

ALEKSAN-
DRINECII. Adaptacije
francoskega
aleksandrince
v drugih
jezikih

V prvem delu študije, objavljenem v prejšnji številki Primerjalne književnosti, smo analizirali zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrince. Pričujoče nadaljevanje je posvečeno premisleku, kako aleksandrince funkcionira v drugih romanskih jezikih, v angleščini in nemščini. Tretji del študije pa bo obravnaval različne adaptacije francoskega aleksandrince v slovenskem jeziku.

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 (naglasa na zadnjem zlogu besede) poznajo tudi paroksiton (naglas na predzadnjem zlogu) in proparoksiton (na predpredzadnjem zlogu). Zato število zlogov v aleksandrincih teh jezikov niha od 12 do 16, odvisno pač od števila nenaglašanih zlogov po zadnjem naglasu in verzu. Kljub silabičnemu temelju je verzni ritem v drugih romanskih jezikih zgrajen na drugačnih principih kot v francoskem verzu, kar vpliva tudi na ustroj aleksandrince. Odsotnost nemega e-ja v nekaterih romanskih jezikih (npr. v španščini in italijanščini) ima za posledico, da verzna klavzula v ženskih verzih zveni bistveno drugače kot v francoščini, zato iz francoske klasične poetike izposojeno pravilo alternacije moških in ženskih rim v teh romanskih jezikih nujno vpliva na razliko v številu zlogov med moškimi in ženskimi verzji. Zanimivo pa je, da se neml e v provansalski poeziji izgovarja in šteje kot poln zlog, kar je očitno rezultat tesne povezave pesniškega besedila in glasbe v umetnosti trubadurjev. V španskem verzu je cezura še močnejša kakor v francoskem, medtem ko je cezura v italijanskem verzu šibkejša. Kljub silabičnemu temelju igra akcentuacijski princip v španskem in italijanskem verzu večjo vlogo kakor v francoskem verzu; v italijanskem je funkcija sistema naglasov tako pomembna, da pravzaprav ne gre za silabični, temveč za silabotonični verz.

Še bolj pa so od ritma originalnega francoskega aleksandrince oddaljeni aleksandrinci v jezikih z akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom (npr. v angleščini, nemščini in slovensščini), kjer je svobodni ritem premičnih naglasov nadomeščen s strožjim ritmičnim sistemom stalnih naglasnih mest. V akcentuacijskih aleksandrincih je večinoma spremenjeno tudi število zlogov, rima funkcionira drugače, razen tega pa ni gotovo, ali akcentuacijski verz spričo goste mreže naglasov, ki mu dajejo ritmično stabilnost, sploh potrebuje cezure.

Skratka: raba aleksandrince v različnih jezikih je idealno izhodišče za primerjavo verzifikacijskih sistemov.

1. Aleksandrince v romanskih jezikih

Provansalsčina, katalonsčina, španščina, italijanščina in drugi romanski jeziki poznajo ustrezno obliko verza, ki ga prav tako imenujejo aleksandrince.

Na tej točki se srečujemo s posebnim terminološkim problemom: mnogi literarni teoretiki imenujejo aleksandrince sleherni

dvanaestzložni verz, ne glede na razporeditev rim, kitično obli-ko itn. Če kot aleksandrinec razumemo le dvanaestzložni verz z ustrezno cezuro (cezurami) ter zaporedno rimanimi dvojicami, kakor se je uveljavil predvsem v francoski klasicistični dramati-ki, potem mnogi primeri dvanaestzložnega verza v romanskih jezikih ne ustrezajo tej definiciji, saj gre pogosto za monorimo, kjer je celotno pesniško besedilo zgrajeno na eni sami rimi, ali pa za bolj zapleteno razporeditev rim – za prestopno ali oklepa-jočo rimo. Po drugi strani pa je treba upoštevati zgodovinsko dejstvo, da so se celo v francoski poeziji zaporedno rimane verz-ne dvojice pri dvanaestercu (aleksandrincu) in desetercu uvelja-vile šele relativno pozno, proti koncu 15. stoletja,¹ medtem ko so prej prevladovale kitice oz. točneje verzni odstavki neenakomer-nega obsega (*laisses*), v katerih so bili verzi povezani z eno samo asonanco ali rimo.

1. A. Aleksandrinec v provansalski (trubadurski) poeziji

Pri branju trubadurske poezije se je med drugim treba zave-dati, da se je tedanji način zapisovanja pesmi globoko razliko-val od vizualne organizacije pesniškega besedila, kakor jo je uveljavil novi vek in ki je veljala vse do modernistične revoluci-je. Za razliko od tradicionalnega zapisa pesmi na papirju, ki se drži slovničnih pravil interpunkcije (s to izjemo, da so svojčas začetne črke vseh verzov večinoma pisali z majuskulo ne glede na to, ali je šlo za začetek novega stavka ali ne) in postavlja rime na konec verzov, pozna zapis trubadurskih pesmi v *Chansonierjih* (srednjeveških zbornikih trubadurske poezije) 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 primaren modus življe-nja poezije ter da je vizualni zapis služil le dokumentiranju in je torej imel v primerjavi z zvočnim podajanjem/ sprejemanjem pesmi le sekundarno, pomožno vlogo. Stoletja po Gutenbergov-em izumu so dokončala proces ločevanja zvočnega in vizualne-ga načina recepcije poezije, ki se je bil začel že v okrilju srednje-ga veka: danes večinoma doživljamo poezijo na vizualen način, s tihim branjem (pri katerem pa nam v notranjem sluhu le odzvanja zven besed), z glasnim branjem ali poslušanjem reciti-ranja pa le še izjemoma. Zato je logično, da originalni zapis trubadurskih pesmi ne ustreza našemu današnjemu načinu doživljanja poezije, ki je kljub agresivnosti avdiovizualnih medi-jev še zmeraj bistveno določen s tradicionalno novoveško vizu-alno percepcijo. Zaradi lažje analize trubadurskih pesmi je torej treba zapis prilagoditi novoveškim konvencijam.

Oglejmo si kitico iz pesmi trubadurja Guillemeta de Saint-Didiera, ki je ustvarjal v času največjega razcveta umetnosti trubadurjev, na začetku 13. stoletja, in je v provansalsko ljube-zensko poezijo (*canço*) vpeljal dvanajesterec (aleksandrinec). Če

razdelimo to kitico na tradicionalen novoveški način, tako da rime postavimo na konec vrstic, bo razvidno, da gre za monorimo:

Pois tant mi forss'amors que m'a faich entremetre.
 c'a la gensor del mon aus ma chansson trametre.
 e pois non auz aillors mon fin cor esdemetre.
 ben deuri'enplegar mon sotil sen e metre.
 si-l plagues qe-m laisses en son servizi metre.
 cill cui hom liges sui ses dar e ses prometre.³

Guillem de Saint-Didier pa je dvanajsterec uporabljal tudi drugače, v povezavi s prestopno rimo ter s heterosilabičnimi – se pravi različno dolgimi – verzi. Naslednji kitici predstavljata začetek njegove pesmi z naslovom, povzetim po prvem verzu: *En Guilhem de Saint Deslier vostra semblanza* (po uveljavljeni mednarodni rabi označujejo velike črke ob robu rime širokih verzov, male črke rime ozkih verzov, številke v oklepaju pa število zlogov v verzu*):

En Guilhem de Saint Deslier vostra semblanza.	A (12)
mi digatz d'un soin leughier qe-m fo salvatge.	B (12)
qu'ieu somjava can l'autr'ier en esperanza.	A (12)
m'adurmi ab lo salut d'un ver messatge.	B (12)
en un vergier plen de flors.	c (7)
frescas de bellas colors.	c (7)
on ferì uns venz isnels.	d (7)
qe frais las flors e-ls brondels.	d (7)
Don d'est sompni vos dirai segon m'esmanza.	A (12)
q'eu en conoisc ni m'es vis en mon coratge.	B (12)
lo vergier segon q'en penz signifianza.	A (12)
es d'amor las flors de domnas d'aut paratge.	B (12)
e-l venz dels lauzenjadors.	c (7)
e-l bruiz dels fals fegnedors.	c (7)
e la frascha dels ramels.	d (7)
nos cambi'en jois novels. ³	d (7)

Kljub heterosilabični sestavi verzov v kitici je očitien popoln strukturni paralelizem med kiticama, ki temeljita na istih rimah ter na enaki razporeditvi števila zlogov. Če se od kitice do kitice ponavljajo iste rime skozi celotno pesem, je to *canso* (ljubezenska pesem) *unisonans* (enako zvoneča), kar je ideal trubadurske poetike, saj so trubadurji rime doživljali kot objem besed in kot jezikovni izraz ljubezni. Če pa se rime spreminjajo od kitice do kitice, ne da bi se spremenila tudi njihova razporeditev, gre za *canso singulars*. Pesem Guillema de Saint-Didiera je torej zanimiva sinteza, kjer je aleksandrinec vpet v širšo strukturo *canso unisonans*. Med formalno kompleksnostjo in zvočno pretanjenostjo te trubadurske lirske zvrsti ter preprosto rabo aleksandrinca v francoski epski poeziji zija globok prepad.

