daljavah strehe drugih tovarn
In kotli in fužine in prekrasne
Kuhinje nafte in smole,
Ki kot krdelo psov iz ognja in povečane svetlobe
Občasno grizejo nebo, lajajoč požare.

Vzdolž starega kanala, ki teče v neskončnost,
Skoz neizmernost bede,
Ki ždi na črnih stèzah in kamnitih cestah,
Vse dneve in noči, večno,
Čez vsa predmestja
Brni nenehni, gluhi ritem batov
Simetričnih tovarn in obratov.

Zarja se obriše
Ob sajaste hiše;
Poldan in njegovo sonce, zmedeno
Kot slepec, blodita skoz meglò;
Samo na koncu tedna, ko se večerí,
Si noč dovoli zdrsniti v lastno temò,

Trd napor se prekine, a ustavljen še lebdi,
Kot kládivo nad nakovalom,
In v daljavi, med križišči, iz temè
Vznikne senca zlatega dima, ki se prižge.

Proti koncu življenja je Verhaeren združil značilnosti različnih faz svojega pesnjenja v zrelo sintezo: v zbirki *Besneče sile – Les Forces tumultueuses* se prepletata mistika in socialni čut, domotožje po flamskem podežlju in hvalnica velemestu, panteistična širina in moderna eksistencialna občutljivost. Svojo mistično, simbolistično vero v kozmično povezanost vseh bitij in stvari je razširil z vero v bratstvo vseh ljudi. V svojem zadnjem delu, sestavljenem iz petih pesniških zbirk s skupnim naslovom *Vsa Flandrija – Toute la Flandre*, se je z nostalgijo vrnil k proslavljanju rojstne dežele.

Pesnika je zelo prizadel zahrbtni napad nemške armade na nevtralno Belgijo na začetku prve svetovne vojne. Da bi preprečil napredovanje Nemcev, je belgijski kralj Albert I. tedaj ukazal dvigniti vse zapornice in jezove ter potopiti deželo; belgijski vojaki so nekaj let dobesedno stali v strelskih jarkih, polnih vode. Tako imenovana »zahodna fronta« je na Flamskem zahtevala milijone življenj mladih vojakov in nedolžnih civilistov, predvsem pri mestu Ieper, ki je dalo zloglasno ime strupenemu plinu *iperit*, katerega so Nemci tam prvič preizkusili. Ostareli pesnik je čutil kot svojo etično dolžnost, da po svojih močeh prispeva k obrambi ogrožene domovine: kar naprej je potoval in z ognjevitimi govori vzpodbujal vojake. Pri eni izmed tovrstnih misij se je l. 1916 znašel na kolodvoru v francoskem mestu Rouen; živčnost in utrujenost sta najbrž botrovali nesrečnemu padcu pod vlak.

Émil Verhaeren si je za časa življenja priboril velik literarni ugled. Med drugim je vplival tudi na nekatere razsežnosti v poetiki našega Otona Župančiča. In kakšna je Verhaernova literarna usoda danes? Francoska literarna zgodovina ga obravnava kot enega izmed pomembnih pesnikov; še zmeraj je zastopan v vseh antologijah francoske lirike. Ker pa je pisal v francoščini, ga današnja flamska literarna zgodovina žal tako rekoč sploh ne obravnava kot svojega pesnika, kar bi Verhaerna nedvomno zelo prizadelo. Sodobni flamski pesnik Stefan van den Breemt je lepo prevedel Verhaernove francoske pesmi »nazaj« v nizozemščino in mu na ta način ponovno odprl vrata domovine. Avtor sem – stoletje po nastanku – nekega mirnega večera prisluhnil nagovoru Verhaernove pesmi *Nekega večera*, kjer je na način pesniške oporoke volil prihodnjim pesnikom svoj glas (Novak, 2001, 258–259):

Kdor me bo nekega večera, čez stoletja,
Bral, brskajoč po spancu in pepelu stihov
In oživljajoč oddaljen smisel njihov,
Da bi razbral, zakaj je barva tega petja

Tako oborožena z upanjem, naj ve,
Da sem z zanosom in radostjo planil v spopad,
Od bolečin visok in zrel, skozi kri, upor, prepad,
Da bi objel ljubezen, kakor se osvaja plen.

Ljubim svoje možgane in oči, iskrive v nemiru,
Kri, ki od nje živi srce, srce, ki od njega pôje
Oprsje; ljubim človeka in svet in moči, ki moje
Jih moči darujejo in jemljejo človeku in vsemirju.

Živeti je jemati in dajati se z radostjo.
Bližnji so tisti, ki se tako navdušujejo,
Da tudi sam začutim to zasoplo lakoto
Pred silami življenja in njihovo modrostjo.

Trenutki padcev ali veličine! – vsi se stopijo
V eno, spremenjeni v ta žar, ki se imenuje
Bivanje; važno je le to, da želja pluje
Navzven, do smrti, preden se obzorja prebudijo.

Kdor najde, je zavest v skrivnih stikih
Z mrgolazečimi širinami človečnosti.
Duh se utaplja in omamlja v neznanskosti:
Da bi odkrili z duhom, moramo ljubiti.

To trpko vednost napolnjuje nežnost, širna mera,
Ki drami silo in lepoto vseh svetov, in globoke
Vezi ugiba in tajinstvene vzroke;
Vi, ki me boste brali čez stoletja, nekega večera,

Razumete, zakaj vas zdaj moj stih pozdravlja?
Ker bo v vašem času nek gorečnejš iz srca
Nujnosti iztrgal vso resničnost širnega sveta,
Ta jasni sklad, ki proslavlja splošnost skladja.

13 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, zgrajenimi na vnaprej danih metričnih pravilih, prosti verz omogoča in zahteva enkratno obliko za sleherno pesem v prostem verzu. V tradicionalnih oblikah se mora sintaksa podrejati 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* (značilnemu 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.

13.1 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 podrejanje 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 oblikovnima 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 verznimi 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 aleksandrinceva, 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 ustrezal. Zato Schiller v pismu Goetheju z dne 15. oktobra 1799 kritizira »dvokrako naravo aleksandrinceva« 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 tudi dve v prostem verzu, izšla 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, pisana v vezani besedi, je bila tako dovzeta za ritem uličnih šansonov in ljudske govorice, 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.

13.2 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 spopadamo 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 zgodovino pisjem. 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 pretil 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 zgodovino pisje.

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 tehtni 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 sloboodnoga 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, 210–211):

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 glasila kvečjemu takole:

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

Gre za pomembno 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 (prav tam, 212–213):

Najprej, v prostem verzju 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 verzu 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 imenovalec 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 verzu drugače organiziran kakor v vezani besedi.

Tudi Aleš Bjelčevič analizira prosti verz (sam ga imenuje svobodni verz) skozi prizmo razmerja med sintakso in verzom, vendar ga fenomen sintaktičnih ponavljanj – »ritmotvornost sintakse v prostem verz«¹, kot to sam imenujem – sploh ne zanima, temveč »svobodni verz«² 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)«³ na tri skupine (1998–99, 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), v 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.

13.3 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 ognjevitve 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 domišljjsko 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 Subi krajini* iz uvodnega cikla zbirke *Ogledalo sanj*, objavljene l. 1961 (Udovič, 1999, 15):

Mesec v oknih plaho išče,	A – trohej (8)
prešteva 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 osmih 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-efoničnimi 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. Avtor pričujoče študije sem prepričan, 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-efonične strukture in sintaktičnih paralelizmov si oglejmo Udovičevo *Himno* (iz *Nezbranih pesmi*); med štirimi kiticami navajamo zadnjo, zaradi ritmične analize pa bodo vsi naglašeni zloge 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 pretresljivo z arj o B oga –	4
v se o bjemljem, v v se se p otapljam –	4
kako v elika je ž eja č loveškega s rca.	4

Prve tri kitice Udovičeve *Himne* sicer izkazujejo tudi drugačno število naglasov (od 3 do 6), vendar pa statistična analiza kaže, da med triintridesetimi 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 (dvotretjinsko) 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 verzju, 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 verzju 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 krepitve 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 skladske 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 imenovalc besed oz. verzov, ta skupni imenovalc pa obenem še bolj izpostavi pomensko razliko med rima besedama oz. verzi, povezanimi z anaforo. Tako predlog *PRED* iz že citirane Udovičeve *Himne* vzpostavi skupni imenovalc 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 *Psalm*, 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 – *Psalm*. 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, ∪ pa nenaglašen zlog:

Ogledalo sanj	∪ ∪ – ∪ –
meče v noč	– ∪ ∪ –
svojo svetlobo.	– ∪ ∪ – ∪
Začudena je omočila	∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪
v potok mesečine	∪ – ∪ ∪ ∪ – ∪
dolge lase,	– ∪ ∪ –
zdaj jih suši	– ∪ ∪ –
v tujem vrtu.	∪ – ∪ – ∪

Vrtnice je ne poznajo,	- U U - U - U
noč je ne pozna,	- U - U -
duh vratar je ne pozna	- U - U - U -
in ne spusti je,	- U - U -
dokler ne bo izdala,	U - U - U - U
kdo je in od kod.	- 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 vsakodnevne 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 verzu 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.

13.4 Podrejanje sintakse metriki v vezani besedi in ritmotvornost sintakse v prostem verzu

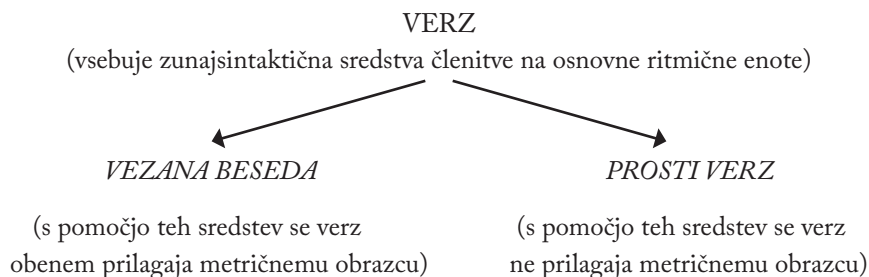
Najboljše možno izhodišče za razumevanje razmerja med vezano beedo in prostim verzom še zmeraj ponujajo analize ruskih formalistov. Jurij Tinjanov v študiji *Pomen verzne besede* iz l. 1924 pravi (1970, 204): »*Vers libre, ki ga običajno imajo za 'prehod k prozi', pravzaprav poudarja konstrukcijski princip 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 konstruktivsko 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 verzu ritmične strukture zelo pogosto zgrajene z uporabo sintaktičnih paralelizmov, da je – z drugimi besedami – sintaksa v prostem verzu ritmotvorna. Ključ za razumevanje ritma prostega verza je torej sintaksa.

Sintaksa opravlja v pesniškem jeziku enako funkcijo kakor v drugih oblikah človeške govorice: po eni strani povezuje, 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 vsakodnevnne 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. Celó 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, 216–217):

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.

Povzetek

Naslov prvega sklopa te knjige opozarja, da je *Ponavljanje temeljni zakon pesniškega jezika*.

Pesniški jezik vselej vsebuje in ohranja **spomin jezika**: ponavljajoči se ritmični vzorci močnih in šibkih pozicij ter zvočni stiki (aliteracija, asonanca, rima) z odmevanjem glasov vzpostavljajo časovno (spominsko) vertikalno, 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 sedanjosti. Kadarkoli se oglasi ista rima, odmevanje istih besednih končnic priključuje iz tišine že potopljene besede. **Spomin jezika** pa omogoča in nosi **jezik spomina**. V epskih časih se je s pomočjo verznega ritma prenašala zavest skupnosti o svojem izvoru, genealogiji bogov, vrednostnem sistemu, zgodovini, ključnih bitkah, zmagah in porazih, junakih in žrtvah, to spominsko funkcijo pa pesniški jezik ohranja tudi pozneje. Novak, sicer pesnik in avtor obsežnega epa *Vrata nepovrata*, ki ga sestavljajo tri knjige – *Zemljevidi domotožja*, *Čas očetov* in *Bivališča duš*, skupaj 45.000 verzov na 2.300 straneh – analizira oba pojma, **spomin jezika** in **jezik spomina**, na primerih verzne oblike, ki segajo od homerskega daktilskega heksametra do prostega verza.

