Boris A. Novak

ALEKSANDRINEC

I. Zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrinca

Pričujoča študija je prvi del razprave, ki na primeru prenašanja francoskega aleksandrinca v druge jezike obravnava razlike med silabičnim in akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom. Študija analizira zgodovinski razvoj aleksandrinca od obdobja formiranja v srednjem veku prek normativne klasicistične poetike in romantičnega verza, ki uveljavi poleg klasične središčne cezure tudi možnost dveh cezur, do moderne lirike, ki dokonča proces ritmičnega osvobajanja aleksandrinca z brisanjem cezur in uporabo enjambementa. - Ritmični ustroj klasičnega aleksandrinca temelji na ravnovesju stalnih in premičnih ("ritmičnih", "svobodnih)" naglasov. Njegova silabična struktura je v veliki meri odvisna od izgovarjanja in štetja nemega e-ja. Razkorak med konkretno ritmično podobo verza in abstraktno silabično shemo premošča klasicistična poetika z zapletenimi pravili.

Oglejmo si slavni Racinov verz z začetka tragedije *Ifigenija*, ki velja za neoporečen primer aleksandrinca:

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

Sijajno zgrajeni verz se odlikuje z izjemnim ritmom, melodičnostjo in svojevrstno mehkobo podob, ki pa na sporočilni ravni učinkuje prav obratno – strašljivo in grozeče: idilični mir le še bolj poudari grozo bližajočega se žrtvovanja nedolžne princese Ifigenije, tako da učinkuje kot tišina pred nevihto. Racine je bil mojster tovrstnih učinkov.

Ker pa so za klasične francoske aleksandrince značilne zaporedno rimane verzne dvojice, si oglejmo tudi začetna verza Racinove tragedije *Andromaha*:

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle;

Leksikalna definicija aleksandrinca je lahka in kratka: verz je dobil ime[1] po *Romanu o Aleksandru* (*Li Romans d'Alixandre*), ki je nastal proti koncu 12. stoletja; ima 12 zlogov, ki so v klasicizmu razdeljeni 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; po dva zaporedna verza povezuje rima.

Podrobnejši pogled v zgodovinski razvoj in v ritmični ustroj aleksandrinca pa to pregledno definicijo močno zaplete in problematizira.

1. Zgodovinski razvoj aleksandrinca

Zgodovinsko dejstvo, da se aleksandrinec pojavlja že pred *Romanom o Aleksandru*, recimo v *Romanju Karla Velikega v Jeruzalem* (*Pèlerinage de Charlemagne à Jerusalem*) iz prve polovice 12. stoletja, niti ni bistveno. Bolj bistveno je vprašanje, na kakšen način se je aleksandrinec razvil iz

latinskega verza.[2] Ta problem že dolgo buri kri romanistom in verzologom, teorije pa večinoma temeljijo na dveh hipotezah:

1) Klasična hipoteza: aleksandrinec se je razvil iz malega (krajšega ali prvega) asklepiadeja (Asclepiadeus minor ali Asclepiadeum primum), ki ga je rad uporabljal Horac (– = dolgi zlog, ∪ = kratki zlog, / = meja stopice, // = cezura, ´ = naglas):

Maecenas, atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum[3]

– ´– / – ∪ ∪ – // – ∪ ∪ – / ∪ –
– ´– / – ∪ ∪ – // – ∪ ∪ – / ∪ –

V prid tej hipotezi govorita število zlogov (12) in središčna cezura.

2) Alternacijska hipoteza je na prvi pogled manj prepričljiva in razvidna, ima pa v zadnjem času več zagovornikov (med drugimi romanista Michela Burgera in znamenitega estetika Étienna Souriauja[4]: temelji na domnevi o dinamičnem naglasu v pozni latinski poeziji, kjer naj bi šlo za alternacijo krepkih in šibkih zlogov.[5] Po tej tezi naj bi se aleksandrinec razvil iz latinskega jambskega tetrametra, kakršen je verz:

1 2 3 4 5 6 (+1+1) 1 2 3 4 5 6 (+1+1)
Xristus in nostra insula – quae vocatur Hibernia

Morda je ta "genetična" matrica eden izmed razlogov, zakaj ima aleksandrinec v svoji klasični podobi ritmični ustroj, ki ponavadi temelji na štirih naglasih, zato se je zanj uveljavila tudi sinonimna oznaka – tetrameter. Francoska literarna veda pa je poimenovala aleksandrinec francoske klasike tudi s terminom dimeter, ki označuje povsem enako ritmično strukturo kot tetrameter, le da izraz dimeter poudarja dva polstiha (hemistiches), ki ju ločuje središčna cezura, izraz tetrameter pa štiri naglase klasičnega aleksandrinca. Naštejmo jih:

– dva stalna naglasa, in sicer

1) na 6. zlogu, tj. pred središčno cezuro, na koncu prvega polstiha, in

2) na 12. zlogu, tj. na koncu verza, kar francoska literarna veda imenuje končnica (la clausule – iz latinske besede clausula);

– poleg tega pa še (najmanj) dva premična, "ritmična" naglasa, v vsakem polstihu (najmanj) po eden, ki polstih členita na manjša ritmična segmenta.

Stalna naglasa vzpostavljata ritmično strukturo, medtem ko premična naglasa mehčata rigidnost stalnih naglasov in cezur ter dajeta aleksandrincu živ ritmični utrip. Aleksandrinci, pri katerih se tudi premični naglasi ponavljajo na istih mestih v verzu (recimo na 3. in 9. zlogu), učinkujejo namreč suho in monotono. Mojstri klasičnega aleksandrinca so znali imenitno sintetizirati spoštovanje stalnih naglasov in cezur s svobodo premičnih naglasov; oglejmo si nekaj aleksandrincev iz Racinove tragedije *Bérénice* (/ = središčna cezura, številke označujejo naglašene zloge):

4 6 9 12
De cette nuit, Phénice, / as-tu vu la splendeur?
2 6 8 12
Tes yeux ne sont-ils pas / tout pleins de sa grandeur?
3 6 9 12
Ces flambeaux, ce bûcher, / cette nuit enflammée,
2 6 8 12
Ces aigles, ces faisceaux, / ce peuple, cette armée,
3 6 9 12
Cette foule de rois, / ces consuls, ce sénat,
2 6 9 12
Qui tous, de mon amant / empruntaient leur éclat;[6]

Predvsem je očitno – pri glasnem (recimo gledališkem) recitiranju pa tudi slišno – da sta stalna naglasa zmeraj na sredini in na koncu verza (točneje: na 6. in na 12. zlogu). Premični naglasi členijo polstihe na različno dolge ritmične segmente: če s številkami označimo število zlogov v ritmičnih segmentih zgoraj navedenih aleksandrincev, ugotovimo, da znotraj polstihov vlada precejšnja ritmična svoboda, ki daje aleksandrincu gibkost in mehkobo kot protiutež strogosti stalnih naglasov:

4 – 2 / 3 – 3
2 – 4 / 2 – 4
3 – 3 / 3 – 3
2 – 4 / 2 – 4
3 – 3 / 3 – 3
2 – 4 / 3 – 3

Ker ima vsak polstih 6 zlogov, je logično, da lahko (svobodni) ritmični segmenti znotraj polstiha obsegajo od enega do pet zlogov; oglejmo si prav ta mejni, najbolj drastični primer, in sicer pri Racinovih verzih iz tragedije *Fedra*, ki ju bomo pozneje natančneje analizirali:

2 6 8 12
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
1 4 6 9 12
Un...Votre fils, Seigneur, me defend de poursuivre.[7]

Prvi polstih drugega citiranega aleksandrinca ima kar dva premična naglasa, na 1. in 4. zlogu; število zlogov po ritmičnih segmentih pa kaže nenavadno strukturo: 1 – 3 – 2 / 3 – 3. Pri tem opažamo, da je ritmični segment, ki ima le en sam zlog, pomensko karseda poudarjen. Premični naglasi torej nimajo le ritmične (zvočne) funkcije, temveč bistveno vplivajo tudi na pomenske poudarke, kar dokazuje, da zven v poeziji pomeni, pomen pa zveni.