Nadvse zanimivo in pomenljivo je, da trubadurska lirika temelji na izgovorjavi in štetju vsch zlogov, vključno z nemim

*Prevodi citiranih primerov so navedeni v opombah.

e-jem, ki v provansalski poeziji igra prav tako pomembno vlogo kakor v francoski.⁴ Ta razlika se lepo vidi oz. sliši pri desetercu: verz viteške epike (npr. v *Chanson de Roland*), za katerega je značilna cezura po 4. zlogu (4 + 6), ne elidira nemega e-ja na koncu prvega polstiha in je torej paradoksalno ta deseterec lahko tudi enajsterec s sestavo 4(+1) + 6, kakor v naslednjem primeru:

1 2 3 4 (+1) 5 6 7 8 9 10
De cels de France / odum les graisles ciers;⁵

Za razliko od francoskega epskega deseterca in zgoraj navedenega primera epske cezure provansalski trubadurski lirski deseterec z enako sestavo (1. polstih - 4 zlogi, 2. polstih - 6 zlogov) upošteva in "šteje" tudi nemi e na koncu prvega polstiha, zato ima v teh primerih prvi polstih zlog manj, kar da ritmično strukturo 3(+1) + 6:

1 2 3(4) 5 6 7 8 9 10
consi fezes / a mon maltrat secors.⁶

Tovrstno cezuro, pred katero je nemi e upoštevan kot poln zlog, literarna veda imenuje lirski cezura. Kot pravi Jacques Roubaud, gre za "izum trubadurjev, ki daje cansu izvorno pesniško dostojanstvo, ki ga loči od dostojanstva *chanson de geste*. Gre, skratka, za epskemu nasproten deseterec, za anti-deseterec."⁷

Ta razlika med štetjem zlogov v epskem in lirskem desetercu najbrž kaže na razliko v podajanju te poezije: dejstvo, da so trubadurji izgovarjali in šteli vsak zlog, dodatno potrjuje tesno povezanost besedila in glasbe v njihovi umetnosti, saj mora v taki povezavi že zaradi glasbenega ritma "šteti" vsak zlog. Tudi to dokazuje izvorno povezanost lirike z glasbo, na kar opozarja že etimološki izvor izrazov lirika (iz starogrškega strunskega glasbila lira) in pesem (iz glagola peti).⁸

Po drugi strani dejstvo, da je nemi e v epski poeziji mogoče izgovarjati, ne pa tudi "šteti", kaže na to, da je bila ta poezija po vsej verjetnosti namenjena le glasnemu branju, pri katerem število zlogov ni tako usodno pomembno kakor pri besedilih, namenjenih za uglasbitev. Ta glasbeno-pesniška primerjava torej pomeni, da je bil tudi francoski epski aleksandrincec od vsega začetka najbrž namenjen le glasnemu branju.

1. B. Aleksandrincec v katalonski poeziji

Umetnost provansalskih pesnikov je silovito vplivala na literarne tokove pri mnogih drugih narodih. Trubadurska poetika je na prelomu 14. in 15. stoletja doživela labodji spev v Kataloniji: pesnik Cerveri di Girone je s svojo učeno verzifikatorsko spretnostjo posnemal velike zglede provansalskih lirikov in s tem utemeljil poezijo v katalonskem jeziku. Obenem je bil eden največjih mojstrov aleksandrinceca, kar dokazuje tudi začetek njegovega dolgega besedila z naslovom *Sermo* (Pridiga):

Per ço car neguns homs no pot adreyt ne be
 far ne dir ni pensar sens Deu neguna re,
 preym Deu qu'Ell me do gracia e vertut
 com pusca dir paraulas que sion a salut,
 Senyor, de vostres armes; e que tuyt les poscats
 be ausir e entendre e far, si que n'ajats
 de Deu grat e amor.⁹

1. C. Španski alejandrino

Tudi španščina se bistveno razlikuje od francoščine po načini naglaševanja besed: poleg oksitona, značilnega za francoščino, pozna tudi bariton, in sicer tako paroksiton kot proparoksiton. Ker je torej zadnji naglas v verzuhlahko na zadnjem, predzadnjem ali predpredzadnjem zlogu, je španski *alejandrino* po številu zlogov daljši od francoskega: ponavadi ima 14 zlogov, ki so razdeljeni s središčno cezuro po 7. zlogu (7 + 7). Gre za meter, v katerem je okoli l. 1249 po vzoru francoskega *Romana o Aleksandru* nastala *Knjiga o Aleksandru* (*Libro de Alexandre*), ki sodi v zvrst t. i. *mester de clerecía* (umetnost klerikov), kakor je poimenovana učena, didaktična narativna poezija, ki je s svojo ambicijo po formalni dovršenosti (silabas contadas – prešteti zlogi) nasprotovala predhodno cvetoči, umetniško močni, a formalno nepravilni epski poeziji, znani pod imenom *mester de juglaria*, ker so jo ustvarjali in poustvarjali *juglars* (žonglerji) in minstreli.

Nekateri literarni zgodovinarji, kot npr. znameniti medievalist Ramón Menéndez Pidal in literarni zgodovinar Luis Guarnier, pripisujejo avtorstvo *Knjige o Aleksandru* pesniku Juanu Lorenzu de Astorga. Besedilo je napisano v samih štirivrstičnicah; verze znotraj kitice povezuje monorima. Prislunhimo prvi kitici poglavja *Opis pomladi* (*Description de la Primavera*):

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 13 14
 El mes era de mayo, / un tiempo glorioso
 cuando facen las aves / un solaz deleitoso.
 son vestidos los prados / de vestido fremoso,
 da sospiros la dueña, / la que non ha esposo.¹⁰

Španska *Knjiga o Aleksandru* je po izosilabični naravi graditve verzov sorodna francoski srednjeveški epski poeziji. Sicer pa je za španski epski verz značilna velika večja ritmična elastičnost, ki se kaže tudi v različnem številu zlogov: Ramón Menéndez Pidal, največja avtoriteta za špansko srednjeveško poezijo, je izračunal, da v epu o Cidu število zlogov v polstiih (hemistiquios) niha od 4 do 14, najbolj pogoste vrstice pa so sestavljene tako: 7 + 7, 6 + 7, 7 + 8, 6 + 8, 8 + 7, 8 + 8 zlogov.¹¹

Že spremenljivost števila zlogov v španskem verzuhaha teva, da bi morali korigirati naše preveč preproste predstave o silabičnem verzifikacijskem sistemu, kamor sodi tudi španski verz. Princip izosilabičnosti je najbolj radikalno izpeljan v francoski poeziji, kar je klasicistična poetika kodificirala z normativnimi pravili; ker je francoska verzifikacija imela daleč najmočnejši

vpliv na evropsko poezijo, so pravilo izosilabičnosti na silo sprejeli tudi pesniki v jezikih, ki sicer ne ustrezajo tovrstni geometrični pravilnosti. Pravzaprav pa ta princip niti v francoskem verzu ne funkcionira povsem dosledno: ker velja pravilo obveznega alterniranja moških in ženskih rim (z nemim e-jem), se skupaj z naravo rim menjava tudi število zlogov, in to pri aleksandrincu pomeni, da imajo moški verzi po 12, ženski verzi pa po 13 zlogov.

Štetje zlogov v španskem verzu razkriva razliko med foničnimi akcenti (realnim številom zlogov v verzu) in metričnimi akcenti (številom zlogov po metrični shemi).¹² Število zlogov v španskem verzu štejemo z ozirom na zadnji metrični akcent, in sicer na naslednji način:

- številu foničnih zlogov v verzu, ki se konča z oksitonično besedo (*palabra oxitona* ali *aguda*: *abrir*, *ciudad*, *flor*) je treba prišteti še en zlog, da bi dobili število metričnih zlogov;

- številu foničnih zlogov v verzu, ki se konča s paroksitonično besedo (*palabra paroxitona* ali *llana*: *puerta*, *character*, *difícil*) je enako številu metričnih naglasov;

- številu foničnih naglasov v verzu, ki se konča s proparoksitonično besedo (*palabra proparoxitona* ali *esdrujula*: *cántico*, *júbilo*, *sonámbulo* - ta akcent je v pisavi vedno označen) je treba odšteti en zlog, da bi dobili število metričnih zlogov.

Oglejmo si štetje metričnih zlogov na primerih Lorcovih verzov:

1 2 3 4 5 6 7 verso agudo - 7 foničnih zl.
su corbata carmesi 7 + 1 = 8 metričnih zl.