Drugi sklop knjige je naslovljen *Iz zgodovine pesništva in ljubeznivosti*.

Pri analizi strukturnih relacij med poezijo in glasbo v umetnosti provansalskih trubadurjev je treba upoštevati tudi ples kot tretjo – ali morda celo prvo – razsežnost te prvotne umetniške sinteze (mozarabski *zéjel*, italijanska *ballata*, trubadurska *balada* oz. *dansa*). Temeljni skupni imenovalci med pesniškim besedilom in glasbo trubadurjev je kitica – okcitsko *cobla*: med notranjo organizacijo *coble* in melodije vlada popolna izomorfija, saj vsaka *cobla* označuje en obrat melodije, kar pomeni, da se melodija tolikokrat ponovi, kolikor je kitic. Princip ponavljanja elementov, najbolj izrazit pri refrenih, kaže na glasbeno poreklo pesniških oblik, v katerih se pojavlja. Prvotno preprostost rimanja trubadurji razvijejo v zapletene mreže, ki sledijo glasbenemu principu, omogočajo pa tudi kompleksno semantično bogastvo, kjer objem rim funkcionira kot jezikovni ekvivalent ljubezni. Hud problem sila različnih ritmičnih interpretacij srednjeveških glasbenih notacij (*neume*), ki večinoma označujejo le višino tonov, je mogoče vsaj delno razrešiti na podlagi verznega ritma. Ta analiza primerja pesniško-glasbene postopke pri različnih zvrsteh in oblikah (prvotni, zvrstno neizdiferencirani *vers*, ljubezenski pesmi *canço* in *alba*) ter besedilno osamosvojitve soneta iz srednjeveške sinteze glasbe in poezije.

Novak utemeljuje svoje sklepe na lastnih izkušnjah pri prevajanju trubadurske poezije iz stare okcitaščine (provansalsščine) v sodobno slovenščino. Eden izmed ključnih estetskih problemov, ki jih je moral razrešiti, je paradoksalno izviral prav iz velikanskega uspeha trubadurskega pesništva, ki je dolga stoletja vplivalo na pesnike različnih književnosti; ti so si pri trubadurjih izposojali svoj pesniški slovar in prevzemali njihov kult ljubezni, zato je svežina tovrstnega umetniškega videnja postopoma zbledela in se sprevrgla v splošno mesto. Avtor se sprašuje, kako v prevodu oživiti izvorno svežino in izrazno moč trubadurske poezije ter se izogniti posladkanim, všečnim, malomeščanskim, psevdo-idiličnim konvencijam bidermajerske estetske ideologije.

Študija *Recepcija trubadurske lirike na Slovenskem* med drugim analizira probleme prevajanja. Težave lahko razdelimo na več ravni:

- 1) tipični problemi tekstne kritike srednjeveške poezije, pri kateri imamo opraviti z različnimi ohranjenimi tekstovnimi variantami besedil, z načinom zapisovanja pesmi, ki se bistveno razlikuje od novoveških konvencij (in kjer se prepis v današnjo normo vselej prepleta tudi z interpretacijo sintaktičnih relacij) ter celo z različnimi načini črkovne transkripcije trubadurskih pesmi, kar je posledica različnih okcitskih dialektov in različnih navad pri zapisovanju določenih glasov;
- 2) problemi pri prevajanju ključnih pojmov vrednostnega sistema t. i. *dvorske ljubezni* (oziroma točneje: *fin' amor*), ki jih je zaradi specifične narave in pomenkega bogastva težko nadomestiti z ustaljenimi današnjimi pojmi (*amor – ljubezen, joi – radost, Midons – Moj(a) gospodar(ica)* itd.);
- 3) ritmični problemi prenašanja silabične provansalske verzifikacije v silabotonično verzifikacijo sodobnega slovenskega pesniškega jezika, ki pa niso tako hudi, kot bi načeloma pričakovali, saj je glasbeni ritem spremljajoče melodije zahteval od trubadurjev, da so – za silabično verzifikacijo značilno – svobodo pri položaju naglasov »regularizirali« in jo s tem približali silabotoniji;
- 4) evfonični problemi ponavljanja velikega števila istih rim (še posebej pri kitični organizaciji pesmi, ki se imenuje *canso unisonans*), česar slovenski pesniški jezik in posluš ne prenašata v enaki meri;
- 5) sintaktični problemi ponavljanja *za-ključnih besed* (ključnih besed, ki se ponavljajo v verznihih končnicah, zaključkih) pri nekaterih pesniških oblikah, kot je npr. *sekstina*, kjer je slovensko skladnjo in sklanjanje besed včasih težko prilagoditi provansalski skladnji in bistveno enostavnejši deklinaciji; provansalsščina je namreč poznala le dva sklona – nominativ (fr.: *cas sujet*) in sklon za vse druge relacije (*cas régime*);

- 6) evfonično-semantični problemi prenašanja asonanc in aliteracij iz staroprovansalsčine v drugačno, slovensko strukturo vokalov in konzonantov;
- 7) silabično-ritmično-semantični problem velikega števila polnopomenskih enozložnic, ki imajo pomenske ekvivalente v večzložnih slovenskih besedah, zato je zgoščeno bogastvo staroprovansalskih verzov težko prenesti v slovenske verze z enakim številom zlogov (podoben je problem pri prevajanju angleške poezije);
- 8) zvrstni problemi, saj je zaradi pomanjkljivih ohranjenih referenc včasih težko določiti lirsko zvrst, ki ji določeno besedilo pripada; primer je znamenita pesem »prvega trubadurja« Guilhema *Farai un vers de dreyt nien* (*Naredil bom pesem o čistem ničū/iz čistega ničā*), v kateri sta interpretacija ter *eo ipso* tudi prevod besedila odvisna od tega, ali jo žanrsko razumemo kot ljubezensko pesem ali kot t. i. *devinalh* (*uganko*), se pravi satirično zvrst.

Študija analizira našete probleme na konkretnih primerih značilnih pesmi provansalskih trubadurjev ter ponuja prevode v slovenščino, ki so avtorjevo delo. Pesmi trubadurjev so prevedene tako, da jih je v slovenščini mogoče tudi zapeti.

Razprava *Rima v srednjem veku: od trubadurjev do Rimane biblije* obravnava zgodovino rime, njen nastanek iz retorične antične proze ter razcvet v srednjeveški poeziji, od ljubezenske lirike provansalskih trubadurjev 12. in 13. stoletja do *Rimane biblije* (*Rijmbijbel*) flamskega pesnika, prevajalca, slikarja in iluminatorja Jacoba van Maerlanta. V tem fascinantnem delu, dokončanem l. 1271, lepota rime služi *ad maiorem Dei gloriam*. V *Zgodovinskem zrcalu* (*Spiegel Historiael*) pa van Maerlant upesni in naslika tudi Karla Velikega in njegovega viteza Rolanda, bolj znane iz francoske *Pesmi o Rolandu* (*Chanson de Roland*). Avtor zaključuje razpravo z opozorilom, da so slovenske dežele tvorile sestavni del Karlovega imperija, kar velja tudi za kulturo. Ključno raziskavo je v tem smislu opravila prof. ddr. Nataša Golob, ki je ugotovila, da je bila knjižna kultura v srednjem veku na slovenskih tleh neprimerno bogatejša, kot smo domnevali doslej, s čimer je bistveno spremenila in dopolnila našo vednost o tem obdobju.

Tretji sklop knjige, naslovljen *Diverzifikacija verzifikacij*, obravnava kontroverzno vprašanje podobnosti in razlik med slovanskimi jeziki na ravni verznega ritma.

Primerjava verzifikacije južnoslovanskih narodov kaže pomenljivo diverzifikacijo: silabotonizacija slovenskega verza se je zgodila pri Slovencih na koncu 18. stoletja, zahvaljujoč aleksandrincem Janeza Damascena Deva v treh zbornikih razsvetljenske literarne tvornosti *Pisanice*. Pri drugih južnoslovanskih narodih se je silabotonična reforma zgodila (pre)pozno, šele proti koncu 19. stoletja, v obdobju začetkov

moderne lirike, ko je pesniški jezik že opuščal metrične zakonitosti, zato silabotonija pri teh narodih nikoli ni prerasla v trdno strukturo, temveč je koeksistirala s starejšo, oslABLJENO silabično verzifikacijo.

Silabotonična verzifikacija tvori skupni imenovalc med geografsko najbolj oddaljenima slovanskima jezikoma, slovenščino in ruščino, kjer se je ta reforma zgodila že na začetku 18. stoletja, prav tako v okviru razsvetljenskega programa. Dejstvo, da verzni ritem drugih, slovenščini bližnjih južnoslovanskih jezikov zgodovinsko temelji na silabičnem principu, pomeni, da verzifikacija ni odvisna samo od lingvističnih, predvsem fonetičnih zakonitosti, temveč tudi od kulturnozgodovinskih razsežnosti razvoja različnih nacionalnih književnosti.

Četrty sklop, *Prelom moderne lirike*, obravnava radikalne spremembe, ki jih je v pesniškem jeziku sprožilo simbolistično gibanje v drugi polovici 19. stoletja. Veliki uporniki zoper tradicionalno poezijo in pionirji revolucionarne svobode metaforičnega izražanja – Baudelaire, Verlaine, Rimbaud in Mallarmé – so bili, paradoksalno, obenem tudi veliki mojstri klasičnih oblik. Baudelaire je liberaliziral rigidne strukture francoske silabične verzifikacije, a so njegove *pesmi v prozi* zgrajene na močnih metričnih vzorcih, ki učinkujejo kot ritmična hrbtenica teh hibridnih besedil.

Novak tu nadaljuje analizo poetike Paula Valéryja, ki se začneja že v prvem sklopu knjige. Valery, najbolj nadarjen Mallarméjev učenec, je nemara zadnji francoski pesnik, ki je tako briljantno obvladal tradicionalne pesniške oblike, obenem pa jih je sintetiziral z modernim jezikom in občutljivostjo; njegova pesniška zbirka *Charmes* (1922) je bogat vir za tiste, ki jih zanima vprašanje usode klasičnih pesniških oblik v času, zaznamovanem s prevlado prostega verza. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je naslov zlahka prevedljiv kot *Čari*, pa izvorni naslov vsebuje precej globlji pomenski zaklad, ki ga je pesnik nakazal z opombo *Deducere carmen*. Latinska beseda *carmen* – *pesem* je namreč etimološki izvor francoske besede *šarm*, ki je tako očarala tudi druge jezike. Najbolj boleča ter najlepša in najbolj šarmantna pesem te zbirke je *Morsko pokopališče* (*Le Cimetière marin*).

Avtor, slovenski prevajalec Valéryjeve poezije, razgrinja biografsko dejstvo, ki ni dovolj znano ne v Franciji ne v Italiji ne v Avstriji ne v Sloveniji, da materna linija pesnikovega porekla izvira iz Kopra in Trsta. Skozi številne podobe Morja odseva podoba Matere, kar je v francoščini zaradi enakozvočnosti teh dveh besed še toliko bolj izrazito (*la Mer – la Mère*). Zato je Novak v naslovu tega poglavja črkovno spremenil verz iz prve kitice znamenite Valéryjeve pesnitve *Morsko pokopališče* (*Cimetière marin*) »*La mer, la mer, toujours recommencée* (*To morje, morje, zmeraj*

znova porojeno)« v »*La mère, la mère, toujours recommence (Mati, mati, zmeraj znova porojena)*«. Fanny Grassi je pokopana skupaj s sinom Paulom in drugimi družinskimi člani na Morskem pokopališču v francoski sredozemski luki Sète.

Posebno poglavje je posvečeno belgijskemu frankofonemu simbolističnemu pesniku Émilu Verhaernu, ki je sintetiziral flamski mysticism z moderno zavestjo.