Ritem francoskega verza je torej v veliki meri svoboden, ta svoboda pa nedvomno izhaja iz potrebe po vzpostavitvi ravnovesja med fiksnimi, rigidnimi strukturami verza, kakršna sta verzni konec in cezura, ter živim utripom besedne materije. Iz tega so-delovanja dveh različnih ritmičnih principov izhaja tudi klasicistična prepoved dolgih besed v poeziji: dolge besede

namreč povsem zapolnijo verzni segment, pri krajših verzih pa celo vso vrstico, kar pomeni, da imajo le stalni verzni naglas ob koncu verza oz. pred cezuro, oropajo pa verz svobodnega ritmičnega naglasa ter ga na ta način ritmično destabilizirajo, seveda s stališča klasicistične poetike. To prepoved je zlomil šele Verlaine, ko je pesem *Marina* (*Marine*), III. del cikla *Bakrorezi* (*Eaux-fortes*) zaključil z verzom, ki vsebuje eno samo, petzložno besedo: "Formidablement..." Sledil mu je Mallarmé, ki je angleški sonet *Petit air II* prav tako začel s petzložnim prislovom: "Indomptablement a dû..."

Za zgodnji aleksandrinec in sploh za francosko srednjeveško poezijo je značilna izjemno močna cezura, ki je funkcionirala kot pavza znotraj verza in je delila verz na dva polstiha, ki nista nujno obsegala enakega števila zlogov. Čeprav je bila cezura med polstihoma malce šibkejša kakor pavza na koncu verza, ki je edina omogočala vdih, sta bila polstiha skoraj tako močni enoti kot celoten verz.[8] Zato sta se oba polstiha lahko končala z nenaglašenim ženskim zlogom (nemim e), ki so ga izgovarjali, ne pa tudi šteli.[9]

Tektonski premik v razvoju francoske srednjeveške poezije je oslabitev cezure, ki izgubi značaj pavze, še zmeraj pa ohrani značaj zareze (coupe), ki deli verz na dva polstiha. Zato so v 16. stoletju zakonodajalci normativne poetike prepovedali uporabo nenaglašenega, ženskega zloga (nemega e-ja) pred cezuro, na koncu prvega polstiha.

Čeprav v tej razpravi ne moremo obravnavati vseh posledic oslabitve prvotne cezure, naj le omenimo, da gre za enega izmed najpomembnejših dogodkov v zgodovini srednjeveške poezije. Logično je namreč, da oslabitev cezure krepi celoto verza na rovaš polstihov, zato verzni konec pridobi na pomembnosti, kar – kot vse kaže – zbuja dodatno potrebo po rimi.[10]

Po rahlem upadu rabe aleksandrinca v 14. in 15. stoletju je renesančna pesniška skupina Plejada, predvsem Ronsard, v 16. stoletju dvignila ta verz na piedestal francoske poezije; odtlej velja aleksandrinec za osrednji pesniški izraz francoskega duha. Spričo svojega ritmičnega ustroja in retoričnega zamaha je predstavljal nadvse primeren formalni okvir za veliko epsko in dramsko poezijo francoske klasike.

Maurice Grammont takole razlaga zgodovinski razvoj aleksandrinca od renesanse naprej:

> "Romantični verz se ni rodil v 19. stoletju, temveč izhaja neposredno iz 16. stoletja. Aleksandrinec Plejade se je odlikoval z velikimi svoboščinami, in še posebej cezura je bila pogosto zelo šibka. V 17. stoletju je imel dvojno potomstvo: verz tragedije in verz komedije. Prvega sta regulirala Malherbe in nato Boileau, ki sta mu vsilila sintaktično zarezo (coupure) na koncu vsakega polstiha; drugi pa se je izognil prepovedim legislatorjev. Le-ta je ostal v mejah komedije in tako imenovanih sekundarnih žanrov; šlo je za verz Molièra in La Fontaina, medtem ko sta plemeniti verz uporabljala Corneille in Racine."[11]

"Romantični verz", ki ga omenja Grammont, je aleksandrinec, v katerem je središčna cezura zamenjana z dvema cezura-

ma, po 4. in 8. zlogu, kar deli vrstico na tri (pod)enote s tremi stalnimi naglasi, zato ta verz imenujejo tudi trimeter (v nasprotju z dimetrom oz. tetrametrom) ali alexandrin ternaire (trojni oz. tridelni aleksandrinec).

Izum romantičnega verza ali romantičnega aleksandrinca tradicionalno pripisujejo Victorju Hugoju:

Chantez, oiseaux! / ruisseaux, coulez! / croissez, feuillages![12]

Ta verz iz pesmi *Tristesse d'Olympio* je Hugo napisal l. 1837. Vendar pa trimetre srečamo že dve stoletji prej, med klasiki; tako kot trimeter lahko beremo naslednji La Fontainov aleksandrinec:

Ah! si mon coeur / osait encor / se renflammer![13]

Celo resni in globoki mojster jezika Racine se je zatekel k tovrstnemu svobodnejšemu aleksandrincu, in sicer pri pisanju svoje edine komedije – *Les Plaideurs* (*Pravdači*). Tam med prevladujočimi dimetri oz. tetrametri najdemo tudi naslednje trimetre:

Et je faisois / claquer mon fouet / tout comme un autre.[14]
Dormez chez vous: / chez vous faites / tous les repas.[15]
... Arrêt enfin. / Je pers ma cause / avec dépens[16]

V povezavi s tetrametrom zveni trimeter pri Racinu takole:

Et quand il serait vrai / que Citron, ma partie,
Aurait mangé, / messieurs, le tout, / ou bien partie[17]

Vendar pa je po drugi strani vse navedene trimetre še zmeraj mogoče brati tudi na "klasičen" način, kot dimetre ali aleksandrince s središčno cezuro:

Ah! si mon coeur osait / encor se renflammer!
Et je faisois claquer / mon fouet tout comme un autre.
Dormez chez vous; chez vous / faites tous les repas.
... Arrêt enfin. Je pers / ma cause avec dépens
Et quand il serait vrai / que Citron, ma partie,
Aurait mangé, messieurs, / le tout, ou bien partie

Če je v navedenih primerih vprašljivo, ali gre za trimetre ali dimetre (tetrametre), v naslednjem La Fontainovem verzu ne more biti nobenega dvoma:

Maudit chateau! / maudit amour! / maudit voyage![18]

Gre za čisti trimeter, za tridelni aleksandrinec, kakršnega so razvijali komični žanri na robu strogo normiranega klasicizma. Zato je toliko bolj presenetljivo, da lahko čisti trimeter najdemo celo v Corneillovi pozni tragediji *Surena*, saj je normativna klasicistična poetika za tragedijo zapovedovala rabo dimetra (tetrametra):

Toujours aimer, / toujours souffrir, / toujours mourir.[19]

Preberimo ta trimeter skupaj s predhodnim dimetrom:

Je veux, sans que la mort / ose me secourir,
Toujours aimer, / toujours souffrir, / toujours mourir.

Sprememba ritma iz dimetra v trimeter nemudoma izzove zvišano pozornost in opozarja na pomembno sporočilo, ki zahteva drugačen ritem. Ta ritmična modulacija zahteva tudi spremembo tempa izgovarjave, kar razločno začutimo, če ta dva aleksandrinca preberemo na glas, še natančneje pa to slišimo pri glasni gledališki izreki, če prisluhnemo francoskim igralcem, ki se vse življenje šolajo v težavnih in zapletenih pravilih odrske izgovarjave aleksandrinca: ker velja pravilo, da naj bodo vsi aleksandrinci približno enaki po trajanju, zahteva sprememba dimetra v trimeter tudi hitrejšo izgovarjavo tridelnega aleksandrinca, če naj bo njegovo trajanje enako trajanju počasnejšega dvodelnega aleksandrinca. Skratka: dimeter ima počasnejši, trimeter pa hitrejši tempo. Od romantike naprej, ko je bil trimeter sprejet kot legitimen način členjenja aleksandrinca, so pesniki mojstrsko menjavali različna ritma in tempa dimetra in trimetra, da bi dosegli čim večjo ritmično raznovrstnost.