1 2 3 4 5 6 7 8 v. llano - 8 foničnih zl.
Verde que te quiero verde 8 + 0 = 8 metričnih zl.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 v. esdrujulo - 9 foničnih zl.
sobre los yunques sonámbulos 9 - 1 = 8 metričnih zl.

Vsi trije verzi so torej po metrični sestavi osmerci, čeprav ima prvi le 7 zlogov, tretji kar 9, le drugi pa točno 8. Z drugimi besedami: izračunavanje števila metričnih zlogov v španskem verzu se ravna po ženskih klavzulah, enako kot v italijanskem verzu. - Ker je cezura v dolgih španskih verzih izredno močna (še močnejša kot v francoskih), tako da verzna celota razpada na dva izrazita polstih, je opisani način štetja zlogov treba uporabiti pri vsakem polstihu posebej.

V aleksandrincu Rafaela Albertija se drugi polstih konča z besedo, ki je oksitonična (*aguda*), kar pomeni, da ima ta polstih 6 foničnih in 7 metričnih zlogov, celoten verz pa 13 foničnih in 14 metričnih zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6
Fuiste condecorado / por un golpe de mar¹³

Oba polstih v aleksandrincu Antonia Machada imata paroksitonično (*llano*) končnico, kar pomeni, da je število foničnih zlogov enako številu metričnih zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 13 14

Castilla miserable, / ayer dominadora¹⁴

Oba polstih v aleksandrincu Juana Ramóna Jiménez pa imata proparoksitonično (esdrujulo) končnico, kar pomeni, da je število foničnih zlogov v vsakem polstihu 8 (v celotnem verzu 16), število metričnih zlogov v polstihu pa 7 (v celotnem verzu 14):

1 2 3 4 5 6 7 8 / 1 2 3 4 5 6 7 8

Bella como un crepúsculo, / reflejo de una gloria¹⁵

V obeh polstihih se pojavlja t. i. *sinalefa*, ki trk dveh samoglasnikov na medbesedni meji (como un ter de una) razreši z elizijo. Gre za važno pravilo španske metrike, po katerem naj se končni vokal besede in prvi vokal naslednje besede izgovarjata in štejeta kot en sam metrični zlog.

Podobno kot v francoskem verz u in izgovarjavo in štetje zlogov v španskem verz u bistveno vplivata tudi *díreza*, ločitev dveh zaporednih vokalov diftonga znotraj besede na dva različna zloga, ter *sinereza*, združitev dveh zaporednih vokalov znotraj besede v en sam zlog. *Sinereza* je torej sorodna *sinalefi*, s tem da *sinereza* deluje znotraj besede, *sinalefa* pa na meji dveh besed. Kot smo videli v prvem delu študije o aleksandrincu, francoska literarna veda pod oznako *sinereza* pokriva obe možnosti združevanja vokalov v en sam zlog – tako znotraj besede kot na medbesedni meji.

Tomás Navarro v avtoritativnem delu *Métrica española* takole razlaga temeljno ritmično strukturo španskega verza: "Osnovni temelj verznega ritma so oporniki ekspiratornega akcenta. Drugi zvočni dejavniki kakor naglas ali število zlogov v strukturi španskega verza nimajo konstitutivne vloge."¹⁶

Španski verz sodi v silabični verzifikacijski sistem zaradi tega, ker ne glede na različno število zlogov v verzih medsebojno korespondirajo t. i. *notranje ritmične periode*. Ta pojem (*período rítmico interior*) Navarro definira na naslednji način: "Del verza od zloga, ki je prvi opornik, do zloga, ki je pred zadnjim opornikom, tvori notranjo ritmično periodo."¹⁷ Bolj preprosto povedano: notranja ritmična periodo je del verza od prvega akcenta do zloga pred zadnjim akcentom. Oglejmo si primer, vzet iz pesmi Gustava Adolfa Beckerja (◡ = nenaglašen zlog, – = naglašen zlog, ◡ – = elizija):

◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡

Del salón en el ángulo oscuro¹⁸

Poševni črti nakazujeta začetek in konec notranje ritmične periode:

◡ ◡ / – ◡ ◡ – ◡ ◡ / – ◡

Del sa / lón en el án gu lo os / cu ro

Pri dolgih verzih, razdeljenih s središčno cezuro, ima vsak polstih svojo notranjo ritmično periodo. Oglejmo si, kakšni sta notranji ritmični periodi v zgoraj citiranem Machadovem

aleksandrincu (enojni poševni črti označujeta začetek in konec notranje ritmične periode, dvojna poševna črta pa središčno cezuro):

u / - u - u / - u
Cas / ti lla mi se / ra ble, //

u / - u - u / - u
a / yer do mi na / do ra

Za ritem španskega verza sta torej konstitutivno važna prvi in zadnji akcent v verzju (za razliko od francoskega verza, npr. klasičnega aleksandrince, kjer sta konstitutivno važna zadnji akcent in akcent pred središčno cezuro). Drugi naglasi znotraj notranje ritmične periode španskega verza vplivajo le na naravo ritma (trohej, daktil ali njuna mešana varianta), tako da npr. v Machadovem aleksandrincu oba notranja naglasa obeh polstihov v povezavi z nenaglašenima zlogoma tvorita trohejski ritem.

Z zadnjim akcentom v verzju se začneja t. i. ritmična periodo prepletanja (*período rítmico de enlace*), ki ločuje in povezuje dva verza oz. točneje dve notranji ritmični periodi.

Ker nenaglašeni zlogi pred notranjo ritmično periodo funkcionirajo kot anakruza (v glasbeni terminologiji: predtakt) in se torej ne štejejo, se znotraj notranje ritmične periode izenačijo verzi, ki bi jih sicer - same po sebi - prištevali k različnim metrom. Oglejmo si to na primerih (/ - meja med stopicama):¹⁹

jamb	u - / u - / u - / u
	Acude, corre, vuela
postane trohej	u / - u / - u / - u
amfibrah	u - u / u - u / u - u
	Dancemos en tierra chilena
postane daktil	u / - u u / - u u / - u
anapest	u u - / u u - / u u - / u
	Del salón en el ángulo oscuro
postane daktil	u u / - u u / - u u / - u

Ena izmed funkcij notranje ritmične periode je torej poenotnje heteroritmčnih in heterosilabičnih verzov tako na ravni števila zlogov kot fonetične realizacije ritma.

Medtem ko so bili v francoskem *Romanu o Aleksandru* aleksandrinci grupirani po monorimnem principu v kitice oz. točneje verzne odstavke z neenakomernim obsegom (fr. *laissez*, šp. *series* ali *tíradas*), se je v Španiji uveljavila členitev aleksandrincev v monorimne štirivrstičnice, ki jih Španci imenujejo *cuaderna vía* (četverna pot) in so zaznamovale špansko pesništvo vse do konca 14. stoletja, ponovno pa jih je povzela moderna poezija. Prvotno spoštovanje izosilabičnosti, značilno za avtorja *Libra de Alexandre* in pesnika Gonzala de Bercea, se je sčasoma razmeščalo, tako da sta pesnika Juan Ruiz in López de Ayala proti koncu 14. stoletja uporabljala različne, heterosilabične možnosti razmerja med polstihoma (8 + 7, 7 + 8, 7 + 6, 6 + 8, 6 + 7, 8 + 6, 8 + 8 itn.).²⁰

Že iz navedenih primerov je jasno, da notranja ritmična perioda španskih pesmi v vezani besedi temelji na dveh prevladujočih ritmih – trohejskem in daktilskem, tretja pomembna možnost pa je v mnogih žanrih mešanica obeh. Oglejmo si te ritmične možnosti na primerih aleksandrincev iz različnih obdobij španske poezije. Najprej štirivrstičnica (cuaderna vía) v trohejskem ritmu – uvodna kitica pesnitve *Čudeži naše gospe (Milagros de Nuestra Señora)*, ki jo je napisal znameniti Gonzalo de Berceo, pesnik, ki je živel od konca 12. do srede 13. stoletja:

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
 si vos me escuchádes por vuestro consiment,
 querría vos contar un buen aveniment;
 terrédeslo en cabo por bueno verament.²¹

Trohejski ritem srečamo tudi v modernem aleksandrincu Pabla Nerude:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7
 u - u - u - u / u - u - u - u
 de un día alimentado / con nuestra triste sangre²²

V španskem trohejskem aleksandrincu so torej naglašeni 2., 4. in 6. zlog v vsakem polstihu, se pravi zlogi, ki bi v slovenski verzifikaciji označevali jambski ritem.