Sklepno poglavje s provokativnim naslovom *Prosti verz, ki ga ni, a lepo zveni* je posvečeno 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, zgrajenimi na vnaprej 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 postane ritmotvorna. V tem smislu je prosti verz paradoksalno podoben najstarejšemu znanemu načinu organizacije verza – t. i. *paralelizmu členov* (značilnemu 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.

Veliko večino verzov in pesmi, citiranih v tej knjigi, je iz različnih jezikov (stare okcitanščine in flamščine, francoščine, angleščine, nemščine, južnoslovanskih jezikov itd.) prevedel sam avtor.

Summary

The Memory of the Language, the Language of the Memory

The title of the first section of the book points out that *Repetition is the basic motor of the poetic language*.

Poetic language always contains a function Novak calls *the memory of the language*: repeating rhythmic and sound patterns (alliteration, assonance, rhyme) with their verbal echoes establish a time / memory continuum which prevents the linear flow of words from passing into silence and oblivion. Whenever we hear the same rhythmic pattern or rhyme, the words return from the past to our present. Rhyme is not merely an acoustic device, but a rhythmic and semantic tool as well, which helps maintain the memory of the language.

The primordial oral nature of the creation and reception of epic poetry depended greatly on mnemotechnic skills and demanded a strong verse rhythm. This **memory of the language** carried the **language of the memory**, a consciousness of the community about its origin, genealogy of gods, value system, history, crucial battles, victories and defeats, heroes and victims. Novak, an author of the contemporary verse epic *The Doors of No Return (Vrata nepovrata)*, consisting of three books – *Maps of Nostalgia*, *The Time of the Fathers*, and *The Dwelling Places of Souls*, comprising 45,000 verses on 2,300 pages – analyses both concepts, characteristic for his poetic praxis and theory, through examples of verse rhythms ranging from Homeric dactylic hexameter to modern free verse.

The second section of the book is entitled *From the History of Love (and) Poetry*.

Analysing the structural relations between poetry and music for the historical case of the Provençal Troubadours (that Novak has translated into Slovene) the author points out that *danse* is the third – or maybe even the first – dimension of this primordial art synthesis (Mozarabic *zéjel*, Italian *ballata*, Troubadour *balada* or *dansa*). He has come to the conclusion that the basic common denominator between the text and music in the Troubadour art is the stanza – Occitan *cobla*: the inner organisation of the *cobla* and of the melody is completely isomorphic; every *cobla* brings another turn and return of the melody which is repeated as many times as there are *coblas*. The repetition of elements (for example in *refrains*) points to the musical origin of poetic forms where it appears. The initial simplicity of rhymes is developed into complex rhyming structures which follow the musical principle, enabling extreme semantic complexity; here the love poem (*canso*) functions as an equivalent of love, since rhymes are experienced as an embrace of words. The problem of the very different rhythmical interpretations of the medieval notations (*neume*), usually containing

just the height of tones, could be solved on the basis of the verse rhythm. The author compares the textual and musical procedures in different *genres* and forms (the at first undifferentiated *vers*, and then the love poems *canço* and *alba*) and the liberation of the poetic text from music in the *sonnet*.

Novak's conclusions are based on his own experiences as a translator of Troubadour poetry from Old Provençal into Slovene. One of the major aesthetic problems he has had to face stems paradoxically from the very success of Troubadour poetry, which over the centuries has been a fundamental source of influence for poets of different literatures, who have borrowed from the poetic vocabulary of the Troubadours and adopted their cult of love, and this has gradually made the novelty of their artistic vision fade away and become commonplace. The author deals with the question of how to revive the original freshness and vigour of Troubadour poetry, and avoid the sweet, cosy, philistine, and pseudo-idyllic conventions of Biedermeier aesthetic ideology.

Novak also analyses the problems of translating Troubadour poetry into Slovene on the concrete linguistic level. Here he treats the following difficulties:

- 1) typical textual criticism problems when dealing with Medieval literature: lack of basic sources, variant readings and transcriptions of certain poems, differences between the original visual form of Troubadour verses and present day conventions regarding the presentation of poetic texts;
- 2) problems with translations of key categories of the system of values of so-called 'courtly love' (or, more precisely: *fin' amor*) which are so specific and rich in their meaning that it is impossible to cover them with contemporary expressions (*amor* – love, *joi* – joy, *Midons* – My master/mistress etc.);
- 3) the rhythmic problems associated with the transposition of the syllabic Occitan prosody into contemporary accentual-syllabic Slovene prosody are actually not as difficult as one would expect, because the musical rhythm of the melodies accompanying the text imposed a more regular cadence on the verse, which is actually quite close to accentual-syllabic prosody;
- 4) repetition of the same rhymes (especially in the verse form *canço unisonans*) which sounds banal in Slovene;
- 5) repetition of end-words in some verse forms (especially *sestina*) which causes certain problems when replacing a relatively simple Occitan declension based on just two cases (fr.: *cas sujet* & *cas régime*) with the far more complicated Slovene declension based on six cases;
- 6) problems of the transposition of the assonances and alliterations of the Troubadour poems into the different vowel and consonant structure of the Slovene language;

- 7) the Occitan language has a high number of monosyllabic content words; the Slovene language has more monosyllabic words than other Slavic languages, but even so because of the preponderance of polysyllabic words Slovene translators face the problem how to condense the concentrated semantic wealth of the Troubadour verses into the same number of Slovene syllables (there is a similar difficulty when translating English poetry);
- 8) problems of the genre ambiguity of certain poems where we do not have sufficient references in order to establish the genre they belong to: an example is the famous poem of the “first troubadour” Guilhem, *Farai un vers de dreyt nien* (*I will create a poem about / out of pure nothing*), which might be a true love song or a *devinalh* (a riddle) with a satirical message.

The treatise analyses these problems using concrete examples and provides Slovene translations of the Troubadour poems produced by the author. Novak tried to solve the problems set out above within the framework of a radically different Slovene language and prosody. He made an effort to preserve not only the messages of the originals on the semantic level, but also the musical structures, so that these translations can be sung in Slovene.

The author treats the history of rhyme, its development from the rhetorical prose of Antiquity and its flourishing in medieval poetry, from the lyric love poems of Provençal Troubadours in the 12th and 13th centuries to the mystical poetry of Saint Hadewijch of Antwerp (also translated by Novak) and the *Rhyme Bible* (*Rijmbijbel*) created by the Flemish poet, translator, painter and illuminator Jacob van Maerlant. In this fascinating work, finished in 1271, the beauty of the rhymes serves *ad maiorem Dei gloriam*. In the book *Historical Mirror* (*Spieghel Historiael*), on the other hand, van Maerlant offers poetic and visual images of Charlemagne and his knight Roland, known from the French epic poem *Chanson de Roland*. The author concludes his article with the point that the Slovenian lands belonged to the empire of Charlemagne, and that this historical tie included a cultural connection. The key research at this level was performed by Prof. Dr. Nataša Golob, who found that the medieval book culture in the territory of today's Slovenia was much richer than traditional literary and art history had supposed, an intervention that has crucially changed and improved our knowledge about this period.

The third section entitled *The Diversification of Versifications* treats the controversial question of similarities and differences among Slavic languages regarding the verse rhythm. Novak's comparative analysis of the versification of the poetry of the South Slavs shows an interesting diversification: the accentual-syllabic principle prevailed in Slovenian poetry at the end of the 18th century due to

Alexandrine verses published by Janez Damascen Dev in three almanacs, together titled *Pisanice*, which advocated Enlightenment reforms. In other South Slavic languages this versification was embraced (much) later, only at the end of the 19th century, at a time of the emergence of modern poetry, when metrical principles had already dissolved. As such, accentual-syllabic versification has never become a firm structure, but has been coexisting ever since with the traditional, weakened syllabic versification.

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

The fourth section treats the radical changes of the poetic language which were first introduced by the Symbolist movement in the 19th century. The great rebels against traditional poetry and pioneers of the revolutionary metaphorical freedom – Baudelaire, Verlaine, Rimbaud and Mallarmé – were, paradoxically, the great masters of the classical forms as well. Baudelaire liberalized the rigid structures of traditional syllabic French versification, but – as Novak shows – his *prose poems* were built on strong metrical patterns functioning as a rhythmical spine of these hybrid texts.

Paul Valéry, the most talented of Mallarmé's followers, was probably the last French poet who brilliantly mastered traditional poetic forms, using at the same time modern language and a modern sensitivity; his book of poems *Charmes* (1922) is a rich source of material for those who are interested in questions concerning the destiny of classical poetic forms in our times marked by the prevalence of free verse. At first sight, it might seem that the title of this great collection of poetry might easily be translated as *Charms*, but this title contains a much richer semantic treasure – it is subtitled by the poet's footnote *Deducere carmen*. The Latin word *carmen* – *poem* is, in fact, the etymological source of the French word *charme*, which charmed the other languages as well. The most painful and most beautiful and charming poem in this volume is *Le Cimetière marin* (*The Graveyard by the Sea*).

Novak, also the Slovene translator of Valéry's poetry, reveals a biographical fact almost unknown in France, Italy, Austria and Slovenia, that the maternal lineage of the poet's ancestors stems from Capodistria and Trieste. Frequent poetic images of

the sea (French: *la mer*) reflect the image of the mother, which is intensified by the homonymous nature of these two words in French (*sea = la mer, mother = la mère*). That is why Novak – in the title of this analysis – changed Valéry’s famous verse “*la mer, la mer, toujours recommencée*” into one that sounds the same but has a different meaning “*La mère, la mère, toujours recommencée (Mother, mother, re-emerging forever)*”. Fanny Grassi is buried together with her son Paul and the other members of the family in *Le Cimetière marin (The Graveyard by the Sea)* in the Mediterranean harbour of Sète.

A special chapter of this book is dedicated to the Belgian francophone symbolist poet Émile Verhaeren, who combined Flemish mysticism with a modern consciousness.

The last chapter deals with the controversial nature of free verse. The author emphasizes that *free verse* it is not an absence of form, but an utterly changed relation between the form and poem: contrary to traditional poetic forms based on rules which were set in advance, a unique form has to be invented for each and every poem written in free verse. In traditional forms syntax was 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 the ancient *parallelism* (for example, psalms in the Bible). The term *free verse* is, therefore, somewhat misleading – a more precise definition would be *non-metrical verse*. But *free verse* sounds better.

The great majority of the verses and poems quoted in this book have been translated from various different languages (medieval Occitan and Flemish, French, English, German, South Slavic languages etc.) by the author.

Seznam literature

- Alhady, Mohsen, in Podvornik, Alhady Margit, 1987: *Andaluzijski pesniški obliki »muwaššaha« ter njun vpliv na nastanek trubadurske lirike*. Mentor, št. 7–8, l. VII, str. 62–74.
- Alighieri, Dante, 1938: *De vulgari eloquentia*. Ridotto a miglior lezione e commentato da Aristido Marigo. Con introduzione, analisi metrica della canzone, studio della lingua e glossario. (Dvojezična latinsko-italijanska izdaja.) Firenze: Felice le Monnier.
- Alighieri, Dante, 1991: *Commedia – Volume primo: Inferno*. Con il commento di Anna Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore (I edizioni I Meridiani).
- Alighieri, Dante, 2005: *Božanska komedija – Pekel, Vice, Raj*. Četrta, pregedana izdaja. Prevedel in spremno besedo napisal Andrej Capuder. Ilustracije Gustave Doré. Celje: Mohorjeva družba.
- Anglade, Joseph, 1921: *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Anthologie de la poésie lyrique française des XIIIe et XIIIe siècles*, 1989. Édition bilingue de Jean Dufournet. Pariz: Gallimard (collection Poésie).
- Anthologie des troubadours*, 1979. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gonfroy et Gérard Le Vot). Édition bilingue. Pariz: Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale).
- Antologija trubadurske poezije*, 1973. Izbor, prevod i predgovor Kolja Mićević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod (biblioteka Vrhovi).
- Appel, Carl, 1920⁵: *Provenzalische Chrestomatie (mit Abriss der Formenlehre und Glossar)*. Leipzig: G. R. Reisland.
- Aquien, Michèle, 1997: *L'autre versant du langage*. Pariz: Librarie José Corti.
- Aristotel, 2005: *Poetika / O pesniški umetnosti*. Prevedel, uvod in opombe napisal Kajteta Gantar, terminološka slovarčka in slovarček imen, stvarno in imensko kazalo Matej Hriberšek. Ljubljana: Študentska založba (Claritas, 39).
- Arndt, Erwin, 1981: *Deutsche Verslehre: ein Abriss*. Berlin: Volkseigener Verlag.
- Attridge, Derek, 1995: *Poetic rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Azarova, Natalija; Korčagin, Kiril; Kuzmin, Dmitrij; Plungjan, Vladimir; Bočaver, Svetlana; Suslova, Evgenija, 2017: *Poezija: Učebnik*. Moskva: OGI.
- Bachelard, Gaston, 2001: *Poetika prostora*. Prevedla Tanja Lesničar-Pučko, verze prevedla Marija Javoršek. Ljubljana: Študentska založba (zbirka Koda).