Tudi zgoraj citirani Hugojev trimeter je obkrožen s samimi dimetri:

"Eh, bien! oubliez-nous, / maison, jardin, ombrages!
Herbe, use notre seuil! / ronce, cache nos pas!
Chantez, oiseaux! / ruisseaux, coulez! / croissez, feuillages!
Ceux que vous oubliez / ne vous oublieront pas!

Pospeševanje tempa v tem Hugojevem trimetru z zvočnimi sredstvi podpira njegov pomen.

Ritmična sprememba se zgodi tudi v primeru enjambementa, ki je bil kot prestopanje stavka čez mejo verza v klasicistični poetiki najstrože prepovedan, ker naj bi rušil ritmično celovitost verza in zvočno moč rime. Znamenita sta aleksandrinca, s katerima je Boileau prepovedal enjambement v svoji *L'art poétique*:

Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.[20]

Navedena verza sta pomenljiva na več ravneh: čas izjave očitno govori o tem, da je bil enjambement močno razširjen v obdobju pred klasicizmom. In res: v francoski srednjeveški poeziji kar mrgoli enjambementov, te in mnoge druge pesniške svoboščine pa so si radi jemali tudi renesančni pesniki, zbrani v skupini Plejada, predvsem Ronsard, zato Boileau z gnevom detronizira Ronsardov pesniški kult. Oglejmo si funkcioniranje enjambementa v Ronsardovi pesnitvi *La vie rustique*, napisani v aleksandrincih; naslednja fragmenta smo si izbrali zaradi tega, ker tudi na pomenski ravni zagovarjata prevlado narave nad umetno(stno) lepoto, kar se povsem ujema s svobodo Ronsardovega pesniškega jezika:

Plus belle est une Nymphe en sa cotte agraffée,
Aux coudes demi-nus, qu'une Dame coiffée
D'artifice soigneux, toute peinte de fard:
Car toujours la nature est meilleure que l'art.
(...)

Écoutez donc ici les musettes sacrées
Des ces Bergers, Seigneurs, de diverses contrées,
Qui font diversement tout ainsi qu'il plaît
D'amoureuses chansons sonner cette fôret...[21]

Pri Boileauju srečamo izraz enjambement v njegovi prvotni, etimološki obliki: glagol enjamber pomeni namreč prestopiti, prekoračiti, izvira pa iz francoske besede za nogo - jambe. V slovenščini bi torej lahko napravili besedno igro in rekli, da je enjambement - prestopek, v tem smislu pač, da prestop stavka iz verza v verz predstavlja prestopek, prekoračitev, prekršek zakonov normativne poetike, kakor jih je formuliral Boileau, najstrožji zakonodajalec klasicistične besedne umetnosti. Zanimivo pa je, da so njegovo prepoved enjambementa včasih kršili celo najstrožji klasicistični avtorji, recimo Racine v že citiranem aleksandrincu iz *Fedre*:

Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un...Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.

Navedeni Racinov enjambement s formalnega stališča sicer kričeče krši pravilo, vendar je očitno uporabljen zavestno in spretno, izžareva pa nadvse močan ritmični in pomenski učinek: besedica Un je z enjambementom izločena iz predhodnega verza, s tropičjem ločena od ostanka vrstice ter na ta način karseda pomensko poudarjena. Enjambement kot "prestopek" je torej legitimen pesniški postopek, ki s spretno uporabo utegne sprožiti presenetljive pomenske učinke in obrate, saj se pravi smisel določene pesniške izjave razkrije bralcu šele potem, ko vrstico prebere do konca in se z očmi vrne na levo stran, na začetek naslednje vrstice.

Zaradi pomembnosti polstihov kot posebnih ritmičnih (pod)enot pozna francoska poezija tudi enjambement znotraj verza, ki ga literarna veda imenuje rejet (iz glagola rejeter - odvreči, zavreči): gre za ritmični postopek, pri katerem je zadnja beseda določenega priredja ali podredja "od-vržena" čez cezuro iz prvega v drugi polstih. (Francoska literarna veda včasih uporablja termin rejet tudi kot sinonim za enjambement.)

Naj na tem mestu le omenimo, da v francoski poeziji srečujemo tudi t. i. "kontra-enjambement" in "kontra-rejet": gre za obrnjeni enjambement oz. rejet, ko se nova sintaktična enota začne tik pred koncem verza oz. polstiha.

Razvoj aleksandrinca gre pri utemeljiteljih pesniškega modernizma v smeri rušenja sistema cezur in uveljavljanja enjambementov, skratka, čedalje večje ritmične svobode.

Marjeta Vasič takole razlaga revolucionarne svoboščine, ki jih je Baudelaire vpeljal v aleksandrinec:

"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 začenja 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 tvegal 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."[22]

Oglejmo si nekaj primerov Baudelairovih aleksandrincev. Tu je romantični trimeter iz VI. pesmi cikla *Le Voyage*:

"O mon semblable, / o mon maître, / je te maudis!"

Druga kitica pesmi *Les Aveugles* je zanimiva zaradi močnega enjambementa med 2. in 3. verzom ter zaradi sistema rim, saj Baudelaire namesto zaporednih rim, značilnih za tradicionalne aleksandrince, uporabi oklepajočo rimo:

Leurs yeux, d'où la divine etincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ritem navedene kitice je – razen v zadnjem verzu – nemogoče razčleniti s središčno cezuro, ne ujema pa se niti z romantičnim trimetrom.

V zgoraj citiranih štirivrstičnicah je Hugo povezal aleksandrinec s prestopno rimo, Baudelaire pa z oklepajočo. Z določeno mero poenostavljanja bi lahko rekli, da so zaporedne rime pri aleksandrincu primerne za epsko poezijo (in seveda dramatiko), medtem ko so prestopne in oklepajoče rime pri aleksandrincu znamenje lirske poezije.

Baudelaire je pogosto ulil široki ritem aleksandrinca celo v drobno posodo soneta, s tem pa dosegel povsem nove izrazne možnosti. Značilen je v tem smislu sonet *La Destruction*, iz katerega citiramo tercinski del:

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!

Druga tercina, v kateri verzni ritem sicer temelji na tradicionalni središčni cezuri, ponuja v premislek problem števila zlogov v aleksandrincu: preštejmo zloge v 1. in 3. verzu te tercine:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Et jette dans mes yeux / pleins de confusion

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Et l'appareil sanglant / de la Destruction!

Končnica -ion se v moderni francoščini izgovarja kot en zlog, tovrstno izgovarjavo, ko dva zaporedna vokala v besedi tvorita diftong, pa fonetika in prozodija imenujeta sinereza. Vendar se Baudelaire ni zmotil pri štetju zlogov, temveč se je držal tradicionalnega pesniškega štetja zlogov, ki temelji na latinski etimologiji. V pesniški rabi se namreč končnica -ion bere in šteje kot dva zloga (i-on), zato imata besedi confusion in Destruction v Baudelairovem sonetu po štiri zloge (con-fu-si-on in De-stru-cti-on), ne pa po tri, kakor je uveljavljeno v sodobni vsakdanji govorici. Ta fonetični pojav je - za razliko od sinereze - v fonetiki in prozodiji znan pod terminom diereza,[23] označuje pa izgovarjavo dveh zaporednih vokalov v besedi kot dveh različnih zlogov. Navedena aleksandrinca imata torej po 12 zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Et je-tte dans mes yeux / pleins de con-fu-si-on

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Et l'a-ppa-reil san-glant / de la De-stru-cti-on!