Kot primer daktilskega ritma citirajmo aleksandrincev Manuela Machada:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7
 u u - u u - u / u u - u u - u
 Que las olas me traigan / y las olas me lleven²³

V španskem daktilskem aleksandrincu sta torej naglašena 3. in 6. zlog vsakega polstiha, kar bi v slovenski verzifikaciji označevalo ritem anapesta.

Alejandrino pa omogoča celo mešanje trohejskega in daktilskega ritma; primere za to lahko najdemo že v *Libro de Alexandre*:

Dixo doña Juno: – Yo la devo aver.
 Respuso doña Palas: – Non la puedo creer.
 – A la fe, dixo Venus, eso no puede ser,
 car só más fermosa, yo la devo aver.²⁴

V mešanem aleksandrincu sta naglašena 1. in 6. zlog vsakega polstiha, tretji naglas pa se nahaja na 3. ali – kot v naslednjem verzu Carlosa Sahaguna – 4. zlogu vsakega polstiha:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7
 - u u - u - u / - u u - u - u
 Piénsalo bien, muchacho. / Tú siempre fuiste amigo.²⁵

Citirani verz je zanimiv tudi po tem, ker kaže, da časovni prislov *siempre* (zmeraj) ni zmeraj naglašen: v izgovarjavi španščine in v španski verzifikaciji namreč ni nujno naglaševati nekaterih besednih vrst, kot so določni členi, svojilni zaimki,

predlogi, vezniki in mnogi prislovi, pa čeprav so večzložni. V slovenski verzifikaciji so ustrezne besedne vrste obvezno naglašene, če gre za večzložne besede, pri enozložnicah pa je naglas odvisen od pomenske vrednosti in pozicije v verzu.

V zgornjem primeru imata oba polstiha enako ritmično sestavo. Vendar imata lahko notranji ritmični periodi mešanega aleksandrinca tudi različen ritem, kot npr. v verzu, ki ga je napisal José Moreno Villa:

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7
 u u - u u - u / u - u - u - u

Nos trajeron las ondas / que viven en nosotros²⁶

Notranja ritmična perioda prvega polstiha je torej daktilska, drugega polstiha pa trohejska. Tako sestavo verza imenuje španska literarna veda poliritmični aleksandrinec (*alejandrino polirritmico*). Tudi v širšem smislu bi lahko rekli, da je španski alejandrino poliritmični verz. Njegovi različni ritmi pa seveda izražajo različna občutja in razpoloženja ter izžarevajo različna sporočila. Navarro takole komentira pomenski naboj različnih ritmov: "Trohejski tip izkazuje bolj simetrično obliko in periodo z manjšim številom zlogov; njegov ritem je počasen, odmerjen in mehak. Daktilski tip (...) z močnim začetkom, ker nima anakruze, učinkuje hitro in energično, primerno za zanos in velelni naklon. Mešane variante, z bolj fleksibilnim gibanjem, se posebej prilagajajo pripovednemu in dialoškemu izrazu."²⁷

Gre za izredno ritmično živahnost in mnogovrstnost, kjer pa poliritmija različnih verzov zmeraj znova doživi ritmično poenotenje, ritmično izomorfizacijo na ravni notranje ritmične periode, znotraj katere trohejska in daktilska stopica funkcionirata na način ekvivalence in medsebojne zamenljivosti. To notranjo ritmično periodo očitno vzpostavljata stalna naglasa na začetku in na koncu verza.

Kombinacija stalnih naglasov in svobodnega notranjega ritma je očitno značilna za silabični verzifikacijski sistem, vendar je v poeziji različnih romanskih narodov različna: francoski verz ima stalna naglasa na koncu in na sredini verza, pred središčno cezuro, srbski deseterec na 4. in 10. zlogu, španski verz pa na začetku in na koncu verza, pri čemer pozicija stalnega naglasa ni avtomatično na prvem in zadnjem zlogu, temveč omogoča nenaglašene zloge tudi pred prvim naglašnim zlogom (anakruza) in po zadnjem naglašnem zlogu.

Očitno je torej, da v silabičnem akcentuacijskem sistemu stalna naglasa vzpostavljata ritmično strukturo verza in funkcionirata kot nosilna stebra verza, medtem ko premični naglasi blažijo rigidnost stalnih naglasov ter podeljujejo verzu živ ritmični utrip.

Samo dejstvo, da je v poliritmiji španskega verza mogoče izluščiti tri temeljne ritmične obrazce (trohej, daktil in njuno povezavo), pa govori o bistveni razliki med špansko in francosko verzifikacijo; premični naglasi francoskega verza namreč izkazujejo večjo stopnjo ritmične svobode in jih ni mogoče razdeliti na ritmične stopice. Oziroma točneje: celo v primerih, ko je nekatere verze v francoskih pesmih v vezani besedi mogoče

ritmično razdeliti na določene stopice, ne gre za ritmični sistem, na katerem bi temeljila celotna kitica ali pesem, saj se narava stopic spreminja iz verza v verz. Stopice v francoski verzifikaciji torej nimajo strukturne funkcije, ampak se pojavljajo naključno. Ta razlika nedvomno pomeni, da je akcentuacijski princip v španskem verzu pomembnejši kot v francoskem verzu, čeprav imata oba jezika silabični verzifikacijski sistem.

V 16. stoletju je aleksandrinec začasno padel v pozabo; k življenju ga obudijo šele proti koncu 18. stoletja, nato pa v romantiki odigra vlogo enega izmed osrednjih pesniških izraznih sredstev. Že zgoraj smo poleg primerov španskih srednjeveških aleksandrincev citirali tudi aleksandrince vodilnih predstavnikov španske moderne lirike. Za razliko od drugih jezikov, kjer ta verz večinoma ni preživel revolucije, ki jo je v pesniško govornico vnesel modernizem, se je aleksandrinec uveljavil kot eden izmed poglavitnih ritmov španske moderne lirike.

Kot v mnogih drugih razsežnostih je tudi pri tem na špansko moderno močno vplival njen utemeljitelj Rubén Darío. Pri nikaragovskem pesniku večkrat srečamo tradicionalno shemo aleksandrinca s središčno cezuro:

Y sufrir por la vida / y por la muerte y por
lo que no conocemos / y apenas sospechamos.²⁴

Obenem pa je Darío revolucioniral španski aleksandrinec s tem, da je vanj vpeljal dve cezuri, kar je najbrž storil pod vplivom tridelnega francoskega romantičnega aleksandrinca. Ta "tridelni aleksandrinec" (*alejandrino ternario*) je po analizi Tomása Navarra pravzaprav trinajsterec, ki pa v seriji 14-zložnih španskih aleksandrincev tudi sam učinkuje kot aleksandrinec. Tako je verz

1 2 3 4 / 5 6 7 8 / 9 10 11 12 13

Cuando surgen / de su prisión / los olvidados²⁵

pod ritmičnim pritiskom predhodnih aleksandrincev s središčno cezuro mogoče brati na naslednji način:

Cuando surgen de su / prisión los olvidados

Aleksandrinec španske moderne nedvomno predstavlja najbolj plodno uporabo te verzne oblike v svetovni moderni liriki.

1. D. Italijanski alessandrino

Podobno kot v španščini tudi v italijanščini narava akcenta bistveno vpliva na naravo rime in verznega ritma. S tem je povezana tudi tradicionalna delitev verzov in rim v italijanski literarni vedi: verzi z moško rimo (oksiton) so *versi tronchi* (rime tronche), verzi z žensko rimo (paroksiton) so *versi piani* (rime piane), verzi s tekočo rimo (proparoksiton) pa *versi sdruciolli* (rime sdruciole). Enako kot v španskem verzu se število zlogov šteje po "srednji" varianti – po številu, kakršnega imajo *versi piani*. Zgolj ime verza – *endecasillabo* (enaajsterec) – torej samo po sebi še ne označuje natančnega števila zlogov, če

ne vemo, za kakšno klavzulo gre: endecasillabo, ki je piano (to pa je enajsterec, ki se je najbolj uveljavil v petrarkističnem sonetu ter pod njegovim vplivom tudi pri Prešernu in nato v slovenski poeziji nasploh), ima torej dejansko 11 zlogov; zato pa endecasillabo tronco šteje le 10 in endecasillabo sdruciollo kar 12 zlogov.