- Balakian, Ana, 1977: *The Symbolist Movement. The Critical Appraisal*. New York: New York University Press.
- Balžalorsky, Varja, 2006: Romani Chrétiena de Troyesa v luči treh modernih teorij romana. *Primerjalna književnost*, XXIX/1, 51–64.
- Baudelaire, Charles, 1967: *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Chronologie et introduction par Marcel A. Ruff. Pariz: Garnier-Flammarion.
- Baudelaire, Charles, 1972: *Les fleurs du mal*. Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne, préface de Marie-Jeanne Durry. Pariz: Librairie Générale Française (Le livre de poche).
- Baudelaire, Charles, 1977: *Rože zla*. Izbrala, uredila in spremno besedo napisala Marjeta Vasič, prevodi pesmi Jože Udovič, Božo Vodušek, Cene Vipotnik in Andrej Capuder; prevod pesmi v prozi Pavel Karlin. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor).
- Baudelaire, Charles, 1992: *Spleen*. Izbor prevod in predgovor Marko Crnkovič. Ljubljana: Cankarjeva založba (zbirka Bela krizantema).
- Baudelaire, Charles, 1998: *Mojstri lirike*. (Dvojezična izdaja.) Izbral, pesnikovo biografijo in opombe napisal Tone Smolej, prevedli Andrej Capuder, Marija Javoršek, Jože Udovič, Cene Vipotnik in Božo Vodušek. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Mojstri lirike).
- Baudelaire, Charles, 2004: *Rože zla*. (Edini slovenski integralni prevod.) Prevedla Marija Javoršek, spremno študijo napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Cankarjeva založba (zbirka Bela krizantema).
- Bec, Pierre, 1979: *Anthologie des troubadours*. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffier et Gérard Le Vot). Edition bilingue. Pariz: Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale).
- Bédier, Josèphe, 1974: *Roman o Tristanu in Izoldi*. Prevedel Janez Negro. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).
- Billy, Dominique, 1993: L'art des troubadours conçu comme un artisanat – De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours). V: *Métrique française et métrique accentuelle*, ur. D. Billy, B. de Cornulier, J.-M. Gouvard, »Langue française«, št. 99, sept. 1993, Pariz: Larousse.
- Blažič, Milena Mileva, 2021: *Comparative Children's Literature: Comparative Study of Slovene Children's Literature in International Context*. Ljubljana: Faculty of Education, University of Ljubljana.
- Bowra, C. M., 1967: *The Heritage of Symbolism*. London: MacMillan and Co.

- Brik, Osip, 1984: *Ritem in sintaksa. V: Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*, str. 235–263. Uredila Drago Bajt in Aleksander Skaza, prevedel Drago Bajt. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Chansons des troubères: chanter m'estuet*, 1995. Édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel. Pariz: Librairie Générale Française (Lettres gothiques).
- Chaucer, Geoffrey, 2012: *Canterburyjske povesti*. Prevedel, spremno besedo in opombe napisal Marjan Strojan. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Chrétien de Troyes, 1959: *Le roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Publié d'après le ms fr. 12576 de la Bibliothèque Nationale par William Roach. Seconde édition revue et augmentée. Genève: Librairie Droz, Pariz: Librairie Minard.
- Chrétien de Troyes, 1970: *Yvain ou Le chevalier au lion (extraits)*. Traduction en français moderne, accompagnée de nombreux passages du texte original pourvus d'un commentaire philologique et grammatical, avec une Notice historique et littéraire, des Notes explicatives, une Documentation thématique et un Questionnaire par André Eskénazi. Pariz: Librairie Larousse (Classiques Larousse).
- Chrétien de Troyes, 1987: *Yvain, the Knight of the Lion*. Translated from the Old French by Burton Raffel, afterword by Joseph J. Duggan. New Haven, London: Yale University Press.
- Chrétien de Troyes, 1992: *Erec et Enide*. Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1376, traduction, présentation et notes de Jean-Marie Fritz. Pariz: Librairie Générale Française (Le livre de poche – Lettres gothiques).
- Chrétien de Troyes, 1994: *Le chevalier au lion ou Le Roman d'Yvain*. Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult. Pariz: Librairie Générale Française (Le livre de poche – Lettres gothiques).
- Chrétien de Troyes, 1994: *Cligès*. Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 12560, traduction et notes par Charles Méla et Olivier Collet, Introduction par Charles Méla. Pariz: Librairie Générale Française (Le livre de poche – Lettres gothiques).
- Chrétien de Troyes, 1996: *Perceval: Zgodba o gralu*. Prožno priredbo v sodobni francoščini pripravil Jacques Ribard, prevedel Vital Klabus, spremno besedo napisal Miha Pintarič. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 276).

- Coghlan, Ronan, 1992: *The Encyclopedia of Arthurian Legends*. Foreword by John Matthews. Dorset (Great Britain), Rockport (U. S. A.), Brisbane (Australia): Element.
- Conrady, Karl Otto, 1993: *Das große deutsche Gedichtbuch: von 1500 bis zur Gegenwart* (2. revidierte Auflage). Neu herausgegeben und aktualisiert von Karl Otto Conrady. München: Artemis & Winkler Verlag.
- Čorak, Željka, 1979: *Lanjski snijezici (eseji i prepjevi)*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Dalen-Oskam, K. van, 1997: *Studies over Jacob van Maerlants Rijmbijbel*. Hilversum: Diss. Leiden. Dekleva, Milan, 1990: *Panični človek*. Celovec: Založba Wieser.
- Delvaille, Bernard, 1971: *Introduction. V: La Poésie Symboliste: Anthologie, choix et présentation de Bernard Delvaille*. Paris: Édition Seghers (Collection „P. S.“).
- Derrida, Jacques, 1988: *Glas in fenomen*. Prevedla Rastko Močnik in Zoja Skušek-Močnik, spremno besedo napisal Rastko Močnik. Ljubljana: Studia humanitatis (III. letnik).
- Derrida, Jacques, 1967: *De la grammatologie*. Pariz: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques, 1998: *O gramatologiji*. Prevedel Uroš Grilc, uredila Alenka Zupančič in Mladen Dolar. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta).
- Detienne, Marcel, 2008: *Iznajdba mitologije*. Prevedli Neda Pagon in Jožica Plut, spremna beseda Marko Marinčič. Ljubljana: Studia humanitatis (zbirka Studia humanitatis).
- Deželjin, Vesna, 2006: *Elementi alloglotti nella prosa dialogata degli scrittori triestini Carpinteri Faraguna come riflesso di contatti culturali e linguistici*. Pécs: Pécsi Területi Bizottsága Munkacsoport Pécsi Tudománytem, Francia Tanszék, 2012. (Újlatin filológia 4). = [Tuji elementi v dialoški prozi tržaških piscev Carpinterija in Faragune kot dokaz kulturnih in jezikovnih stikov / *Elementi alloglotti nella prosa dialogata degli scrittori triestini Carpinteri e Faraguna come riflesso di contatti culturali e linguistici*. Doktorska disertacija: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2006.]
- Dolar, Mladen, 1998: *O glasu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta).
- Dollot, René, 1932: *Un précurseur de l'Unité Italienne – L'aïeul de Paul Valéry: Giulio Grassi (1793 – 1874)*. Pariz: Librairie Ernest Leroux, 1932. (Études italiennes, Nouvelle Série : n^{os} 3 et 4 ; T. II n^o 1.)

- Drillon, Jacques, 1995: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*. Pariz: Gallimard (collection Le Promeneur).
- Duby, Georges, 1981: *Le chevalier, la femme et le prêtre*. Pariz: Hachette (zbirka Littérature générale).
- Duby, Georges, 1988: *Mâle Moyen Age: De l'Amour et autres essais*. Pariz: Flammarion (zbirka Champs), 1988, 1990.
- Duby, Georges, 1995: *Art et société su Moyen Age*. Pariz: Editions du Seuil (zbirka Histoire), 1995, 1997.
- Duby, Georges, 2020: *Dames du XII^e siècle. I: Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres. II: Le souvenir des aïeules. III.: Ève et les prêtres*. Édition de Felipe Brandi. Nouvelle édition en un volume. Pariz: Gallimard (Collection Folio histoire, n° 295).
- Franičević, Marin, 1986: *Studije o stihu: Sedam stoljeća hrvatskog vezanog stiha*. V: *Izabrana djela*. Priredili Jure Kaštelan i Ivan Katušić. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Freud, Sigmund, 1987: *Onstran načela ugodja*. V: *Metapsihološki spisi*, prevedli Eva Bahovec, Mojca Dobnikar, Mladen Dolar, Vlado Miheljak, Rado Riha, Ivo Štandeker, Slavoj Žižek, spremna beseda Ava Bahovec. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Friedrich, Hugo, 1972: *Struktura moderne lirike* (1956). Prevod Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Gáldi, Ladislao, 1988: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore.
- Gantar, Kajetan, 1979: *Grške lirične oblike in metrični obrazci*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 7).
- Gasparov, Mihail L., 1984: *Očerk istorii russkogo stiha: metrika, ritmika, rifma, strofika*. Moskva: Izdateljstvo Nauka.
- Gasparov, Mihail L., 1996: *A History of European Versification*. Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, edited by G. S. Smith and Leofranc Holford-Strevens. Oxford: Clarendon Press.
- Gasparov, Mihail L., 2022: *Sobranie sočineniĭ – tom Stihovedenie*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Girolamo, Costanzo di, 1976: *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Società editrice il Mulino (Serie di linguistica e di critica letteraria).
- Golob, Nataša, 2009: *Literatura v srednjem veku na Slovenskem in njeno občinstvo* (doktorska disertacija na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani).

- Grammont, Maurice, 1965: *Le petit traité de versification française*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Gross, Harvey – McDowell, Robert, 1996: *Sound and Form in Modern Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gruber, Jörn, 1985: Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des Occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts. *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, zvezek 57/58, l. 15, str. 35–51.
- Hadewijch, 2002: *Minne is wonderzoet in al haar stormen: een keuze uit de Mengeldichten en Strofische Gedichten*. Hertaling Lucienne Stassaert. Leuven: Lucienne Stassaert en Uitgeverij P.
- Hadewijch iz Antwerpna, 2005: *Mešane pesmi (Mengeldichten)*, iz stare flamščine prevedel Boris A. Novak, v: *Mistika in literatura* (ur. Alenka Jovanovski), *Poligrafi*, št. 39–40, 2005, str. 89–93.
- Hadewijch, 2009: *Liedereren*. Uitgegeven, ingeleid, vertaald en toegelicht door Verle Fraeters & Frank Willaert, met en reconstructie van de melodieën door Louis Peter Grijp. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Halle, Morris & Kayser, Samuel Jay, 1971: *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*. New York, Evanston, London: Harper & Row Publishers.
- Herder, Johann Gottfried, 1978: *Stimmen der Völker in Liedern*. Herausgegeben und Nachwort von Christel Käschel. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Heusler, Andreas, 1956: *Deutsche Versgeschichte*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Homer, 2017: *Iliada* – Prvi, tretji, šesti, deseti, štirinajsti, osemnajst, devetnajsti, dva-
indvajseti in štiriindvajseti spev. Prevedla Jelena Isak Kres, spremno besedo napisal David Movrin. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 359).
- Hœpffner, Ernest, 1955: *Les Troubadours (Dans leur Vie at dans leurs Œuvres)*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Hughes, Ted, 1988: *Crow: From the Life and Songs of the Crow*. London: Faber and Faber.
- Hughes, Ted, 1999: *Vran*. Prevedel in spremno besedo napisal Venko Taufer. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).
- Isačenko, A. V., 1975²: *Slovenski verz*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Jakobson, Roman, 1966: *Lingvistika i poetika*. Izbor Milka Ilić i Sreten Marić, srbski prevod Draginja Pervaz, Tomislav Bekić, Vjera Vuletić, Sreten Marić i Ranko Bugarski, redakcija Milka Ivić. Beograd: Nolit (Sazvežđa).