Izgovarjava besed confusion in Destruction z dierezo (con-fu-si-on in De-stru-cti-on) neprimerno bolj poudari ti dve besedi kakor izgovarjava s sinerezo (con-fu-sion in De-stru-ction).

Tega postopka pa ni izumil Baudelaire, temveč ga srečamo že pri klasikih. Sodobniki so se zgražali nad naslednjim Racinovim aleksandrincem iz *Ifigenije*, saj so v njem našteli zgolj 11 zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Il l'attend à l'autel / pour la sacrifier.[24]

V 17. stoletju so končnice glagolov na -ier izgovarjali kot en zlog, kot diftong. Vendar je Racine prekršil to pravilo s tem, da je pri glagolu sacrifier namesto sinereze (sa-cri-fier) uporabil dierezo (sa-cri-fi-er) in tako dobil 12-zložni verz.

Z ritmom je torej poudaril težo besede "sacrifier" (žrtvovati) ter z jezikovnimi sredstvi poglobil tragično sporočilo drame o žrtvovanju nedolžne princese Ifigenije. Njegovo kršenje slovničnega pravila je bilo torej umetniško utemeljeno.

Spričo vsega povedanega je naravno, da se je sinereza že zaradi hitrosti izgovarjave bolj uveljavila v prozi in vsakdanji govorici, medtem ko je poezija zaradi vrednosti besede večinoma ohranila dierezo. Čeprav se je moderna lirika v veliki meri približala dikciji vsakdanje govorice, je naravnanost k dierezi ohranila; Henri Morier trdi, da gre pri tem bistvena zasluga Mallarméju in Valéryju: "Orientacija moderne poezije, kakor sta jo inicirala Mallarmé in Valéry, je naravnana k odvračanju od

sinereze ter h krepitvi diereze, kar ponovno vzpostavlja dostojanstvo pesniške izreke in skrajno skrb zanjo."[25] Nenavadno je, da je v istem času eden izmed poslednjih velikih pesnikov tradicionalnega sloga, Edmond Rostand, poskušal svoj verz približati vsakdanji govorici, zato je forsiral sinerezo, po vsej verjetnosti zaradi potrebe po približevanju živi govorici svojega gledališkega občinstva in zahtev sodobne odrske izreke:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Ah, c'est que quelqu'un hier m'a mis la mort dans l'ame.[26]

Zgodovina izgovarjave besede hier (včeraj) kaže, da so jo v srednjem veku doživljali kot enozložno besedo, medtem ko sta bili že v Rostandovem času in tudi še danes možni obe izgovarjavi - sineretična (hier) in dieretična (hi-er), zato ta primer dobro ponazarja Rostandovo naravnanost k sinerezi.

Resnici na ljubo pa je treba priznati, da so nekateri pesniki izkoriščali tovrstne dublete pri razreševanju metričnih problemov: tako parnasovec François-Joachim-Édouard Coppée rabi besedo hier na oba načina:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
De sa vue, hier encor, / je faisais mon délice.

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
Or, ce fut hi-er soir, / quand elle me parla.[27]

Oglejmo si razliko v odnosu do diereze in sinereze na primeru iste besede, pridevnika ancien(ne) - starodaven (-na). Mallarmé pri tej besedi uveljavi dierezo:

1 2 3 4 5 6 /7 8 9 10 11 12
Mon doute, amas de nuit / an-ci-enn-e, s'achève[28]

In Rostand? Sinerezo:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
Toujours vive, elle est là, / cette blessure an-cienne[29]

Tu smo priče svojevrstnega paradoksa: tradicionalist Rostand izbere moderno izgovarjavo, sinerezo, medtem ko se radikalni modernist Mallarmé odloči za tradicionalno pesniško izgovarjavo, dierezo. Ta primer razločno kaže, da je razmerje med tradicionalno in moderno poezijo bolj kompleksno in protislovno, kakor smo dandanašnji navajeni misliti zaradi še zmeraj prevladujoče modernistične ideologije, po kateri naj bi med moderno in tradicijo zijal nepremostljiv prepad.

Pri modernizaciji aleksandrinca je nadvse pomemben Verlaine. Ta prenovitelj francoske verzifikacije je pred središčno cezuro, kjer bi moral stati stalni naglas, rad postavljal nenaglašene besede, in to je literarna veda poimenovala "verlainovska cezura". Vendar se zastavlja vprašanje, kako sploh ritmično prebrati tovrstne Verlainove verze. Je naslednji aleksandrinec sploh dimeter?

Elle ne savait pas que / l'Enfer c'est l'absence.[30]

Ali trimeter?

Elle ne savait / pas que l'Enfer / c'est l'absence.

Ne prvi, klasični, ne drugi, romantični način členjenja aleksandrinca na notranje segmente ne ustrezata povsem sintaktični strukturi tega verza. Še bolj drzna je radikalna uporaba enjambementa v isti pesmi (*Amoureuse du diable*):

Ce fut une banale et terrible avanture.
Elle quitta de nuit l'hôtel. Une voiture
Attendait. Lui dedans. Ils restèrent six mois
Sans que personne sût où ni comment. Parfois
On les disait partis à toujours. Le scandale
Fut affreux.

Začetniki moderne lirike so se dobro zavedali, da je treba aleksandrinec spričo njegove zgodovinske obremenjenosti in pretirane eksploatacije rabiti previdno. Modernistično distanco do aleksandrinca dobro ponazarja lucidni intervju, ki ga je Stéphane Mallarmé dal Julesu Huretu l. 1891 in ki je znan pod naslovom *O literarni evoluciji*:

"Prvič od stvarjenja sveta pesniki ne pojejo v zboru. Vse doslej, kajne, so bile za spremstvo potrebne velike orgle uradnega metruma. No, torej, ta metrum je že vse prevečkrat preigran, zato je začel utrujati. (...) Mar ni skrajno nenaravno, da je bralec lahko povsem prepričan, pa naj odpre katerokoli zbirko, da bo povsod našel, križem in počez, povsem enoličen in konvencionalen ritem, in to tam, kjer naj bi, ravno obratno, morali iskati bistveno različnost človeških občutij?! Kje je navdih, kje je nepredvidljivo?! O, kako duhamorno! (...) Spričo svoje zaljubljenosti v strog verz, ki je sam po sebi lep, Parnasovci niso videli, da gre tu za prizadevanje, ki dopolnjuje njihovo hotenje: prizadevanje, ki hkrati ponuja to prednost, da ustvarja neko vrsto interregnuma za veliki verz, ki je v svoji utrujenosti prosil milosti. Kajti treba je vedeti, da poskusi najmlajše generacije niso usmerjeni k odpravi velikega verza; želijo le dihati več zraka v pesmi, ustvariti neko vrsto fluidnosti in gibkosti med verzi velikega zamaha, kar so doslej po malem pogrešali. V orkestru je mogoče nenadoma zaslišati zelo lepe bleske pihal; vendar zelo dobro vemo, da bi nas orkester, ki bi ga sestavljali le taki zvoki, kaj hitro utrudil. Mladi redčijo te velike poteze in jih pustijo učinkovati le v trenutkih, ko naj ustvarijo totalen učinek: na ta način bo aleksandrinec, ki si ga ni nihče izmislil, temveč je čisto sam vzniknil iz instrumenta jezika, namesto da bi še naprej ostal v maniakalnem in negibnem stanju, odslej bolj svoboden, bolj nepredvidljiv, bolj zračen: dobil bo vrednost verza, ki ga uporabljamo le za izražanje težkih vzgibov duše. Razsežnost prihodnje poezije bo zajemala vase izhodišče velikega verza, skupaj z neštetimi motivi, ki jih poraja individualni posluh."[31]

Ta mešanica spoštovanja, kritične distance in svobodnejšega odnosa do aleksandrinca je značilna tudi za Mallarméjevo lastno pesniško prakso, kakor kažeta njegovi osrednji pesniški deli – pesnitvi *Faunovo popoldne* in *Herodiada*:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Rezanje aleksandrinca v dve ali več vrstic, ki pa skupaj štejejo 12 zlogov, je postopek, ki ga je vpeljala že francoska dram-

ska klasika: v trenutkih čustvene napetosti je rada razdelila aleksandrinec na več dramskih replik oz. govorcev, vendar je pri tem ponavadi spoštovala središčno cezuro:

CLYTEMNESTRE: Pourquoi le craindrons-nous? /
ACHILLE: Pourquoi m'en défier?
ARCAS: Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.
ACHILLE: Lui!
CLYTEMNESTRE: Sa fille!
IPHIGÉNIE: Mon père! /
ERIPHILE: O ciel! quelle nouvelle!
ACHILLE: Quelle aveugle fureur pourrait l'armer contre elle![32]

Mallarmé radikalizira ta postopek, pri tem pa se ne meni za sistem cezur, kakor kažejo (kontra)enjambementi in (kontra)rejeti v zgoraj citiranem uvodu v *Favnovo popoldne*:

(*kontra-rejet*) (*rejet*)
Ces nymphes, je les veux / perpétuer .