Ker pa tudi italijanščina pozna dierezo in sinerezo, ki smo ju obravnavali pri francoskem in omenili pri španskem aleksandrincu, se tudi tovrstna delitev italijanskih verzov in rim zaplete: tako je beseda "grazia" v primeru diereze (gra-zi-a) sdruciollo, v primeru sinereze pa piana (gra-zia), in beseda "ormai" v primeru diereze piana (or-ma-i), v primeru sinereze pa tronca (or-mai).³⁰

Za italijanski verz je važno tudi vprašanje stika dveh vokalov na medbesedni meji – med zaključnim vokalom predhodne besede in začetnim vokalom naslednje besede: če se izgovarjata kot dva različna zloga, gre po italijanski terminologiji za *dielefo*: če pa zaključni vokal prve besede v izgovarjavi izgine ali je oslavljen do te mere, da ne tvori več samostojnega zloga, potem gre za *sinelefo*, pojav, ki smo ga srečali že pri španskem verzu (kjer ga imenujejo nekoliko drugače: sinalefa). Gre torej za vrsto elizije, katere namen je izogniti se hiatu. Leopardijev verz

Dolce e chiara è la notte e senza vento³¹

se torej izgovarja na naslednji način:

Dolc' e chiar' è la nott' e senza vento

Celo v primeru, kadar se ti zaključni vokali besed izgovarjajo, so tako oslavljeni, da niso zlogotvorni:

Dolc^m e chiar^m è la nott^m e senza vento

Aleksandrincev v italijanski poeziji ni doživel srečne usode, čeprav se je pojavil nenavadno zgodaj. V neki bolonjski spomenici iz l. 1282 je ohranjena *ballata* (v eni izmed svojih prvotnih, preprostih oblik), ki jo je neznani avtor napisal v aleksandrincih (*versi alessandrini*): iz tega pesniškega besedila, ki obsega 26 vrstic, navajamo prve tri kitice, da bi prikazali strukturo ritma in rim:

"Pur bii del vin, comadre, e no lo temperare,
ché, se lo vin è forte, la testa fa scaldare.

Gièrnosen le comadri tramb'ad una maxone:
zercòn del vin setile se l'era de saxone,
bevèn cinque barì, et eranon dezune,
et un quartier de retro per boca savorare.

"De questa botexella plu no ne vindiamo,
mettamo i la canella, per nui lo'm biviamo.
Et oi, comadre bella, elzaive la gonella,
fazamo campanella, ch'el me ten gran pixare".³²

Opažamo, da ima alessandrino v citirani pesmi 14 zlogov, da pa razločno razpada na dva polstiha, ki ju loči središčna

cezura (7 + 7). Očitno je celo, da polstihl težijo k osamosvojitvi v samostojne verzne enote, to ritmično tendenco pa poudarjajo in krepijo še številne notranje rime na koncu polstihov, pred središčnimi cezurami (najizraziteje v 3. kitici). Nekateri italijanski verzologi celo menijo, da je dvodelnost alessandrina posledica notranjih rim; tako Ladislao Galdi pravi: "Zaradi notranje rime na sredi verza (*rimalmezzo*) italijanski srednjeveški aleksandrinec zlahka razpade v dva polstihla, ki imata tendenco, da se transformirata v samostojna verza."³³

Ker je za našo študijo zanimiv tudi kontekst pesemske oblike, v okviru katere se pojavlja aleksandrinec kot verzna oblika, si v osnovnih obrisih oglejmo sestavo citirane *ballate*, ki je v italijanščini znana kot *ballata antica* ali *canzone a ballo* (v provansalsščini pa kot *dansa*): uvodna verza funkcionirata kot *ripresa* ali *ritornello* - refren, katerega plešoči zbor zapoje po koncu vsake kitice (*stanza*), ki je namenjena solističnemu petju. Če *ripreso* oz. *ritornello* označimo s črko X, dobimo naslednjo sestavo:

XX AAAX + XX BBBX + XX itd.
ripresa stanza + rip. stanza + rip. itd.

Ker zgoraj navedeni stanzi nekoliko odstopata od osnovne sheme *ballate*, bomo citirali še predzadnjo kitico pesmi, kjer pa namesto predvidene rime v 3. verzuzazveni asonanca:

"Una nave, comadre, de vin è zunt'al porto,
et un'altra de lino: lo marinar sia morto!"
"Pur biviam, comadre, emplemon ben lo corpo,
e la barca deo lino vad'en fondo de marci!"

Odstopanja od osnovne sheme so bila značilna za srednjeveško poetiko, zato občasne nečiste rime (*maxone* - *saxone* - *dezu* - *ne*) ali asonance (*porto* - *morto* - *corpo*) ne razveljavljajo strukture te pesniške oblike. - Navedena shema *ballate* označuje le zaključne rime: ne smemo pa pozabiti, da so za to pesniško obliko važne tudi notranje rime na koncu polstihov.

Ta osnovna, prvotna struktura doživi v nadaljnjem zgodovinskem razvoju obogatitev z dodatnimi kompozicijskimi elementi, tako da poznamo številne podzvrsti *ballate*.

Če je šlo v zgornjem primeru za delo anonimnega avtorja, pa je v naslednjem primeru avtor znan - Jacopone da Todi (ok. 1230 - 1306). Tudi on je povezal alessandrino z *ballato*, s to razliko, da v njegovi pesmi z naslovom *Lauda XV ripresa* oz. *ritornello* ne temelji na zaporedni rimi (XX), temveč na dveh različnih rimah (YX). Če je *ballata* anonimnega avtorja upesnjevala vino, pa Todijeve *ballate* dramatično uprizarja dialog pogubljenе duše in telesa na dan poslednje sodbe, kar govori o široki pahljači izraznih možnosti tako pesemske oblike *ballate* kot verzne oblike aleksandrinca. Iz 38 verzov dolge pesmi s štiri- vrstičnimi kiticami citiramo uvodno *ripreso* in prvi dve kitici:

"O corpo enfracedato, eo so' l'alma dolente;
lèvate amantenente, ca si meco dannato.

L'agnelo sta a trombare voce de gran paura:
 opo n'è appresentare senza nulla demura.
 Stàvime a predecare che no avesse paura;
 male te crese allura, quando fice 'l peccato!".
 "O' eri tu, alma mia cortese e conoscente?
 Puol che t'andasti via, retornai a niente.
 Famme tal compagnia ch'eo non sia sì dolente:
 veio terribel gente con volto esvaliato".³⁴

Navedeni aleksandrinci so zanimivi tudi zaradi številnih elizij. Tako že prvi polstih prvega verza sam po sebi šteje 8 zlogov:

1 2 3 4 5 6 7 8

O corpo enfracedato

Vendar elizija oz. sinelefa na mestu, kjer bi sicer prišlo do hiata, vzpostavi normirano število zlogov v polstihu – sedem:

1 2 3 4 5 6 7

O corpo enfracedato

Elizija torej tudi v italijanskem verzu igra pomembno vlogo, tako kot v francoskem.

Kljub tej in nekaterim drugim sorodnostim pa je očitno, da se italijanski alessandrino krepko razlikuje od svojega francoskega soimenjaka ter da kaže mnoge izvirne poteze, spričo katerih se lahko upravičeno vprašamo, ali sploh gre za posnetek francoskega aleksandrince ali, obratno, za izvirno obliko italijanskega verza, ki ga s francoskim aleksandrincem morda družijo skupni izvor v latinski poeziji.

Upravičenosti tega vprašanja se še bolj zavemo, če ta prvotni, srednjeveški italijanski alessandrino primerjamo z nekaj stoletij mlajšim verzom, ki je nastal pod vplivom francoskega aleksandrince in je znan pod imenom *martelliano*, ker so ga uveljavili Pier Jacopo Martelli (1665 - 1727) in njegovi učenci v 18. stoletju. Martelliano po eni strani izvira iz italijanske pesniške tradicije - iz dvojnega sedmerca (*settenario doppio*), po drugi strani pa so se Martelli in njegovi privrženci zavestno trudili, da bi ga čim bolj približali normam francoskega aleksandrince, zato je za martelliano značilno francosko pravilo alterniranja moških in ženskih rim oz. verzov, ki so tronchi in piani, kar se natančno vidi v naslednjem distihu pesnika Cavallottija:

Se non dà frutti il sangue - che val gloria d'allori?

Se libertà non germina - che val d'armi virtù³⁵

Primerjava teh dveh oblik italijanskega aleksandrince govori v prid alessandrino, starejše in bolj izvirne italijanske variante aleksandrince, ki je po svojem ritmičnem ustroju in izraznih možnostih bolj zanimiva, sveža in plodna kakor martelliano, umete(le)n italijanski posnetek francoskega aleksandrince, ki po svojem umetniškem dometu ne presega bežnih opomb v literarnih zgodovinah. Zgodovinskega "razvoja" v umetnosti očitno ni.

Sicer pa vse kaže, da aleksandrinec v italijanski poeziji nikoli ni imel takega mesta kakor v poeziji drugih romanskih narodov, saj sta Petrarca in Dante že zelo zgodaj ustoličila endecasillabo, se pravi jambski enajsterec (ki mu Slovenci pravimo laški enajsterec) kot osrednji ritmični izraz italijanskega pesniškega duha. Endecasillabo je po svojih ritmičnih možnostih zelo blizu aleksandrincu, zato ni čudno, da v slovenskih prevodih francoske dramske klasike laški enajsterec pogosto nadomešča aleksandrinec, čemur nedvomno botruje dejstvo, da smo po zaslugi Prešernovega pesniškega in jezikovnega genija Slovenci prevzeli enajsterec kot temeljni ritmični izraz, kot verz, ki najbolj ustreza naravi slovenskega jezika – pa čeprav sodi italijanski verz v silabični sistem verzifikacije, slovenski verz pa v akcentuacijski sistem.