- Jakobson, Roman, 1989: *Lingvistični in drugi spisi*. Prevedli Drago Bajt, Frane Jerman, Zoja Skušek-Močnik in Zdenka Škerlj-Jerman, spremno besedo napisal Rastko Močnik. Ljubljana: Studia humanitatis (IV. Letnik), 1989 (ponatis 1996).
- Jarrety, Michel, 2008: *Paul Valéry*. Pariz: Fayard.
- Jeanroy, Alfred, 1973: *La Poésie lyrique des troubadours. 2 volumes*. Toulouse: Slatkine reprint.
- Kojen, Leon, 1996: *Studije o srpskom stihu*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (Biblioteka Theoria, 36).
- Kolář, Antonius, 1947: *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*. Praga.
- Karlin, Pavel. »Iz nagovora Paula Valéryja na banketu pariškega zborovanja PEN-klubov«. *Ljubljanski zvon* XLV.8–9 (1925): 572–574.
- Konzepte der Liebe im Mittelalter*, 1989. Mit Beitragen von Jeffrey Ashcroft, Peter Dinzelsbacher, Wolfgang Haibrichs, Alfred Karnein und Katharina Städter. V: *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 19/74.
- Kos, Janko, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. 1987. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Košir, Niko, 1961: *Španske romance*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Niko Košir, ilustrirala Melita Vovk. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 43).
- Kovačič, Jani, 1999: *Carmina profana*. Ljubljana: RTV ZKP Slovenija.
- Kravar, Zoran, 1992: Prolegomena teoriji slobodnoga stiha. V: *Umjetnost riječi*, I. XXXVI, št. 3, str. 203–218. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- La Chanson de Roland*, 1992. Tome I (laissez 1 à 159) et II (laissez 160 à 291). Texte integral. Notice historique et littéraire par Guillaume Picot. Pariz: Librairie Larousse.
- Lacan, Jacques, 1981: *Le Séminaire, Livre III: Les Psychoses (1955–1956)*. Pariz: Éditions du Seuil (collection Le Champ freudien), 1981.
- Lacan, Jacques, 1988: *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. XI. poglavje *Etike psihoanalize (1959–1960)*, VII. knjige Lacanovih *Seminarjev*. Tekst je uredil Jacques-Alain Miller, prevedla Tomaž Erzar in Slavoj Žižek. Ljubljana: Delavska enotnost (zbirka Analecta).
- Lafitte-Houssat, J., 1950: *Troubadours et cours d'amour*. Pariz: Presses universitaires de France (collection Que sais-je?, No. 422).
- Lafont, Robert, & Anatole, Christian, 1970: *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*. Tome I. Pariz: Presses universitaires de France.

- La poésie médiévale: troubadours et trouvères*, 1992. Présentation de Michel Stanesco. Pariz: France Loisirs (La bibliothèque de poésie France Loisirs, Tome I).
- Legiša, Lino, 1977: *Pesniški zborniki Pisanice. V: Pisanice 1779 – 1782*, uredil Lino Legiša. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Le Goff, Jacques, 1998: *Intelektualci v srednjem veku*. Prevod in spremna beseda Igor Škamperle. Ljubljana: Študentska založba (Claritas, 5).
- Le Roy Ladurie, Emmanuel, 1975: *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*. Pariz: Gallimard.
- Les Textes de la Chanson de Roland I* (Manuscrit d'Oxford), 1975. Paris: Éditions Raoul Mortier (Bibliotheca Augustana), na spletu.
- Levy, Emil, 1909: *Petit dictionnaire provençal-français*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- Lotman, Jurij M., 1970: *Predavanja iz strukturalne poetike: Uvod, teorija stiha*. Prevod i predgovor Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Lotman, Jurij M., 1976: *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Lukács, Györg, 2000: *Teorija romana*. Prevedel in spremno besedo napisal Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Marol, Jean-Claude, 1998: *La Fin'Amor: Chants des troubadours (XII^e et XIII^e siècles)*. Pariz: Éditions du Seuil (Sagesses).
- Marrou, Henri-Irénée, 1971²: *Les troubadours*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mastnak, Tomaž, 2002: *Crusading Peace: Christendom, the Muslim World, and Western Political Order*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press.
- Matvejević, Predrag, 2008: *Mediterranski brevir*. Spremenjena in dopolnjena izdaja. Prevedel Vasja Bratina. Ljubljana: V. B. Z., 2008.
- Meillet, Antoine, 1923: *Les origines indo-européennes des mètres grecs*. Pariz: Presses universitaires de France.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1973: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. (Colección Austral, No. 190), 1941¹, 19736.
- Mistral, Frédéric, 1968: *Lou tresor dou felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne. Avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjart*. 2 tomes (A-F & G-Z). Barcelona: Is Edicioun Ramoun Berenguié.

- Morier, Henri, 1975: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Paris: Presses universitaires de France.
- Mrkonjić, Zvonimir, i Tomasović, Mirko, 2012: *Trubaduri*. Dvojezična okcitan-sko-hrvatska antologija. Ur. Bojan Marotti, prijevodi Tonko Maroević, Zvonimir Mrkonjić, Luko Paljetak, Mirko Tomasović i drugi. Zagreb: Artresor naklada (Priredivanje književnih djela).
- Nelli, René, 1972³: *La Poésie Occitane (des origines à nos jours)*. Edition bilingue. Pariz: Seghers.
- Nelli, René, 1974: *L'érotique des troubadours. Tomes I et II*. Pariz: Union générale d'éditions.
- Nelli, René, 1975: *L'Amour et les Mythes du Coeur suivi de Le Corps féminin et l'Imaginaire*. Pariz: Hachette.
- Neumann, Friedrich, 1995: *Einführung. V: Deutscher Minnesang (1150–1300)*. Einführung sowie Auswahl und Ausgabe der mittelhochdeutschen Texte von Friedrich Neumann, Nachdichtung von Kurt Erich Meurer. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. (Universal-Bibliothek Nr. 7857).
- Njegoš, Petar Petrović, 2002: *Luč mikrokozma*. Prevedla in spremno besedo napisala Namita Subiotto. Ljubljana: Slovenska matica.
- Njegoš, Petar Petrović, 2021: *Gorski venec*. Prevedel, spremno besedo in komentarje napisal Miklavž Komelj. Ljubljana: Beletrina.
- Novak, Boris A., 1977: *Stihožitje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Novak, Boris A., 1992: *Valéryjev paradoks*. Spremná beseda v: Valéry, Paul, 1992: *Lirika*, izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak, str. 116–164. Ljubljana: Mladinska knjiga (Lirika, 73).
- Novak, Boris A., 1995: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja.
- Novak, Boris A., 1997: *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Novak, Boris A. 1997b: *Zarja časa* (skupaj z *Mitom v sliki in besedi* Lidije Tavčar). Ljubljana: Narodna galerija.
- Novak, Boris A. Novak, 1998: Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni. *Primerjalna književnost*, XXI/2, 15–44.
- Novak, Boris A., 1999a: Problemi pri prevajanju trubadurske lirike v slovenščino. V: *Prevod uglasbenih besedil – Prevod trubadurske lirike* (24. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, ur. Tone Smolej), str. 138–169. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev.
- Novak, Boris A., 1999b: *Alba*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
- Novak, Boris A., 2000: Prešeren kot trubadur. *Sodobnost*, XLVIII/12, 1870–1890.

- Novak, Boris A., 2001: *Moderna francoska poezija* (antologija). Izbral in uredil, uvodno študijo in opombe napisal Boris A. Novak, biografije pesnikov in pesnic Tone Smolej, prevedli Aleš Berger, Andrej Capuder, Marko Crnkovič, Nadja in Ivan Dobnik, Marija Javoršek, Kajetan Kovič, Lojze Krakar, Tadeja Krečič-Scholten, Slavko Kumer, Marko Marinčič, Andrej Medved, Ivan Minatti, Janko Moder, Brane Mozetič, Boris A. Novak, Barbara Pogačnik, Jože Šmit, Veno Taufer, Jože Udovič, Cene Vipotnik, Primož Vitez in Božo Vodušek. Ljubljana: Cankarjeva založba (Bela krizantema).
- Novak, Boris A., 2002a: Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu. V: *France Prešeren – kultura – Evropa* (zbornik prispevkov mednarodnega simpozija, ki ga je SAZU organizirala l. 2000, ur. Jože Faganel in Darko Dolinar), str. 9–47. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti.
- Novak, Boris A., 2002b: O svežini jutranje in večerne rose, o ljubezenski pesmi škrjanca in trubadurja. V: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil* (27. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, ur. Martina Ožbot), str. 55–60. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev.
- Novak, Boris A., 2002c: Kult ljubezni v trubadurski liriki. V: *Poligrafi* (zbornik *Renesančne mitologije*, ur. Igor Škamperle in Marko Uršič), 7/25–26, 109–152.
- Novak, Boris A., 2003a: *Ljubezen iz daljave: provansalska trubadurska lirika*. Iz stare okcitanščine prevedel, spremno besedo *Trubadurska lirika* in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 307).
- Novak, Boris A., 2003b: *Žarenje*. Ljubljana: Nova revija (zbirka Samorog).
- Novak, Boris A., 2004: *Sonet*. Uvodno študijo in komentarje napisal, sonete izbral in uredil Boris A. Novak, Ljubljana: DZS (Klasje).
- Novak, Boris A., 2005a: *Zven in pomen: Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- Novak, Boris A., 2007: *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba (Scripta).
- Novak, Boris A., 2008: *Govorni izvir poezije*. V: Primož Vitez (ur.): *Spisi o govoru*, str. 49–61. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete).
- Novak, Boris A., 2008: Ocvirkova teorija verza ali Kje so časi, ko se je literarna zgodovina prevažala s črnim mercedesom? V: ur. Darko Dolinar in Marko Juvan, *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*, str. 173–181. Ljubljana: Založba ZRC (Studia litteraria / Inštitut za slovensko književnost in literarne vede ZRC SAZU).

- Novak, Boris A., 2010: Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji, *Primerjalna književnost*, 2010/3, 27–53.
- Novak, Boris A., 2011a : *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).
- Novak, Boris A., 2011b: Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila. V: *Jezik in slovnstvo*, 56/1–2, 5–19.
- Novak, Boris A., 2013a: „La mère, la mère, toujours recommencée“: materno poreklo Paula Valéryja iz Kopra in Trsta. *Primerjalna književnost*. [Tiskana izd.]. 2013, letn. 36, št. 1, str. 123–143, [309].
- Novak, Boris A., 2013b: *Epska pesnitev Sveta poroka Vlada Žabota skozi prizmo primerjalne verzologije*. V: Vlado Žabot: *Sveta poroka: epska pesnitev po staroslovanskem mitu*, Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina), str. 193–219.
- Novak, Boris A., 2014: *Vrata nepovrata – Prva knjiga: Zemljevidi domotožja*. Novo mesto: Goga.
- Novak, Boris A., 2015: *Verzifikacijske razlike v poeziji južnoslovanskih narodov na širšem mednarodnem ozadju*. V: *Philological Studies*, ISSN 1857–6060. [Online ed.] zv. 1, str. 105–129.
- Novak, Boris A., 2016: *Oblike duha: zakladnica pesniških oblik*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Ponatis 2017.)
- Novak, Boris A., 2017: *Vrata nepovrata (epos) – Tretja knjiga: Bivališča duš*. Spremnna beseda Janez Vrečko. Novo mesto: založba Goga.
- Ocvirk, Anton, 1980: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*. Prvi in drugi del. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 9–10).
- Opitz, Martin, 1995: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Herausgegeben von Cornelius Sommer. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. (Universal-Bibliothek, 8397).
- Orlando, Sandro, 1994: »*Tecniche di poesia*« – *La metrica italiana*. Firenze: Bompiani.
- Pavličić, Pavao, 1992: Slobodni stih u vezanoj formi. V: *Umjetnost riječi*, I. XXVI, št. 2, str. 105–129.
- Pazzaglia, Mario, 1993: *Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. Bologna: Zanichelli (Scrittori e critici della letteratura italiana).
- Pengov, Tomaž, 1992: *Rimska cesta* (LP plošča). Ljubljana: Sraka.