(*kontra-enjambement*) Si clair,
Leur incarnat léger... (*enjambement*)

V *Herodiadi* je le tu in tam mogoče razdeliti aleksandrince s klasično središčno cezuro ali z dvema "romantičnima" cezurama, pesnik pa enjambement zagozdi celo med sestavna elementa rodilniške metafore ("les larmes / Du bassin") ali sintagme ("caprice / Solitaire"), kakor kažejo že prvi verzi *Starodavne uverture za Herodiado*:

Abolie, et son aile affreuse dans les larmes
Du bassin, aboli, qui mire les alarmes,
Des ors nus fustigeant l'espace cramoisi,
Une Aurore a, plumage héraldique, choisi

Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
Lorde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice
Solitaire d'aurore au vain plumage noir...

Očitno je Mallarmé vpeljal svojo eliptično, pomensko zatemnjeno sintakso celo v aleksandrinec, tradicionalno trdnjavo racionalistično prosvetljenega francoskega "zdravega duha". Po njem se je zgledoval tudi Paul Valéry, zadnji francoski pesnik, ki je virtuozno pesnil v strogih klasičnih oblikah.

Valéry je sledil svojemu pesniškemu "Učitelju (Mojstru - Maître)" Mallarméju pri sintezi diamantno izbrušene klasične forme z modernistično svobodo jezika. Kljub nezaupanju do tako pogosto uporabljanega in zlorabljanega verza je tudi Valéry v aleksandrincu napisal svoja "velika" pesniška besedila - pesnitev *Mlada Parka* (ki obsega nič manj kot 512 aleksandrincev) ter obe pesnitvi, posvečeni Narcisu (mladostno delo *Narcis govori* in zrelo delo *Narcisovi fragmenti*). Ni naključje, da je Valéry posegel po aleksandrincu prav pri dolgih pesniških tekstih, kjer je najbrž čutil potrebo, da množico čudovitih lirskih detajlov poveže v celoto s trdnejšo ritmično strukturo in retoričnim zamahom, ki sta značilna

za aleksandrinec. Impozantna je v tem smislu prva kitica *Mlade Parke*:

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer?[33]

Verzološke analize nenavadno pogosto citirajo primere iz Valéryjeve poezije, kar dokazuje njegov pomen za zgodovino francoske verzifikacije. Ob vsej svoji inovativnosti se je Valéry zvesto držal izjemno strogih pravil in konvencij normativne klasicistične poetike. Nemara edino odstopanje od kanonov tradicionalne verzifikacije si je privoščil s kršenjem pravila o obveznem menjavanju moških in ženskih rim, vendar je to vselej storil z namenom, da doseže kak poseben pomenski in estetski učinek. V pesnitvi *Narcis govori* pa ga je neizenačen obseg kitic včasih pripravil do tega, da je pri aleksandrincih prekršil pravilo o zaporedno rimanih verznih dvojicah in posegel npr. po oklepajoči rimi:

Adieu, reflet perdu sur l'onde calme et close,
Narcisse... ce nom même est un tendre parfum
Au coeur suave. Effeuille aux mânes du défunt
Sur ce vide tombeau la funérale rose.

Mallarmé in Valéry sta zadnja velika francoska mojstra klasičnih pesniških oblik. Aleksandrinec je sicer ostal v uporabi tudi v 20. stoletju in so se ga posluževali mnogi vidni pesniki; naštejmo jih: Francis Jammes, Charles Péguy, Alfred Jarry, Léon-Paul Fargue, Anna de Noailles, Tristan Derème, Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Jules Romains (nerimani dvanajsterci), Jean Cocteau, Jacques Audiberti, Raymond Queneau in celo nadrealist Louis Aragon. Vendar pa večina naštetih avtorjev uporablja aleksandrinec v tesni povezavi s pesniškimi postopki, ki jih je odkril modernizem, zelo pogosto pa tudi na način parodije in (avto)ironije, kakor je razvidno iz začetka pesmi *Établissement d'une communauté au Brésil* Maxa Jacoba:

On fut reçu par la fougère et l'ananas
L'antilope craintif sous l'ipécacuanha.
Le moine enlumineur quitta son aquarelle
Et le vaisseau n'avait pas replié son aile
Que cent abris légers fleurissaient la forêt.
Les nonnes labouraient. L'une d'elles pleurait
Trouvant dans une lettre un sujet de chagrin.
Un moine intempérant s'enivrait de raisin...

Queneaujeva pesem *L'explication des métaphores*, iz katere citiramo začetni kitici, je napisana v neoporečnem ritmu klasičnega aleksandrinca s središčnimi cezurami:

Loin du temps, de l'espace, / un homme est égaré,
Mince comme un cheveu, / ample comme l'aurore,
Les naseaux écumants, / les deux yeux révulsés,
Et les mains en avant / pour tâter le decor

– D'ailleurs inexistant. / Mais quelle-est, dira-t-on,
La signification / de cette métaphore:
"Mince comme un cheveu, / ample comme l'aurore"
Et pourquoi ces naseaux / hors de trois dimensions?

Ironiziranje vrednostnega sistema, ki ga je v poeziji izražal tradicionalni aleksandrinec, kaže na to, da se je umetniška moč aleksandrinca v 20. stoletju izčrpala in da ne zmore več izražati duha dobe, temveč funkcionira na negativen način, kot (avto)kritika lastne zgodovine. Če je sklenjena oblika aleksandrinca nekoč pričala o smiselni urejenosti kozmosa, potem modernistična Queneaujeva uporaba aleksandrinca na duhovit način priča o grenki izkušnji izgube smisla.

Kljub številu pesnikov, ki še zmeraj posegajo po aleksandrincu, je radikalni modernizem kot prevladujoči pesniški izraz ustoličil prosti verz, s tem pa je slava aleksandrinca dokončno zašla. Zaenkrat tudi ni videti, da bi postmodernizem rehabilitiral in revitaliziral to verzno obliko, ki ji sodobna estetska občutljivost ni naklonjena, saj jo – morda neutemeljeno – razume zgolj kot pesniški izraz tradicionalne poetike in preseženega življenjskega vrednostnega sistema.

Mogoče pa je napočil čas, ko si je aleksandrinec – če naj parafraziramo Mallarméja – že toliko odpočil, da bi ga lahko ponovno obudili k življenju?

2. Ritmični ustroj aleksandrinca

Ritem je pri aleksandrincu bistveno povezan z naravo rim. Klasicistična poetika je postavila železni zakon menjavanja moških in ženskih rim, ki velja tudi za aleksandrinec.