Italijanska poezija pozna tudi nekatere druge verze, ki so podobni aleksandrincu, recimo dvanajsterec (*dodecasillabo*), ki ga zaradi izvora imenujejo tudi dvojni šesterec (*senario doppio*): prislunhimo začetnim verzom Manzonijeve tragedije *Adelchi* iz l. 1821:

O mio re Desiderio, e tu del regno
 Nobil collega, Adelchi; il doloroso
 Ed alto ufizio che alla nostra fede
 Commetteste, è fornito. All'arduo muro
 Che Val di Susa chiude, e dalla franca
 La langobarda signoria divide,
 Come imponeste, noi ristemmo: ed ivi,
 Tra la franche donzelle, e gli scudieri,
 Giunse la nobilissima Ermengarda...³⁶

Opazamo odsotnost rim, močno navzočnost enjambementa, ki prispeva k vtisu ritmične spontanosti, ter nihanje središčne cezure, ki pa je v citiranem uvodnem odlomku večinoma za 7. zlogom.

Naslednji odlomek iz iste tragedije pa kaže bistveno drugačne lastnosti (ženske rime so ob strani označene z malimi črkami, moške z velikimi, naglašeni vokali s krepkimi črkami, elizija pa s črto, ki povezuje sosednja vokala dveh besed):

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12		
Dagl	at	ri	l	mus	co	s	i,	/	dai	F	o	r	i	a
Dai	b	o	s	c	h	i,	dall'	a	r	s	e	/	f	u
Dai	s	o	l	c	h	i,	b	a	g	n	a	t	i	a
Un	v	o	l	g	o	d	i	s	p	e	r	s	o	B
Un	v	o	l	g	o	d	i	s	p	e	r	s	o	c
I	n	t	e	n	d	e	l'	o	r	e	c	c	h	i
P	e	r	c	o	s	s	o	d	a	n	o	v	o	c
P	e	r	c	o	s	s	o	d	a	n	o	v	o	B

Opazamo torej rime (med tremi rimami sta dve zaporedni in ena oklepajoča) ter središčno cezuro po 6. zlogu, kar citirano kitico približuje formalnemu zgledu francoskega aleksandrincea. Ena izmed osnovnih značilnosti citirane kitice je tudi metrično neoporečen ritem.

Vsa ta ritmična in evfonična pravilnost je nedvomno posledica dramaturškega dejstva, da to kitico recitira zbor. Replike

posameznih dramskih oseb so torej tudi ritmično bolj individualizirane kakor kolektivni govor zboru, ta zakonitost pa ne velja le za Manzonijske, temveč je splošna ritmična tendenca od časov starogrške tragedije do tistih modernih dram, v katerih nastopa tudi zbor. Večja ritmična vezanost govora, ki je namenjen zboru, je po eni strani logična posledica specifičnega sporočila, saj zbor ponavadi nastopa v imenu bogov oz. resnice, pravice in sploh vrednot, višjih od parcialnih interesov, ki vodijo ljudi v tragične konflikte; po drugi strani pa pravilni ritem zborovskega govora gotovo izhaja tudi iz zahtev odrske izreke, saj je tako za izvajalce kot za poslušalce skupinsko recitiranje neprimerno lažje, če je besedilo ritmično urejeno. Tovrstno ritmično naravo zborovskega govora implicira tudi starogrška beseda za kitico - *strofē*, *strofa*, ki je prvotno označevala obračanje zboru z enega na drugi konec odra pri gledaliških uprizoritvah. Za razliko od našega poetično zvencenega izraza kitica, kjer je poudarek na prepletенosti verzov, je pri izrazu strofa poudarek na obračanju, ponavljanju verzni struktur, kar je sorodno etimološkemu pomenu besed verz (latinsko: *versus* - obrat pluga) in stih (starogrško: *stihós*).

Ritem Manzonijskih zborovskih dvanajstercev je torej tak:

u - u u - u / u - u u - (u)

Ta ritem pa je mogoče razdeliti celo na stopice (v zapisu označuje poševna črta mejo med stopicama, dve poševni črti pa cezuro):

u - u / u - u // u - u / u - (u)

V citirani Manzonijski kitici se torej dodecasillabo oz. senario doppio izkazuje kot verz, ki je ritmično sestavljen iz štirih amfibrahov (u - u), razdeljenih s središčno cezuro po 6. zlogu (kakor kaže 3. verz, je možna tudi katalektična varianta brez zadnjega, nenaglašnega zloga). To pomeni, da ritem tega verza temelji na metrični shemi, na metru, ki ga je seveda v tem primeru treba razumeti kot mrežo naglašanih in nenaglašanih zlogov, ne pa kot mrežo dolgih in kratkih zlogov, kar je prvotni pomen metruma v kvantitativnem verzifikacijskem sistemu.

Pravilnost te ritmične analize dodatno dokazuje tudi analiza medbesednih mej (/ = meja med stopicama, // = cezura):

1 2 3 / 4 5 6 // 7 8 9 / 10 11 12

u - u / u - u // u - u / u - u
Dagli atri / muscosi, // dai Fori / cadenti,

u - u / u - u // u - u / u - u
Dai boschi / dall'arse // fucine / stridenti,

u - u / u - u // u - u / u - u
Dai solchi / bagnati // di servo / sudor,

u - u / u - u // u - u / u - u
Un volgo / disperso // repente / si desta:

o - o / o - o // o - o / o - o
Intende / l'orecchio, // solleva / la testa

o - o / o - o // o - o / o - o
Percosso / da novo // crescente / romor.

Medbesedne meje se popolnoma ujemajo z mejami stopic. Tudi sintaksa se povsem podreja zahtevam metra. Gre torej za popolno metrično pravilnost, ki je v danem primeru morda celo pretirana, saj - ponovljena skozi več verzov - učinkuje preveč mehanično in monotono. Celo pri metrično neoporečnih verzih seganje besed čez meje stopic napolni togí meter z živim ritmičnim tokom.

Obenem pa našeti primeri italijanskih aleksandrincev jasno dokazujejo, da mreža akcentov kljub silabični osnovi igra pomembno vlogo v italijanskem verzu. Poenostavljeno predstavo o silabičnosti italijanskega verza je treba torej korigirati z upoštevanjem močne navzočnosti akcentuacijskega principa v italijanski verzifikaciji.

Ko se silabični in akcentuacijski princip združita, dobimo *silabotonični* verz, ki temelji tako na številu zlogov kot na določenem razmerju naglašanih in nenaglašanih zlogov. In italijanski verz je pravilno definiran kot silabotonični, ne kot zgolj silabični verz.

To priznavajo tudi italijanski verzologi: Ladislao Gáldi je v knjigi *Introduzione alla stilistica italiana* strnjeno orisal naravo in zgodovino italijanskega verza: "Če pustimo ob strani anizosilabični (z neenakim številom zlogov, op. B. A. N.) italijanski srednjeveški verz, v katerem je najvidnejše delo (z rimami in asonancami) *Spev sonca* svetega Franciška Asiškega, lahko zatrdimo, da v italijanski poeziji od trinajstega stoletja dalje prevladuje silabični verz, se pravi verz, ki temelji na določenem številu zlogov. Toda v okviru silabičnega verza - kakor tudi v okviru anizosilabičnega verza - je čutiti tudi zahtevo po bolj ali manj pravilnem menjavanju naglašanih in nenaglašanih zlogov; potemtakem bi lahko rekli, da italijanska poezija temelji na *silabotonični* verzifikaciji."³⁸

Silabotoničnost italijanskega verza vpliva tudi na manjšo intenzivnost cezur: že zgoraj navedeni primeri italijanskih aleksandrincev zgovorno kažejo, da cezure niso tako pomemben element verznega ritma kakor v francoskem aleksandrinu. Ker ima klasični francoski aleksandrinec le dva stalna naglasa, je središčna cezura (*césure médiane*) izredno močna in pomembna za strukturiranje verznega ritma; isto velja mutatis mutandis tudi za t. i. romantični aleksandrinec, ki ima tri stalne naglase ter torej dve cezuri. Ker pozna italijanski aleksandrinec več stalnih naglasnih mest kakor francoski aleksandrinec, je logično, da je cezura v italijanski poeziji manj pomembna kakor v francoski. To ne velja le za aleksandrinec, temveč je splošna zakonitost francoskega in italijanskega verza.