- Pesem o Rolandu: Oxfordski rokopis*, 1997. Prevedla Marija Javoršek, spremna beseda Miha Pintarič. Radovljica: Didakta.
- Pesni trubadurov*, 1979. Sostavlenie, predislovie, primečanja i prevod so staroprovansalskoga Anatolija G. Naimana. Moskva: izdajateljstvo Nauka.
- Pibernik, France, 1981: *Med modernizmom in avantgardo: pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Pintarič, Miha, 1996: *Percevalov izgubljeni in najdeni čas*. V: Chrétien de Troyes: *Perceval: Zgodba o gralu*. Prožno priredbo v sodobni francoščini pripravil Jacques Ribard, prevedel Vital Klabus. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, zv. 276), 1996, str. 187–205.
- Pintarič, Miha, 1998: Trubadurji, fin' amor: Beseda kot harmonija pojavnega in pojmovnega. *Primerjalna književnost*, XXI/2, str. 1–14.
- Pintarič, Miha, 2000: Arabci in trubadurji. *Primerjalna književnost*, XXIII/1, str. 53–73.
- Pintarič, Miha, 2001: *Trubadurji*. Spremna beseda Tone Smolej. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (zbirka Razprave Filozofske fakultete) in Študentska založba (zbirka Skripta).
- Pintarič, Miha, 2005: *Občutje časa v francoski srednjeveški in renesančni književnosti*. Originalni naslov: *Le sentiment du temps dans la littérature française (12^e – 16^e siècle)*, Pariz: Éditions Honoré Champion, 2002. Prevedli Saša Jerele in Nataša Varušak, odlomke iz navajanih literarnih del prevedli Boris A. Novak, Marija Javoršek in Branko Madžarević. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Novi pristopi).
- Pirjevec, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Pirjevec, Dušan, 1979: *Evropski roman*. Predgovor Janko Kos. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Pirjevec, Dušan, 1988²: *Na začetku*. V: Miguel de Cervantes Saavedra: *Veleumni plemič don Kihot iz Manče*. Prevedel Niko Košir. Ljubljana: Cankarjeva založba (Sto romanov), 1. knjiga, str. 5–127.
- Poésie lyrique au Moyen Age*, 1988. Tomes I et II. Avec une Notice biographique, une Notice historique et littéraire, des Notes explicatives, une Documentation thématique, des Jugements, un Questionnaire et des Sujets de devoirs par Guillaume Picot. Pariz: Librairie Larousse (collection Classiques Larousse).
- Portal E., 1914: *Grammatica provenzale (lingua moderna)*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Preminger, Alex & Brogan, T. V., ur., 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Co- editors Alex Preminger and T. V. Brogan, associate

- editors Frank J. Warnke, O. B. Hardison, Jr., and Earl Miller. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Prešeren, France, 1965: *Zbrano delo. Prva knjiga: Poezije*. Uredil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Proensa*, 1986². Selected and translated by Paul Blackburn, edited and introduced by George Economou. New York: Paragon House Publishers.
- Rieger, Dietmar. *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs – I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Philipp Reclam Junior, 1980. (Universal-Bibliothek 7620 [5]).
- Rieger, Dietmar, 1983: Die altprovenzalische Lyrik. V: *Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs*. Herausgegeben von Heinz Bergner. Str. 197–390. Stuttgart: Philipp Reclam Junior (Universal-Bibliothek, No. 7896 [8]).
- Riquer, Martín de, 1992. *Los trovadores: historia literaria y textos*. I – III. Barcelona: Editorial Ariel, A. A.
- Robinson-Valéry, Judith, 1990. *Valeri, anksiozni intelektualac*. Prevedla Svetlana Spaić. Banja Luka: Glas, 1990.
- Roubaud, Jacques, 1971: *Les troubadours: anthologie bilingue*. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud. Pariz: Seghers.
- Roubaud, Jacques, 1990 : Iz knjige “Obrnuti cvet” (La flors enversa). Prevedel Kolja Mičević. *Izraz*, Sarajevo, 34.5–6 (1990): 665–710.
- Rougemont, Denis de, 1956: *L'Amour et l'Occident*. Paris: Plon, 1939¹ (1956²).
- Rougemont, Denis de, 2000: *Ljubezen in Zahod*. Prevedla Zdenka Erbežnik. Ljubljana: *cf. Sartre, Jean-Paul Sartre, 1947: *Baudelaire*. Pariz: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul, 1947: *Baudelaire*. Pariz: Gallimard.
- Saussure, Ferdinand de, 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Prevedel Boštjan Turk, spremni besedi napisala Dubravko Škiljan in Boštjan Turk. Ljubljana: Studia humanitatis (X. letnik).
- Simoniti, Primož, 2000: *Srednjeveški cvetnik / Florarium mediaevale: Latinska lirika srednjega veka. Komentar k Srednjeveškemu cvetniku*. Izbral, prevedel in komentiral Primož Simoniti. Ljubljana: Slovenska matica.
- Sir Gawain und die Hässliche Alte (nacherzählt von Selina Hastings)*, 1988². Frankfurt na Majni: Verlag Sauerländer, 1988². (Originalna izdaja: *Sir Gawain and the Loathly Lady*, 1986)
- Slamnig, Ivan, 1981: *Hrvatska verzifikacija: Narav, povijest, veze*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber (Biblioteka »L«).

- Smolej, Tone, 2001: *Recepcija trubadurske lirike v slovenski kritiki in poeziji*. V: Miha Pintarič: *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (zbirka Razprave Filozofske fakultete) in Študentska založba (zbirka Skripta), str. 205–217.
- Souriau, Étienne, 1990: *Vocabulaire d'esthétique*. Publié sous la direction de Anne Souriau. Pariz: Presses universitaires de France.
- Spongano, Raffaele, 1989: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana*. Seconda edizione riceduta e coretta. Bologna: Patròn editore.
- Stanesco, Michel, 1992: *La poésie médiévale: troubadours et trouvères*. Pariz: France Loisirs. (La bibliothèque de poésie France Loisirs, Tome I).
- Stanovnik, Marija, 1998: Prevod, priredba, prevod priredbe, *Primerjalna književnost*, XXI/1, 35–52.
- Swedenborg, Emanuel, 1994: *Nebesna in pekla*. Prevedel Uroš Kalčič. Ljubljana: DZS.
- Taranovski, Kiril, 1950: O jednosložnim rečima u srpskom stihu. V: *Naš jezik*, 1. 2, št. 1–2, str. 26–41.
- The Quest of the Holy Grail*, 1969. Translated with an Introduction by P. M. Matarasso. Penguin Books (Penguin Classics).
- The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Urednica zbornika Anna Balakian. Budimpešta: Akadémiai Kiadó, 1984.
- Thomas, Patrick A., 1990: »Aissi so' peis«: The Delicate Erotic of Bernart de Ventadorn. V: *Acta neofilologica*, XXIII, 3 – 6.
- Thomas, Patrick Michael, 1993: The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn. V: *Acta neofilologica*, XXVI, 14 – 16.
- Thomas, Patrick Michael, 1994: The Mystic Erotic: Carnal Spirituality in Old Provence and Medieval India. V: *Neohelicon*, št. 1, l. XXI, 1994, str. 217–246.
- Tinjanov, Jurij, 1970: Problemi jezika stiha. V: *Poetika ruskog formalizma*, str. 194–220. Preveo sa ruskog Andrej Tarasjev, izbor tekstova, predgovor i beleške Aleksandar Petrov. Beograd: Prosveta (Književni pogledi).
- Todorov, Tzvetan, 1975: La 'poétique' de Valéry. Pariz: *Cahiers Paul Valéry* 1, 123–32.
- Todorov, Tzvetan, 1992: Valéryjeva »poetika«. Iz francoščine prevedel Boris A. Novak. *Nova revija*, XI/123–124, 759–762.
- Tomaševski, Boris, 1984: Ritem proze. V: *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*, str. 214–234. Uredila Drago Bajt in Aleksander Skaza, prevedel Drago Bajt. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Tražiti trubadure*, 1990. Prevedel in uredil Kolja Mičević. *Izraz*, Sarajevo, št. 5–6, maj–junij 1990, str. 627–719.

- Udovič, Jože, 1982: *Oko in senca*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Udovič, Jože, 1999: *Zbrano delo. Prva knjiga: Ogledalo sanj / Darovi*. Uredil in opombe napisal France Pibernik. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- Valéry, Paul, 1957: *Oeuvres I*. Texte établi et annoté par Jean Hytier. Uredil Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, Paul, 1960: *Oeuvres II*. Texte établi et annoté par Jean Hytier. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, Paul, 1973: *Cahiers I*. Texte établi et annoté par Judith Robinson-Valéry. Pariz: Gallimard, 1973. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, Paul, 1974: *Cahiers II*. Texte établi et annoté par Judith Robinson-Valéry. Pariz: Gallimard, 1974. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Valéry, Paul, 1987: *Hommage à Mallarmé*: odlomki iz esejev, posvečenih Mallarméju. Prevedel Boris A. Novak. *Nova revija*, VI/61–62, 711–716.
- Valéry, Paul, 1987: *Pismo o Mallarméju*. V: *Hommage à Mallarmé*. Prevedel Boris A. Novak. *Nova revija*, VI/61–62, 711–716.
- Valéry, Paul, 1988: *Načela čiste i primenjene an-arbije*. Prevedel Kolja Mičević. Sarajevo: Svjetlost (Biblioteka Raskršća).
- Valéry, Paul, 1992a: *Lirika*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. (Lirika 73). (Kot spremna beseda je objavljena študija »Valéryjev paradoks«, str. 116–164).
- Valéry, Paul, 1992b: *Pesnikova beležnica*. Prevedel Boris A. Novak. *Nova revija*, XI/123–124, 754–758.
- Valéry, Paul, 2021: *O poeziji: izbrana predavanja in eseji*. Prevedla Varja Balžalorsky Antić. Ljubljana: LUD Literatura (Labirinti).
- Vasič, Marjeta, 1977: *Charles Baudelaire*. V: *Charles Baudelaire: Rože zla*, izbrala, uredila in spremno besedo napisala Marjeta Vasič, prevodi pesmi Jože Udovič, Božo Vodusek, Cene Vipotnik in Andrej Capuder; prevod pesmi v prozi Pavel Karlin. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor).
- Verlaine, Paul, 2000: *Mojstri lirike*. Izbral in prevedel Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (Mojstri lirike – dvojezična izdaja).
- Vitez, Primož (ur.), 2008: *Spisi o govoru*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- Vodnik, Anton, 1993: *Zbrano delo. Prva knjiga: Žalostne roke (1922); Vigilije (1928); Nezbrane neobjavljene pesmi (1915–1923); Mladostni prozni poskusi (1913–1913); Zodnji rokopis (1916–1919)*. Uredil in opombe napisal France Pibernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- Vrečko, Janez, 1994: *Ep in tragedija*. Maribor: Založba Obzorja.
- Vrečko, Janez, 1997: *Atiška tragedija*. Maribor: Založba Obzorja.
- Vrečko, Janez, 2002: *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Študentska založba Litera.
- Vossler, Karl, 1951: *Die Dichtungsformen der Romanen*. Herausgegeben von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag.
- Whitman, Walt, 1962: *Travnne bilke*. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Peter Levec. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).
- Whitman, Walt, 1965: *Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition*. Including the Annexes, The Prefaces, *A Backward Glance O'er Travel'd Roads*, *Old Age Echoes*, The Excluded Poems and Fragments, and The Uncollected Poems and Fragments. Edited by Harold W. Blodgett and Sculley Bradley. New York: W. W. Norton & Company, New York University Press.
- Zajc, Dane, 1990: *Dane Zajc v petih knjigah – Prva knjiga: Pesmi*. Uredila Dane Zajc in Boris A. Novak. Ljubljana: Založba Emonica.
- Zajc, Dane, 1990: *Dane Zajc v petih knjigah – Četrta knjiga: Eseji, spomini in polemike*. Uredila Dane Zajc in Boris A. Novak. Ljubljana: Založba Emonica.
- Zois, Žiga, 1970: Pisma barona Žige Zoisa Valentinu Vodniku. V: *Marko Pohlin, Žiga Zois, A. T. Linhart, Valentin Vodnik: Izbrano delo*. Str. 15–58. Prevod iz nemščine Jože Stabej, zbral in uredil Janko Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga (Naša beseda).
- Zuchetto, Gérard, 1996: *Terre des troubadours: XII^e – XIII^e siècles*. Pariz: Les Editions de Paris.
- Zumthor, Paul, 1972: *Essai de poétique médiévale*. Paris: Editions du Seuil (collection Poétique).
- Zumthor, Paul (avec la collaboration de Lucia Vaina-Pusca), 1974: Le je de la chanson et le moi du poète chez les premiers trouvères. *Canadian Review of Comparative Literature – Revue Canadienne de Littérature Comparée*, winter / été 1974, str. 9–21.
- Žabot, Vlado, 2013: *Sveta poroka: epska pesnitev po staroslovanskem mitu*. Spremní besedi Vitomir Belaj in Boris A. Novak. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).
- Žitko, Salvator, 2018: *Paul Valéry: njegov koprsko-tržaški rod in odnos do evropskega duha v času med svetovnjima vojnama*. Koper: Inštitut IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja : Zgodovinsko društvo za južno Primorsko : Kulturno društvo „Peter Martinc“ : Libris : Znanstveno-raziskovalno središče Koper (Knjižnica Annales Majores).