Francoska literarna veda uporablja termina "moška" in "ženska rima" drugače kot slovenska literarna veda, terminološka razlika pa je utemeljena v različnosti francoskega in slovenskega jezika in verza. Kljub vrhunskim dosežkom, ki so jih francoski pesniki prispevali v zakladnico svetovne književnosti od srednjega veka do modernizma, je francoski verz po svojih zvočnih izraznih možnostih izpostavljen nevarnosti ritmične monotonije: omejuje ga oksitoničnost francoskega jezika, nujnost naglasa na zadnjem zlogu besede pa seveda bistveno določa tudi naravo ritma in rime v francoskem verzu.

Različne možnosti naglasov v slovenščini, s tem pa tudi različne možnosti pri načinu rimanja (moške, ženske in tekoče rime) nimajo le evfoničnih učinkov, temveč po svoje vplivajo tudi na bogastvo ritma slovenskega verza.

Sledeč pri nas uveljavljeni terminologiji bi lahko rekli, da francoski verz pozna le moške rime. Vendar ni čisto tako: prav zaradi zavesti, da nenehno ponavljanje moških rim učinkuje monotono in trdo, je klasicistična normativna poetika razvila predvsem dve pravili:

1) Da ni dovolj le rima v smislu ponavljanja zadnjega, naglašenega vokala (zvočni stik ponavljanja zadnjega samoglasnika za francoska ušesa ne učinkuje kot polna rima, ampak zgolj

kot asonanca), saj istovetnost enega samega zvočnega elementa v rimi francoska verzifikacija obravnava kot šibko, revno ali nezadostno rimo - rime faible, pauvre ali insuffisante:

Votre Oreste au berceau va-t-il finir sa vie?
Pleurez-vous Clytemnestre, ou bien Iphigénie?[34]

Revna rima je dovoljena le med enozložnimi besedami (feu - bleu) oziroma med besedami, ki pripadajo različnim besednim družinam, pa še takrat zgolj pri zaporedni rimi, medtem ko so pri prestopni in oklepajoči rimi revne rime že preveč medsebojno oddaljene, da bi jih slišali.[35]

Da bi bila rima "zadostna" (rime suffisante), mora obsegati vsaj dva zvočna elementa, ki se ponavljata:

A peine un faible jour vous éclaire et me guide.
Vos yeux seul et les miens sont ouverts dans l'Aulide.[36]

Najbolj pa je zaželena t. i. bogata rima (rime riche), v kateri se ujemajo tudi glasovi pred naglašenim vokalom (npr. v slovenščini vila - svila ali v francoščini vers - univers oz. songe - mensonge). Z drugimi besedami: bogata rima je v francoščini tista, v kateri se ujema vsaj en zvočni element več kakor pri t. i. zadostni rimi, kar pomeni, da se pri bogati rimi ponavljajo (vsaj) trije zvočni elementi:

Un prodige étonnant fit taire ce transport:
Le vent qui nous flattait nous laissa dans le port.[37]

2) Druga zahteva pravi, da se moške rime zaradi ritmične raznovrstnosti morajo obvezno menjavati z "ženskimi rimami", kakor Francozi imenujejo rimane besede, ki se končujejo z nemim e-jem.

Celotna problematika narave, definicije in celo same identitete aleksandrinca se suče okoli vprašanja nemega e-ja. Problem ritmične funkcije nemega e-ja obseda francoske pesnike, estete in teoretike verza že od srednjega veka. Gre za vprašanje, ki je ušesu, navajenemu akcentuacijskega verza, skoraj povsem tuje in celo obskurno: ostri disputi okoli uporabe nemega e-ja v francoski poeziji, recimo znameniti "spor retorikov" (la querelle des rhétoriqueurs) v 15. in 16. stoletju, se nam zdijo povsem nepotrebni, racionalistično malenkostni in celo smešni v svoji precioznosti. Vendar se temu problemu ne smemo in ne moremo izogniti, kakor da ga ni: nemi e je poseben zvočni pesniški pojav, konstitutiven za celotno francosko poezijo, pisano v vezani besedi. Zato se velja podrobneje posvetiti naravi tega nenavadnega glasu, ki naj bi bil - kot pove samo njegovo lingvistično ime - nem, neslišen... kar pa ni povsem res: gre za palatalni samoglasnik, ki je po načinu izgovarjave blizu diftongu oe, vendar se od njega loči po tem, da je njegova zvočnost tišja, njegovo trajanje pa krajše. Zato ima Henri Morier prav, ko pravi, da je termin "nemi e (e muet)" napačen ter da bi ga morali nadomestiti z "atoničnim e (e atone)".[38] Maurice Grammont takole razlaga zgodovinski razvoj izgovarjave nemega e-ja: "V stari francošči-

ni tako imenovani nemi e ni bil nikoli dejansko nem; že od nekdaj je šlo za šibek glas, ki pa so ga vendarle izgovarjali. Sčasoma pa je prenehal biti slišen v nekaterih legah današnje izgovarjave: pravimo: je n' sais pas, toda j' n'en sais rien, un' fenêtre, toda la f'nêtre; vse je odvisno od njegovega položaja in od tega, kar ga obkroža."[39] Že iz zgornjih primerov se da razbrati pravilo, znano pod imenom "pravilo treh soglasnikov", ki ga je Maurice Grammont formuliral l. 1892 v svojem delu *Traité pratique de Prononciation française*: "Splošno pravilo je, da se nemi e izgovarja zgolj takrat, ko se je treba izogniti trku treh soglasnikov." Primer dveh nemih e-jev v eni sami besedi je pridevnik ženskega spola petite (izg. p'tit'): prvi nemi e je na začetku, drugi pa na koncu besede, in prav slednji ima še poseben pomen za ritmiko francoske vezane besede, saj bistveno krepi izgovarjavo zadnjega soglasnika, kar vpliva tudi na zven rime. Izredno občutljivo je vprašanje nemega e-ja v glagolskih končnicah. V poeziji pa je izgovarjava nemega e-ja še bolj kompliciran in kodificirana kot v neliterarnem, vsakodnevnem jeziku komunikacije. Klasicistična poetika je razvila zapletena pravila elizije, ki se spreminjajo glede na lego nemega e-ja; še posebej kočljivo je vprašanje nemega e-ja pred cezuro. Jean Suberville[40] je pravila elizije klasificiral takole – za ilustracijo dodajamo primere iz 1. prizora I. dejanja Racinove tragedije *Ifigenija*:

I. Nemi e znotraj besede:

1) se šteje med dvema soglasnikoma:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Nous menacions de loin les rivages de Troie.[41]

2) se ne šteje, če sledi samoglasniku ali diftongu (iz citiranega primera se da razbrati, kako je nemi e zamolčan v glagolski končnici za 3. osebo množine, če sledi samoglasniku: au-rai-e-nt):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?[42]

II. Nemi e na koncu besede:

1) se šteje med dvema soglasnikoma, če drugi soglasnik začenja naslednjo besedo; za zgled lahko velja konec pravkar citiranega verza (cette nuit);

2) se ne šteje:

a) če mu sledi beseda, ki se začenja s samoglasnikom, ki obvezno elidira nemi e:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
A peine un faible jour vous éclaire et me guide.[43]

Izjema pri pravilu elidiranja nemega e-ja pred samoglasnikom sta le določni člen le in kazalni zaimek ce:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Ce héros, qu'armera l'amour et la raison[44]

Eden izmed poglavitnih razlogov za elidiranje nemega e-ja pred samoglasnikom je hiat - zev, trk dveh samoglasnikov, ki je v francoski klasični poeziji prepovedan oziroma je dovoljen le takrat, ko ne gre drugače, ko ga zahteva sama narava jezika, recimo pri vezniku et (ça et la) in pri mnogih slovničnih oblikah, ki se jim ni mogoče izogniti (tu es, tu as) itn.