Če strnemo vprašanje intenzivnosti cezur v romanskih jezikih, bi lahko rekli, da je cezura najšibkejša v italijanskem verzu, izredno pomembna v francoskem in najmočnejša v španskem verzu, ki pri dolgih vrsticah prav zaradi tega razpada

v dva izrazita polstiha, v nekaterih pesniških oblikah (npr. v španski romanci) pa sta se polstiha celo osamosvojila in formirala samostojna verza.

Silabotoničnost italijanskega verza pojasnjuje tudi zgodovinsko dejstvo, da se je slovenski verz v odločilni fazi svojega formiranja (pri Prešernu) plodno zgledoval po ritmičnem modelu in evfonični naravi rim italijanskega verza. Pri tem je slovenski romantik očitno sledil vzoru nemške romantike, kjer je predvsem August Wilhelm Schlegel priporočal prevzemanje romanskih pesniških oblik. Očitno je bil slovenski verz zmožen sprejeti vase silabotonični princip. Silabotoničnost je skupni imenovalec dveh sicer tako različnih jezikov in verzov – italijanskega, ki sodi v silabični verzifikacijski sistem, in slovenskega, ki sodi v akcentuacijski verzifikacijski sistem.

Čeprav se bomo s problematiko slovenskega aleksandrincev podrobneje ukvarjali pozneje, pa moramo v zvezi z italijanskim verzom omeniti naslednje: vse kaže, da je Prešernovo odločilno prevzemanje italijanskega silabotoničnega modela dokončno preprečilo možnost razcveta aleksandrincev v slovenščini; osrednja pesnika *Pisanic*, *Dev* in *Vodnik*, sta namreč iz nemščine prevzela aleksandrincev in ga ustoličila kot poglavitno verzno obliko slovenskega razsvetljenskega pesništva; na ta način vzpostavljeni model verzifikacije pa je Prešeren s svojim daljnosežnim jezikovnim in pesniškim dejanjem porinil na stranski tir, tako da aleksandrincev v izvirnem slovenskem pesniškem snovanju nikoli več ni zaživel.

A o slovenskem aleksandrincu več v nadaljevanju; prej moramo namreč obdelati še aleksandrincev v germanskih jezikih, saj Slovenci aleksandrincev nismo prevzeli direktno, iz francoskih virov, temveč s posredovanjem nemške baročne in razsvetljenske poezije.

2. Aleksandrincev v germanskih jezikih

2. A. Aleksandrincev v angleški poeziji

Angleška literatura ni sprejela aleksandrincev kot samostojne verzne oblike, pač pa kot sestavni del t. i. spenserske kitice (*Spensertian stanza*). To kitično obliko je izumil angleški renesančni pesnik Edmund Spenser v alegorični pesnitvi *The Faerie Queene (Vilinska kraljica)*, ki je nastala proti koncu 16. stoletja. Po obsegu in razporeditvi rim je spenserska kitica sorodna italijanski *ottavi rimi (stanzi)*, po kateri se je Spenser najbrž zgledoval:

ottava rima (stanza): A B A B A B C C

spenserska kitica: A B A B B C B C C

Namesto osmih vrstic stanze imamo v spenserski kitici devet vrstic; tudi razporeditev rim je manj simetrična kot v *ottavi rimi*.

Sestava spenserske kitice je očitno nastala tudi po vzoru kitične oblike, ki jo je Chaucer uporabil v pesnitvi *The Monk's Tale* in kjer je 8 jambskih pentametrov povezanih z naslednjo

razporeditvijo rim: A B A B B C B C. Ta formula rim pa izvira iz francoske balade (*ballade*).

Spenserska kitica je sestavljena iz jambskih vrstic; prvih osem so pentametri (jambski pentameter je osnovni verz angleške poezije), zadnja, 9. vrstica pa je bodisi heksameter ali aleksandrinec. Oglejmo si 2. kitico I. speva prve knjige *Vilinske kraljice*, ki vsebuje "legendo o Vitezu Rdečega Križa" (kakor se glasi podnaslov prve knjige); prvi in zadnji verz sta opremljena tudi z oznakami (številke iktičnih mest so krepko natisnjene, naglas v oklepaju pa označuje nerealizirano iktično mesto oz. v naravnem govoru nenaglašeno enozložnico, ki pridobi določeno naglasno intenzivnost, ker se znajde na metrično krepki poziciji):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 ♪ (-) ♪ - ♪ - ♪ - ♪ - ♪ -

But on his brest a bloudie Crosse he bore,
 The deare remembrance of his dying Lord,
 For whose sweete sake that glorious badge he wore,
 And dead as living ever him ador'd:
 Upon his shield the like was also scor'd,
 For soveraine hope, which in his helpe he had:
 Right faithfull truc he was in deede and word,
 Bot on his cheere did sceme too solemne sad:
 Yet nothing did he dread, / but ever was ydrad.³⁹

♪ - ♪ (-) ♪ - / ♪ - ♪ (-) ♪ -
 1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Opažamo, da je zaključni aleksandrinec tudi vizualno ločen od prejšnjih pentametrov, s čimer je poudarjena njegova ritmična drugačnost in strateška pomembnost zaključnega položaja v kitici. Celotna kitica je zgrajena na jambskem metru, ki se ga drži tudi zaključni aleksandrinec, pri čemer sta dve iktični mesti (4. in 10. zlog) nerealizirani, kar pa je v akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu povsem legitimno. Obenem je ta verz pravi aleksandrinec, dosežen z zvočnimi sredstvi angleškega jezika: obsega 12 zlogov in ima tudi središčno cezuro, ki pa se je Spenser ni stalno držal: tako v *The Faerie Quenne* srečamo tudi take aleksandrince:

1 2 3 4 / 5 6 7 8 9 10 11 12
 ♪ - ♪ - / ♪ - ♪ - ♪ ♪ -

Upon his foe, / a Dragon horrible and stearne.⁴⁰

Ta aleksandrincec z neoporečnim jambskim ritmom (in nerealiziranim iktom na 10. zlogu) ima cezuro po 4. zlogu. In čeprav ima večina zaključnih aleksandrincev v *The Faerie Quenne* središčno cezuro po 6. zlogu, izjeme dokazujejo, da angleški verz čuti manjšo potrebo po središčni cezuri od izvornega francoskega aleksandrincea. V akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu cezura nima pravega smisla.

Spenserske kittice ne smemo zamenjevati s t. i. spenserskim sonetom (*Spensertian sonnet*), ki ga je prav tako izumil Spenser in ki se ga je prijelo tudi ime *link sonnet* (vezni ali vezani so-

net), in sicer zaradi sheme rim, ki povezuje posamezne kitice: A B A B / B C B C / C D C D / E E .

Zanimivo je, da v 17. stoletju spenserska kitica ni uživala večje veljave. Šele v 18. stoletju so pomembnejša dela spet napisana v tej kitični obliki: Shenstonova *The Schoolmistress* (1742), Thomsonov *Castle of Indolence* (1748) in Beattiejev *The Minstrel* (I, 1771 - II, 1774). Vendar so spensersko kitico proslavili šele angleški romantični pesniki: Byron v pesnitvi *Childe Harold's Pilgrimage*, Shelley v pesnitvah *Adonais* in *Revolt of Islam*, predvsem pa Keats v pesnitvi *The Eve of St. Agnes*.

Prisluhnimo Byronovemu aleksandrincu:

But o'er the blacken'd memory's blighting dream
Thy waves would vainly roar, / all sweeping as they seem.⁴¹

∪ - ∪ - ∪ - / ∪ - ∪ (-) ∪ -
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Byronov aleksandrinc ima torej jambski ritem s središčno cezuro po 6. zlogu.

Nemara največji umetniški uspeh pa je s spensersko kitico dosegel John Keats, in sicer v pesnitvi *The Eve of St. Agnes*. Keatsov aleksandrinc se odlikuje z naravnost glasbeno gibkostjo in eleganco; iz tega izvorno epskega in dramskega verza je torej angleški romantik ustvaril izrazito lirsko izrazno sredstvo:

(...)