Žižek, Slavoj, 1993: Od dvorske igre do igre solz. *Problemi – Eseji*, 1993, št. 2, str. E 209 – E 220.

Župančič, Oton, 1978: *Zbrano delo 7: Leposlovna proza / Članki o upodabljavajoči umetnosti / Slovstvene ocene, članki in govori / Neobjavljeni spisi*. Besedilo pripravil in opombe napisal Joža Mahnič. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Imensko kazalo

A

Aimeric de Belenoy 113
Aimeric de Peguilhan 76
Alain (Émile-Auguste Chartier) 64
Albert I. Saxon-Coburg, belgijski kralj 305
Aleksander Veliki 214
Alfons X., el Sabio (Modri), kastilski kralj 75, 116, 159, 182
Aliénor, vojvodinja Akvitanska, kraljica Francije in Anglije 99, 102, 116, 181, 188–189, 191, 194
Alkaj 14
Alkman 18
Ambrozij 162
André Chapelain (Andrea Cappellanus): 101, 103, 192, 194
Anglade, Joseph 81
Aquién, Michèle 26
Ariosto, Ludovico 29, 175, 186
Aristotel 5, 79, 312
Arnaud de Cîteaux, škof 75
Arnautz Daniel 49, 86–88, 92, 94–95, 145–147, 151, 156
Arndt, Erwin 310
Artur, kralj 121, 164, 173, 191, 195–196, 199, 206
Ashbery, John 94
Aškerc, Anton 231–232, 235–236
Attridge, Derek 14, 19, 28, 314, 323
Auden, Wystan Hugh 94
Aupick, Jacques, general 246
Avguštín, sveti 154
Azalais de Porcairagues 117

B

Babou, Hyppolite 247
Bachelard, Gaston 29–30
Balakian, Anna 242, 270
Balzac, Honoré de 56, 204
Balžalorsky, Varja 293
Banović Strahinja 226–227, 234
Baragnon, Bertran Raimon 76
Barthes, Roland
Baudelaire, Charles 58, 65, 214, 239–272, 283, 299, 301, 330, 336
Beatrice (Portinari) 127
Bec, Pierre 85, 92, 134, 136, 149
Bellay, Joachim du 44, 217, 262
Benn, Gottfried 310
Beowulf 174, 185
Berger, Aleš 24, 277
Bergson, Henri 287
Bernard de Clairvaux, Sv. Bernard 157, 264
Bernard Španberški 125
Bernart de Ventadorn 86, 110–111, 114–115, 128, 139–140, 155–159, 189–191
Bérout (*Tristan in Izolda*) 191
Bertrand, Aloysius 264
Bertran de Born 98–101, 173
Bianchi di Lavegna di Castelbianco, Laura 279
Bieiris de Romans 117
Billault, Adolphe Auguste Marie 252
Billy, Dominique 95, 143
Bishop, Elizabeth 94
Bjelčević, Aleš 315
Blake, William 269
Blažić, Milena Mileva 125

- Blok, Aleksander Aleksandrovič 75
 Bloom, Harold 55
 Boccaccio, Giovanni 29, 112, 186, 193, 194
 Boiardo, Matteo Maria 29, 175, 186
 Boileau-Despréaux, Nicolas 56, 262
 Boivin-Champeau, Martine: 279, 293
 Bosch, Hieronymus 300
 Bremt, Stefaan van der 305
 Brik, Osip Maksimovič 19
 Brown, Dan 198
 Browning, Robert 110
 Breugel (Breugel, Breughel), slikarska družina 300
 Byron, George Gordon Noel 29
- C**
- Calvin, Jean 264
 Cankar, Ivan 241, 265, 350
 Cankar, Izidor 241
 Capuder, Andrej 87, 99–100, 125, 239
 Césaire d'Heisterbach 75
 Cassiodor(us), Flavius Magnus Avrelius 162
 Cazalis, Henri 241
 Cercamon 84, 148
 Cervantes Saavedra, Miguel de 171, 175, 202, 239
 Cerverí de Girona 81
 Chabaneau, Camille 81
 Chateaubriand, François-René de 264
 Châtelain de Coucy 112, 193
 Chaucer, Geoffrey 28, 319
 Chomsky, Noam 33, 233
 Chrétien de Troyes 3, 4, 121, 171–174, 176–177, 184, 187–189, 191–207
Cid (El Poema de Mio Cid) 186
 Clara Andusa 117
- Comestor – gl. Petrus Comestor
 Comtessa de Dia 117, 118, 140
 Conon de Béthune 112, 192–193
 Conrady, Karl Otto 215
 Corneille, Pierre 214, 217, 262
 Cosimo Medičejski 157
 Crnkovič, Marko 239, 240, 256–257, 259, 261, 265–267
- Č**
- Čop, Matija 125, 127, 219
 Čorak, Željka 105
 Čučnik, Primož 130
- D**
- Dalen-Oskam, Karina van 162–163, 342
 Dame de Faël 112, 193
 Dante Alighieri 18, 48, 56, 63, 75, 81, 86–87, 94, 99, 116, 127, 141, 145, 159, 186, 213, 239
 Debeljak, Aleš 66
 Debeljak, Anton 125
 Delvaille, Bernard 311, 342
 Derrida, Jacques 25–26, 29, 31, 37, 43, 55, 342
 Descartes, René (kartezijanstvo) 59–60, 62, 68, 275–276
 Dev, Janez Damascen 15, 213, 215, 217–219, 235, 329, 336
 Deželjin, Vesna 279, 282, 342
 Dolar, Mladen 26, 28–29
 Dolinar, Darko 260
 Dollot, René 278–283
 Drillon, Jacques 83, 137
 Duby, Georges 116–117, 180–181, 189
 Dučić, Jovan 234
 Duggan, Joseph J. 201

Duhamel, Georges 284

Duval, Jeanne 255

E

Eliot, Thomas Stearns 87

Elizabeta I., angleška kraljica 205

Esclarmonde de Foix, 76

Étienne de la Miséricorde 76

Evlalija (Kantilena o Sv. Evlaliji)
220–221

F

Filhol (joglar, provansalski pevec)
179–180

Filip Alzaški 196

Filip, flamski grof 188

Flaubert, Gustave 254

Flavij Jožef (Flavius Josephus) 162

Fleming, Paul 215

Fontainas, André 299

Fournier, Jacques, inkvizitor, avignon-
ski papež 79

Fortis, Alberto 227–228

Franičević, Marin 233–234, 343

Freud, Sigmund 10, 26–27, 119–120,
144

Friderik II. Hohenstaufen, cesar 80,
87, 152

Friedrich, Hugo 245, 260

Frost, Robert 36

G

Gáldi, Ladislao 135

Galsworthy, John 284

Gantar, Kajetan 339, 343

García Lorca, Federico 24

Gasparov, Mihail Leonovič 14, 22, 42,
90, 154, 211, 220, 224, 235

Gaulle, Charles de, general 287

Gautier, Théophil 248

George, Stefan 240

Giacomo da Lentini (Lentino) 80, 87,
152

Gide, André 62, 274, 285

Girolamo, Costanzo di 314

Goethe, Johann Wolfgang 221–222,
228–230, 239, 310

Golob, Nataša 168–169, 329

Gornjegrajski (Der von Obernburg)
125

Grafenauer, Niko 66

Grammont, Maurice 217

Grassi, Charles Antoine de 279

Grassi, Charles Joseph 280

Grassi, Giulio 278–283

Grassi, Fanny (Marianne-Françoise-
-Alexandrine) 277, 281, 288, 291,
331

Greiffenberg, Catharina Regina von
215

Gross, Harvey 323

Grossel, Marie Geneviève 141–142

Gryphius, Andreas 215

Guenièvre, kraljica kralja Arturja 197

Gui d'Uissel 104

Guilhem (Guillem) de Cabestanh 112,
193

Guilhem, I. vojvoda Akvitanski, Pobo-
žni 104

Guilhem, VIII. vojvoda Akvitanski 180

Guilhem, IX. vojvoda Akvitanski,
»prvi trubadur« 84, 90–91, 102,
104–106, 108, 112, 115, 127, 134,
137–138, 148, 150, 176, 178, 180,
182, 188, 193, 329

Guilhem de Montanhagol 76

Guilhem Figueira 76
Guillem de Saint-Deslier 144, 145
Guinizzelli, Guido 87
Guirautz de Bornelh 85, 148
Guirautz Riquier, »zadni trubadur«
115, 182
Gutenberg, Johannes 32, 88–89
Gysseling, Maurits 162

H

Hadewijch iz Antwerpna, Sveta 116,
159–160, 188, 335
Halle (Pinkowitz), Morris 32–33
Hamburger, Michael I: 169, 170
Hamann, Johann Georg I: 38
Hasanaginica 227, 230, 234
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
54–55, 275, 316
Heidegger, Martin 55, 59, 276
Heloiza (Héloïse d'Argenteuil ali du
Paraclet) 116, 180
Heine, Heinrich 111, 310
Henkel, Nikolaus 125
Henri II Plantagenet, anžuvinski vojvo-
da, angleški kralj 99, 102, 189, 192
Henri de Champagne (Henri le Libe-
ral) 192
Heraklit 27
Herder, Johann Gottfried 228–229
Herodot 312
Hieronim, Sveti 162
Hoffmannswaldau, Christian
Hoffmann von 215
Hölderlin, Friedrich 54–55, 310
Homer 9, 17, 56, 166, 185, 195–196,
239, 327, 333
Houssaye, André 265
Hughes, Ted 314

Hugo, Victor 212, 260
Huizinga, Johan 183

I

Ibn Quzmán (Abén Guzmán), Abd
al-Malik 91
Ilić, Vojislav 234
Inocencij III., papež 77
Isak Kres, Jelena 185
Isačenko, Aleksander Vasiljevič 313
Izabela Kastilska 192