Kljub prepovedi hiata srečamo trk samoglasnikov celo pri največjih mojstrih francoske klasike, recimo pri Racinu:

Et l'empire d'Asie à la Grèce promis[45]

Za klasično vzgojena ušesa je najbolj kakofoničen trk dveh enakih samoglasnikov, ki ga ponovno, presenetljivo, najdemo pri Racinu:

Je plains mille vertus, une amour mutuelle[46]

Vendar Racine ne bi bil Racine, če ne bi mojstrsko omilil neprijetnega učinka hiata tako, da je zapovrstna samoglasnika ločil s cezuro:

Et l'empire d'Asie / à la Grèce promis

Je plains mille vertus, / une amour mutuelle

Koliko zlogov ima pravzaprav pravkar citirani aleksandrinec? Preštejmo jih, vštevši vse neme e-je:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13 14
Je plains mill-e ver-tus, / un-e a-mour mu-tu-ell-e

Ker se nemi e pred samoglasnikom elidira, nedoločni člen une pred samostalnikom amour šteje le en zlog. Preštejmo ponovno:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13
Je plains mill-e ver-tus, / une a-mour mu-tu-ell-e

Še zmeraj imamo aleksandrinec s trinajstimi zlogi, čeprav ima aleksandrinec po definiciji dvanajst zlogov. Ta razlika med definicijo in realno izgovarjavo aleksandrinca izvira iz poglavitnega pravila francoskega verzifikacije, da se nemi e na koncu verza izgovarja, ne pa tudi šteje! Prav tako se ne šteje nemi e na koncu prvega polstiha.

Zato so možni tudi aleksandrinci, ki imajo na videz še večje število zlogov - recimo naslednji Racinov verz iz tragedije *Athalie*, kjer nemi e nastopa tudi dobesedno, na pomenski ravni, v ženski obliki pridevnika nema - muette:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
L'arche sainte est muette et ne rend plus d'oracles.[47]

V tem aleksandrincu so kar štirje nemi e-ji: na koncu besed arche, sainte, muette in oracles; dva izmed njih sta na izpostavljenih mestih - na koncu polstiha (muette) in na koncu stiha (oracles) in se torej ne štejeta. Nema e-ja na koncu besed sainte in muette se zaradi elizije ne izgovarjata... In tako le dobimo 12-zložni aleksandrinec:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 (e)
L'arche sainte est muette / et ne rend plus d'oracles

Ker so nemi e francoski pesniki vse do najnovejšega časa večinoma doživljali kot poseben zlog, se zakomplicira vprašanje števila zlogov pri aleksandrincu: aleksandrinec z žensko rimo (rimo z nemim e) ima 13, ne pa 12 zlogov, kakor naj bi jih imel po svoji osnovni definiciji: če pa se nemi e pojavi na koncu polstiha, potem ima aleksandrinec z žensko rimo kar 14 zlogov!

Francoska klasicistična poetika se iz tega problema izvije na sholastično "dvoličen" način, češ da se zadnji zlog pri ženski rimi "sliši", ne pa tudi "šteje".

Še bolj se to vprašanje zaostri pri nemem e-ju na koncu polstiha, se pravi pred središčno cezuro. Celoten spor retorikov v 15. in 16. stoletju se je vrtel okoli tega problema: čeprav so nasprotniki soglašali, da (se) nemi e na koncu polstiha "ne šteje", so lomili kopja ob praktičnih zvočnih posledicah. Jean Suberville je ta spor strnjeno opisal takole: "Za prve se izgovarja, čeprav (se) ne šteje; za druge pa se tudi ne izgovarja, ker (se) pač ne šteje."[48] Z drugimi besedami, tu gre za vprašanje elizije: ali naj se nemi e na koncu prvega polstiha elidira ali ne?

Povsem očitno je torej, da je doživljanje verza tu odvisno od dveh, ne zmeraj in ne povsem vzporednih procesov: od konkretnega zvočnega branja in od abstraktnega štetja, ki si zaradi racionalističnega prilagajanja vnaprej danim verznim shemam dovoljuje, da določenih zlogov kratko malo "ne šteje". Tu je pod vprašaj postavljen osnovni princip silabičnega verza, ki temelji na številu zlogov, saj pri aleksandrincu ni več jasno, koliko zlogov sploh ima - 12 (pri moških rimah), 13 (pri ženskih rimah oz. pri nemem e-ju na koncu verza) ali celo 14 (pri nemem e-ju na koncu polstiha in na koncu celotnega verza).

Podobne zadrege se pojavljajo tudi pri drugih verznih merah: deseterec je poleg dvanajsterca edini verz francoske poezije, ki je dovolj dolg, da potrebuje cezuro, zato pri njem srečamo strukturno enake ritmične probleme kakor pri dvanajstercu; vsi verzi z manjšim številom zlogov so dovolj strnjeni, da ne potrebujejo cezure, zato pri njih nemi e vpliva predvsem na izgovarjavo (rimo in ritem) verznega konca.

Čeprav tudi poezija drugih romanskih narodov temelji na silabičnem verzifikacijskem sistemu, se bistveno razlikuje od francoske po načinu naglaševanja besed: ti jeziki namreč poleg oksitona oz. oksitoničnega naglasa (na zadnjem zlogu) poznajo tudi bariton(ični naglas), ki ne pada na zadnji zlog in se deli na paroksiton (na predzadnjem zlogu) in properoksiton (na predpredzadnjem zlogu). Zato število zlogov v aleksandrincih teh jezikov niha od 12 do 16, odvisno pač od števila nenaglašenih zlogov po zadnjem naglasu.

Še bolj pa se od ritma originalnega francoskega aleksandrinca oddaljijo aleksandrinci v jezikih z akcentuacijskim

verzifikacijskim sistemom (npr. v angleščini, nemščini in slovenščini), kjer je svobodni ritem premičnih naglasov nadomeščen s strožjim ritmičnim sistemom stalnih naglasnih mest. Če k temu dodamo še dejstvo, da je v "akcentuacijskih" aleksandrincih večinoma spremenjeno tudi število zlogov, da rima funkcionira povsem drugače ter da ni gotovo, ali akcentuacijski verz sploh potrebuje sistem cezur, potem se soočamo z vprašanjem, ali je aleksandrinec v teh jezikih sploh še aleksandrinec.

Tu se na konkreten način kaže osnovni problem naše verzološke raziskave: zaradi razlik med silabičnim in akcentuacijskim sistemom verzifikacije francoske pesniške oblike ob prenosu v slovenščino doživijo tako radikalne spremembe, da se lahko upravičeno vprašamo, ali sploh še ohranjajo svojo temeljno formalno identiteto.

Pozitiven odgovor na to vprašanje je možen le, če sprejmemo elastično definicijo pesniške oblike, ki jo ponuja Karl Vossler v avtoritativnem delu *Die Dichtungsformen der Romanen*:

"Verz je Protej: in prav tako kakor se Protej pojavlja zdaj kot voda, zdaj pa kot ogenj, zdaj kot kača, zdaj pa kot vol, in vendar ni nikoli identičen ne z vodo ne z ognjem, ne s kačo in ne z volom, tako se tudi določen verz pojavlja - enkrat z določenim številom zlogom, drugič pa na svoboden način, enkrat s strogo določenim, drugič pa s skaljenim ritmom, enkrat na sintaktično zaključen, drugič pa na sintaktično raztrgan način, - nobena teh lastnosti pa ne označuje njegovega lastnega, samosvojega bitja. (...) In če bi želeli to zadevo izreči do konca, bi morali podati prav toliko definicij, kolikor je na tem svetu verzov. Z drugimi besedami: sleherni verz je individuum, sleherni verz se od drugega razlikuje."[4]

OPOMBE:

[1] Originalni francoski izraz "alexandrin" je v tej obliki prvič izpričan l. 1432; gre za substantiviran pridevnik, ki se je razvil iz prvotnega daljšega imena "rime alexandrine" oz. poznejšega izraza "vers alexandrin" - aleksandrinski verz. *Roman o Aleksandru* (*Li Romans d'Alixandre*), po katerem je verz imanovan, naj bi napisali trije avtorji: Lambert le Tors de Chateaudun, Pierre de Saint-Cloud in Alexandre du Bernay. Nastal naj bi l. 1279.