J

Jacob van Maerlant 162–165, 168, 329
Jacopone da Todi 135
Jakobson, Roman 14, 19, 25–26, 29, 32,
34–35, 232–235
Jakšić, Đura 234
Janko, Anton 125
Joyce, James 239, 280
Janez brez Zemlje (John Lackland),
Plantagenet, angleški kralj 192
Janez od Križa, Sveti (San Juan de la
Cruz), 116
Jarrety, Michel 277, 285–286, 288, 345
Jaufrés Rudèls 84, 86, 96, 108–111,
138, 142, 148, 155, 177–180
Javoršek, Marija 165–166, 171, 174,
187–188, 191, 207, 239, 243, 245,
248, 251, 258, 267
Jeanroy, Alfred 103–104
Jovanović Zmaj, Jovan 234
Joyce, James 278
Julij Cezar 164

K

Kahn, Gustave 311
Kalčič, Uroš 270, 352

Kant, Immanuel 98
 Karel Veliki 164–168, 174, 212, 214,
 329, 335
 Karlin, Pavel 239, 284, 340, 345, 353
 Keyser, Samuel Jay 33, 344
 Klopčič, Mile I: 86
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 310
 Kojen, Leon 233–234, 323–324
 Komelj, Miklavž 94, 130, 231, 347
 Konrád, György 286
 Kos, Janko 125, 241, 243
 Kos, Milko 168–169
 Kosovel, Srečko 265, 280
 Kostić, Laza 234
 Košir, Niko 186
 Kovačič, Jani 127
 Kovič, Kajetan
 Kravar, Zoran 313–314
 Kryszynska, Marie 311
 Kumerdej, Blaž 213

L

Lacan, Jacques 26–27, 29, 37, 111, 177
 Lafont, Robert 80–81
 La Fontaine, Jean 310
 Laforgue, Jules 311
 Laura (de Noves) 127
 Lautréamont, comte de (Isidore Du-
 casse) 265
 Léger, Sveti (Saint Léger, Saint-Léger,
 Leodegar) 221
 Legiša, Lino 218
 Le Goff, Jacques 116, 180
 Le Roy Ladurie, Emmanuel 79
 Lentini (Lentino), Giacomo da 80, 87,
 152
 Levec, Fran 18
 Levec, Peter 315

Levstik, Fran 18
 Levy, Emil 346
 Lisle, Leconte de 250
 Lomonosov, Mihail Vasiljevič 15, 224
 Lorca – gl. García Lorca
 Lotman, Jurij Mihailovič 23, 55
 Ludvik, Dušan 222
 Ludvik VII., francoski kralj 102
 Lugnani, Jeanne (Giovanna) 277–278,
 280–283
 Lugnani, Giuseppe 278
 Lugnani, Jules (Giulio) 280
 Lukács, György 207
 Llull, Ramon 81

M

Maeterlinck, Maurice 293, 297, 310
Mahābhārata 14
 Makarovič, Svetlana 349
 Mallarmé, Stéphane 36, 47, 56, 58, 64,
 72, 106, 146, 214, 241, 244, 262,
 265, 268, 273–276, 278, 284, 299,
 330, 336
 Marbod Rennski 154
 Marcabru 84, 86, 148, 156
 Martial d'Auvergne 102
 Maria de Ventadorn 117, 183–184,
 189
 Marie de Champagne, grofica 188,
 192–194, 196
 Marie de France 191
 Marija Terezija, avstrijska cesarica 205
Marko, Kraljevič 225
 Marot, Jean 264
 Marrou, Henri-Irénée 84, 111, 138, 141
 Martial d'Auvergne (Martial de Paris)
 102
 Marx, Karl 204

Mastnak, Tomaž 205
Mažuranić, Ivan 231
McDowell, Robert 323
Meillet, Paul Jules Antoine 14, 22, 211,
235
Mela, Charles 195
Menart, Janez 125
Menéndez Pidal, Ramón 84, 91, 134–
135, 180–181
Mickiewicz, Adam 228
Milton, John 259
Mistral, Frédéric 80, 140
Mockel, Albert 299
Mohamed (Mohamedova pesem) 310
Mohidin 91
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 199,
214, 217, 262, 264, 310
Montaigne, Michel de 56, 264
Moréas, Jean (Joannes Papadiamanto-
poulos) 311
Morier, Henri 155, 264, 310
Muqaddam, ben Muafá al-Qabrí 91
Muschg, Adolf 196
Musset, Alfred de 239, 264
Mussolini, Benedetto 286

N

Na Loba (Gospa Volkulja) 77
Na (Gospa) Castelloza 117
Napoleon Bonaparte 80, 82, 280,
295
Nelli, René 97, 111
Nerval, Gérard de I: 196; II: 231
Neumann, Friedrich 121
Nietzsche, Friedrich 310
Njegoš, Petar Petrović II., črnogorski
knez in vladika 229
Nostredame, Jehan de 102

Novak, Boris A. 18, 20–21, 24, 27,
30–31, 35, 39–41, 45–51, 59–60,
61–72, 76–79, 85–88, 90, 92,
94–95, 98, 100–101, 106–110, 112,
115, 117–118, 125–127, 130–131,
134–136, 138–140, 142, 144–153,
157–162, 169–170, 173, 178–179,
181, 183–184, 190–191, 212, 215–
217, 219, 225, 228, 230, 243–246,
249–251, 253–255, 257–258,
261, 263, 266–268, 271, 273–274,
276–278, 289–293, 296–307, 316,
324–325, 327–331, 333–337
Novalis (Georg Philip Friedrich Fre-
iherr von Hardenberg) 310

O

Ocvirk, Anton 32, 68, 221, 313
Opitz, Martin 215–216, 310
Orlando, Sandro 133, 135
Charles Orléanski (Charles d'Orléans),
francoski princ 45
Ostrovški (Der von Scharpfenberg)
125
Ožbot, Martina 2

P

Pajk, Janko 18
Pavličić, Pavao 349
Pazzaglia, Mario 135
Pedro II., »el Católico«, aragonski kralj
77, 78
Pèire Cardenal: 85, 150
Pengov, Tomaž 128–129
Perdigon 80
Peter II. (Veliki), ruski car 15, 224
Petarca, Francesco 48, 75, 86–87, 94, 110,
112, 116, 127, 191, 193, 239, 267

Petrus (Peter) Comestor 162
 Pibernik, France 50
 Picot, Guillaume 345, 350
 Pintarič, Miha 84, 125, 137, 198, 206
 Pirjevec, Dušan 55, 59, 202, 241–243
 Pisan, Christine de 56, 264
 Platon 25, 53–56, 70, 97, 118, 156–
 157, 177, 253, 260, 316
 Poe, Edgar Allan 58, 275
 Pohlin, Marko 213, 354
 Poulet-Malassis, Paul Emmanuel Au-
 guste 252–253
 Pound, Ezra 87, 94, 100
 Prešeren, France 14–15, 23, 29, 48, 50,
 75, 88, 127–128, 186, 209, 211,
 214, 218–219, 231, 300, 312
 Pretnar, Mirko 125
 Primic, Julija 127
 Proust, Marcel 239
 Pulci, Luigi 186
 Puškin, Aleksander Sergejevič 239

R

Rabelais, François 56
 Racine, Jean 214, 217, 262
 Radičević, Branko 234
 Raembautz de Vaqueiras 85, 135
 Raimon de Castel-Roussillon 112
 Raimon de Miraval 76–79
 Raimon-Rogier de Foix 76
 Raimon, VI. grof tuluški (Raimon VI
 Comte de Toulouse) 77–78
 Rakić, Milan 234
 Rambautz d'Aurenga 86, 92–93, 113,
 118, 145, 148, 181
 Regnier, Henri de 310
 Renaut de Beaujeu 121
 Rieger, Dietmar 90, 106, 111, 114

Rihard Levjesrčni (Plantagenet), an-
 gleški kralj 86, 99, 102, 151, 189,
 192
 Rilke, Rainer Maria 284–286, 310
 Rimbaud, Arthur 56, 164, 214, 262–
 263, 265, 268, 271, 299, 301, 311,
 316, 330, 336
 Robinson-Valéry, Judith 272, 285–287
 Rodenbach, Georges 299
Roland (Pesem o Rolandu) 165–168,
 174, 186–187, 220, 329, 335
 Ronsard, Pierre de 44, 214, 262
 Rosenberg, Samuel N. 141–142
 Rossetti, Dante Gabriel 47–48
 Rouart-Valéry, Agathe 277–279, 287
 Roubaud, Jacques 90, 93, 107, 113,
 117, 144–146, 148, 152, 157, 178,
 181, 189–191
 Rougemont, Denis de 75, 177, 192
 Rousseau, Jean-Jacques 264
 Rufin iz Ogleja 162

S

Saint-Beuve, Charles Augustin 264
 Saint-John Perse (Marie-Auguste-René-
 -Alexis Saint Léger Léger) 265
 Sapfo 14
 Sartre, Jean-Paul 246–247
 Saussure, Ferdinand de 26, 28, 39, 41
 Schiller, Friedrich 310
 Schlegel, brata August Wilhelm in
 Friedrich 219
 Scott, Walter 228
 Shakespeare, William 48, 191, 239,
 274
 Simon de Montfort 77
 Simoniti, Primož 154
 Slamnig, Ivan 233

Smolej, Tone 125, 130, 239
Sofoklej 239
Souriau, Étienne 26
Spongano, Raffaele 135
Staël, Madame de 264
Stanovnik, Majda 164
Steiner, George 55
Stele, Franc 168–169
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 102, 280
Strniša, Gregor 173
Strojan, Marjan 185
Subiotto, Namita 231
Sušnik, Lovro 125
Svetina, Ivo 265
Svetina, Peter 231–232
Svevo, Italo 280
Swedenborg, Emanuel 269–270

T

Tacco, beneško-koprška rodbina 293
Tacco, Livia del 280
Taine, Hyppolite 260
Taranovski, Kiril Fjodorovič 226,
233–234
Tasso, Torquato 29, 186
Taufel, Veno 316
Thibaud IV. de Champagne, kralj Navare 192
Thomas (*Tristan in Izolda*) 191
Thomas, Patrick Michael 141, 156,
191
Tinjanov, Jurij Nikolajevič 322
Tischler, Hans 141–142
Tomaševski, Boris Viktorovič 19, 322
Trakl, Georg 310
Tredjakovskij, Vasilij Kirilovič 15,
224
Tristan in Izolda 116, 191–192

U

Udovič, Jože 24, 35, 239, 267, 317–321,
324
Ulrich Liechtensteinski 125
Ungaretti, Giuseppe 286
Urbańska, Dorota 315

V

Valérj (=Valéry), Barthélémy 283
Valéry, Claude 274
Valéry, Jules 278–281, 283, 288–289
Valéry, Paul 3–4, 27, 57–68, 72, 119,
214, 262, 273–293, 330, 336–337
Vasič, Marjeta 239, 263–264
Vergilij, Publij Maro 195
Verhaeren, Émile 4, 295–307, 311–
312, 331, 337
Verlaine, Paul 146, 214, 242, 271–272,
274, 299, 330, 336
Viélé-Griffin, Francis 311
Viljem Osvajalec (Guillaume le
Bâtard=Pankrt, Guillaume
le Conquérant, William the
Conqueror) 173
Villon, François 274, 283
Vipotnik, Cene 239
Vipotnik, Matjaž 277
Visconti, rodbina milanskih vojvod
279
Visconti, Anne-Marie 279
Vitez, Primož 2
Vodnik, Valentin 15, 213, 219
Vodušek, Božo 239
Vossler, Karl 354

W

Wace 191
Walther von der Vogelweide 120, 127

Whitman, Walt 36, 37, 301, 311, 315–316
Wolfram von Eschenbach 174, 196, 200

Z

Zajc, Dane 27–28, 37, 316–317
Zois, Žiga 213
Zuchetto, Gérard 76, 90, 189
Zumthor, Paul 113

Ž

Žabot, Vlado 17
Žitko, Salvator 278–279, 293
Žižek, Slavoj 177
Žovneški, Konrad I. (Der von Suone-
gge) 125
Župančič, Oton 34, 266, 305, 312