[2] Poučen in izčrpen pregled zgodovinskega razvoja aleksandrinca iz latinskega verza in teze različnih teoretikov je strnil Henri Morier v svojem odličnem delu *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, 1961, druga, razširjena izdaja 1975 (geslo o aleksandrincu str. 43 - 64).

[3] Horatius, *Carmina* I, 1, 1-2, citirano po: W. J. W. Koster: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde - A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N. V., 1953, str. 348.

[4] Geslo o aleksandrincu v obsežnem leksikalnem delu *Vocabulaire d'esthétique* (Presses universitaires de France, 1990), postumno izdanem delu znamenitega profesorja estetike na Sorbonni Étienna Souriauja, je pravzaprav napisala filozofinja Anne Souriau; v njem zagovarja tezo o razvoju aleksandrinca iz latinskega jambskega tetrametra.

[5] Že Cezarjevi vojaki naj bi baje skandirali verze v čast zmagi, ne meneč se za dolžino zlogov, ki je temeljni princip kvantitativnega verzifikacijskega sistema antične poetike; tak naj bi bil tudi verz: Caesar Gallias subegit Nicomedes Caesarem.

[6] Racine: *Bérénice*, I. dejanje, 5. prizor (citirano po: *Oeuvres complètes de Racine* I-II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950).

[7] Racine: *Phèdre*, V. dejanje, 3. prizor, verza 1445-1446.

[8] Prim. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, str. 79 (geslo o aleksandrincu).

[9] Prim. Maurice Grammont: *Le petit traité de versification française*, Librarie Armand Colin, 1965, str. 20.

[10] Oslabitev središčne cezure je eden izmed razlogov za prehod asonance v rimo. Dokaz za to trditev je tudi soobstoj asonance in močne cezure v španskem srednjeveškem verzu, kjer sta polstiha pri zapisu celo vizualno ločena s presledkom; kot primer si oglejmo začetek - prvi laisse epa *El Poema de Mio Cid* (citirano po: *The Poem of the Cid - a bilingual edition with paralel text*, Pinguin Classics, 1975):

De los sos ojos tan fuertemientre llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando;
vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pielles e sin mantos
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró Mio Cid, sa mucho avié grandes cuidados;
fabló Mio Cid bien e tan mesurado:
'¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!
Esto me an buelto mios enemigos malos.'

Laisse je kitica (morda bi bilo bolje reči: verzni odstavek) neenakomernega obsega v srednjeveških epih, ki temelji na isti rimi ali asonanci.

Občasne rime ne spreminjajo narave zvočnega stika, na katerem temelji španska srednjeveška poezija - asonance, saj je tudi rima le vrsta asonance, pač taka, da se v njej poleg samoglasnikov, na katerih je asonanca zgrajena, ujemajo tudi ustrezni soglasniki.

Ni povsem zanesljivo, ali gre pri citiranih verzih za izvorni začetek prvega speva (*Cantar primero*) epa *El Poema de Mio Cid*, saj mogoče prvih petdeset verzov manjka.

[11] Maurice Grammont: *Petit traité de versification française*, str. 55.

[12] Victor Hugo: iz pesmi *Tristesse d'Olympio*, zbirka *Les Rayons et les Ombres*, 1837, citirano po: *Oeuvres choisies ilustrées* (par Leopold-Lacour), Bibliothèque Larousse, str. 136.

[13] La Fontaine: basen *Dva golobčka* (*Les deux Pigeons*), IX. knjiga drugega zvezka *Basni* (*Fables*), verz 81 (citirano po: Classiques Larousse, 1991).

[14] Racine: *Les Plaideurs*, I. dejanje, 1. prizor, verz 8. Besedo fouet (bič) Racine že šteje kot enozložno, medtem ko so jo v srednjem veku šteli kot dvozložno (fou-et); tu se dotikamo problema diereze (izgovarjave dveh zaporednih vokalov v besedi kot dveh zlogov) oz. sinereze (izgovarjave dveh vokalov kot enega samega zloga), kar vpliva na štetje zlogov v verzu.

[15] Racine: *Les Plaideurs*, I. dejanje, 4. prizor, verz 78.

[16] Racine: *Les Plaideurs*, I. dejanje, 7. prizor, verz 229.

[17] Racine: *Les Plaideurs*, III. dejanje, 3. prizor, verza 779-780.

[18] La Fontaine: *Ragotin* (citirano po: M. Grammont: *Petit traité de versification française*, str. 65).

[19] Corneille: *Surena*, I. dejanje, 3. prizor (citirano po: *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957).

[20] Boileau: *L'art poétique, Chant premier*, verza 137-138 (citirano po Classiques Larousse, 1990).

[21] Ronsard: *La vie rustique*, V. "*Bergerie*" - *Prologue du premier joueur de lyre* (citirano po: *Poésies choisies* de Pierre de Ronsard, Éditions Garnier Frères, Paris, 1969, str. 189).

[22] Marjeta Vasič: *Charles Baudelaire*, spremna beseda k zbirki prevedenih Baudelairovih pesmi *Rože zla*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1977 (Kondor, 163), str. 129-130.

[23] Termina diereza v smislu ločene izgovarjave dveh zaporednih vokalov v besedi ne smemo zamenjevati s pojmom diereze kot cezure (recimo bukolske diereze v klasičnem heksametru).

[24] Racine: *Iphigénie*, III. dejanje, 5. prizor, verz 912.

[25] Henri Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 1975, str. 1073-1074.

[26] Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*, II. dejanje, 6. prizor.

[27] Coppéejeva verza sta citirana po Mauriceu Grammontu: *Petit traité de versification française*, str. 18.

[28] Stéphane Mallarmé: *L'Après-midi d'un faune* (citirano po: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945).

[29] Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*, V. dejanje, 5. prizor (citirano po izdaji Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris, 1919).

[30] Gre za zadnji verz pesmi *Amoureuse du diable*, ki jo je Paul Verlaine napisal l. 1883 v zaporu in jo posvetil Stéphanu Mallarméju; objavljena je v zbirki *Jadis et naguere* l. 1885 (citirano po: *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962).

[31] Nekoliko skrajšani Mallarméjev intervju *O literarni evoluciji* iz l. 1891 je v prevodu Borisa A. Novaka objavljen v Novi reviji, št. 61-61, maj - junij 1987, v okviru prevodnega bloka, posvečenega Mallarméju.

[32] Racine: *Iphigénie*, III. dejanje, 5. prizor, verzi 911-913.

[33] Prevod Borisa A. Novaka v *Liriki* (Mladinska knjiga, Ljubljana 1992, str. 17) je - paradoksalno - na ravni cezur bolj pravilen in tradicionalen kot Valéryjev izvirnik, saj trimetru sledita dva dimetra:

Kdo tam joka, / če ne veter, / ki samuje
S skrajnimi dragulji?... / Le kdo obupuje
V trenutku joka, / meni čisto blizu?

[34] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verza 37-38.

[35] Prim. Maurice Grammont: *Petit traité de versification française*, str. 37. Jean Suberville: *Histoire et théorie de la versification française*, Les éditions de l'école, Paris, 1956, str. 92.

[36] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verza 5-6.

[37] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verza 48-49.

[38] Henri Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 1975, str. 378.

[39] Maurice Grammont: *Petit traité de versification française*, str. 11.

[40] Jules Suberville: *Histoire et théorie de la versification française*, str. 42.

[41] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 46.

[42] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 8.

[43] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 5.

[44] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 99.

[45] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 76.

[46] Racine: *Iphigénie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 117.

[47] Racine: *Athalie*, I. dejanje, 1. prizor, verz 103.

[48] Jean Suberville: *Histoire et théorie de la versification française*, str. 37.

[49] Karl Vossler: *Die Dichtungsformen der Romanen* (herausgegeben von Andreas Bauer), K. F. Koehler Verlag, Stuttgart, 1951, str. 8-9.