Blinded alike from sunshine and from rain,
As though a rose should shut, / and be a bud again.⁴²

∪ (-) ∪ - ∪ - / ∪ (-) ∪ - ∪ -
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Gre za lep in z ritmičnimi sredstvi angleškega jezika neoporečno zgrajen aleksandrinc z jambskim ritmom in dvema ne-realiziranimi iktičnima mestoma, na 2. in 8. zlogu, ter središčno cezuro po 6. zlogu. Keats se torej natančno zaveda formalne narave in specifične aleksandrince, vendar se pravil njegove gradnje ne drži zmeraj in popolnoma: tako npr. ima ključni aleksandrinc uvodne kitice te pesnitve 13 zlogov, kar je pri moški klavzuli prekršek, in središčno cezuro po 7. zlogu:

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11 12 13
∪ ∪ - - ∪ - ∪ / ∪ ∪ - ∪ ∪ -

Past the sweet Virgin's picture, / while his prayer he saith.⁴³

Ker je naglašen tudi 3. zlog, ki je v jambskem verzu predviden za šibko, ne za krepko pozicijo, se spremenijo normirani ritem, število zlogov in mesto cezure v aleksandrincu. Nenavadno je, da je do tega kršenja prišlo že v prvi kitici, saj je v tradicionalni poetiki veljalo pravilo, da morajo prvi verzi in uvodna kitica vzpostaviti metrični impulz pesmi, zato je bilo zaželeno karseda zvesto spoštovanje metrične sheme. V nadaljevanju pesmi so bila nato možna tudi odstopanja, v akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu predvsem z legitimno možnostjo ne-realiziranja iktičnih mest, zaradi sporočilne nuje ali nerodnosti

pa se je seveda dogajalo tudi kršenje metra; vendar so se ta odstopanja in kršenja vpisovala v metrični sistem, ki ga je že vzpostavil uvod pesmi, tako da je živi verzni ritem nastajal kot rezultanta - v Lotmanovi terminologiji - "so-in-proti-delovanja" metrične sheme in odstopanj oz. kršenj na podlagi te sheme pričakovanega ritma. Keatsovo kršenje običajne jambске narave in števila zlogov prvega aleksandrinca v pesnitvi je torej znamenje ritmične spontanosti, ki je značilna za romantično poetiko. Ta spontanost pa je povsem opravičljiva, če upoštevamo izredno muzikalnost Keatsove poezije: mladi romantik z izrednim poslušom za glasbo besed je očitno bolj zaupal živemu jezikovnemu utripu konkretnega verza kakor mrtvi, abstraktni metrični shemi.

Ob Keatsovi smrti je Shelley v spenserskih kriticah napisal elegijo *Adonais*; prisluhnimo njegovemu aleksandrinцу:

(...)

And teach them thine own sorrow, say: with me

Died Adonais; till the Future dares

Forget the Past, his fate and fame shall be

An echo and a light / unto eternity!⁴⁴

U - UU U - /U UU - UU

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Jambski ritem zaključnega aleksandrinca ne realizira kar polovice iktičnih mest: realiziran je naglas na 2., 6. in 10. zlogu, ne pa tudi na 4., 8. in 12. zlogu. Tudi pri Shelleyju smo torej priče precejšnji ritmični svobodi na samem začetku pesmi. Ta ritmična fleksibilnost je očitno v skladu z romantično poetiko.

Obenem pa je treba korigirati preveč preprosto predstavo o tem, da naj bi romantika v imenu svobode umetniškega izraza povsem razbila strogost prejšnjih klasicističnih pesniških oblik. Kot je Stuart Curran prepričljivo pokazal v svojem delu *Poetic Form and British Romanticism*, so angleški romantični pesniki z velikim mojstrstvom prevzeli in po svoje pregnetli pesniške oblike, ki so jih podedovali od prejšnjih literarnih obdobij.⁴⁵

Za nas je posebej pomembno dejstvo, da ni realiziran zadnji naglas Shelleyjevega aleksandrinca, saj ima beseda 'eternity' naglas na predpredzadnjem zlogu (proparoksiton) in torej vključuje jambski verz z daktilsko (tekočo) klavzulo. Dejstvo, da se daktilska (tekoča - proparoksitonična) beseda 'eternity' rima z moškima (oksitoničnima) besedicama 'be' in 'me', pomeni, da v ritmičnem kontekstu verza pridobijo proparoksitonične besede stranski naglas na zadnjem zlogu, ki omogoča rima nje z oksitoničnimi besedami; drugače povedano, gre za zvočni stik moške in tekoče (daktilske) rime. Slovenska literarna terminologija označuje ta pojav z različnimi izrazi, kakršni so razširjena ali nepopolna moška rima oz. dvopoudarna ali polpoudarna rima (Boris Merhar),⁴⁶ včasih pa ga označuje tudi opisno, npr. rima nje v stranskem poudarku oz. stikanje stranskega besednega poudarka z glavnim (A. Bajec).⁴⁷ Tovrstni ritmični fenomen je še dosti bolj kot za angleški jezik in verz značilen za nemški ter slovenski jezik in verz.

2. B. Nemški Alexandriner

Kljub izredno bogati tradiciji prvotne, izvorne nemške verzifikacije so se po srednjem veku nemški pesniki začeli naslanjati na tuje pesniške vzore in verzifikacijske vzorce: naperi, da bi nemški verz prilagodili tujejezičnim pesniškim idealom, so po eni strani šli v smer "antikiziranja", se pravi posnemanja kvantitativne metrike starogrške in latinske poezije, po drugi strani pa v smer posnemanja silabične francoske verzne tehnike, ki je nekaj stoletij močno vplivala na verzifikacijo mnogih narodov po vsej Evropi. Na ta način se je nemški verz, ki sodi v akcentuacijski verzifikacijski sistem, odprl vplivom drugih dveh velikih verzifikacijskih sistemov - kvantitativnega in silabičnega. To zgledovanje po ritmičnih in evfontičnih principih, ki so bili nemškemu verz tuji, je porodilo tako negativne kot pozitivne posledice: ob obsežni pesniški produkciji, ki je bila spričo podrejanja tujim, abstraktnim shemam že ob času svojega nastanka v umetniškem smislu mrtvorrojena, je soočenje nemškega verza s tujimi verznimi principi vneslo v nemško književnost tudi nove pesniške postopke in oblike, ki so se izkazali za plodne. Ob vstopu v nemški jezik se je tudi struktura antičnih oz. romanskih pesniških oblik bistveno spremenila in dobila nove, izrazito nemške poteze, značilne za akcentuacijski verzifikacijski sistem. Najboljši primer tovrstne asimilacije in strukturne spremembe tuje pesniške oblike v umetniški izraz nemškega jezika in duha je prav aleksandrinec.

V tej študiji se žal ne utegnemo posvetiti zanimivemu in celo v nemški literarni vedi ne dovolj razjasnjenemu razmerju med aleksandrincem in nibelunškim verzom, ki je dobil ime po srednjevisokonemški *Pesmi o Nibelungih* (*Das Nibelungenlied*) in ki je aleksandrincu nenavadno podoben, kar je razvidno tudi iz ritmične strukture t. i. nibelunške kitice:

	rime	naglas
(x)/ẋx/ẋx/-/ẋx/(x)/ẋx/ẋx/ẋ(x)/ẋx//	A	4 + 3
(x)/ẋx/ẋx/-/ẋx/(x)/ẋx/ẋx/ẋ(x)/ẋx//	A	4 + 3
(x)/ẋx/ẋx/-/ẋx/(x)/ẋx/ẋx/ẋ(x)/ẋx//	B	4 + 3
(x)/ẋx/ẋx/-/ẋx/(x)/ẋx/ẋx/ẋx/ẋ(x)//	B	4 + 3

Gre torej za zaporedne rime ter za dolg verz, kjer prvi polstih (Anvers) zmeraj vsebuje štiri naglase, drugi polstih (Abvers) pa v prvih treh vrsticah po tri naglase, v zadnji vrstici pa polne štiri naglase. Vzporednice z epskim aleksandrincem so očitne, zato se lahko čudimo, da nemški pesniki aleksandrince niso "prevajali" z nibelunškim verzom, ki sodi med izvorno nemške pesniške izraze.

Nemci so prevzeli aleksandrincec iz francoske in nizozemske poezije v 17. stoletju. A čeprav aleksandrincec izvorno ni nemški verz, se je tako globoko ugnezdil v nemškem jeziku, da je bil v obdobju baroka in razsvetljenstva glavno izrazno sredstvo nemških pesnikov.

Prav z aleksandrincem je povezana radikalna in daljnosežna reforma nemške verzifikacije, ki jo je izpeljal pesnik in učenjak Martin Opitz (1597-1639). Po romanskih in nizozemskih zgledih je vpeljal v nemško poezijo nove pesniške oblike.

Še bolj kot njegova pesniška praksa pa je nemara pomembna njegova teorija, ki je s svojim vplivom bistveno zaznamovala nemško verzifikacijo vse do predromantike. Svoja dognanja o naravi nemškega jezika in verza je sistematiziral v delu *Buch von der deutschen Poeterey* (1624). Njegove zahteve bi lahko strnili v naslednje točke:

1) verzni in stavčni akcent si ne smeta nasprotovati;

2) v poštev prideta le "alternirajoči verzni meri (alternierenden Versmasse)", kajti "odslej naj bo sleherni verz bodisi jambski ali trohejski (entweder ein iambicus oder trochaicus)", pri čemer naj se ne tehta dolžina zlogov, temveč njihova "teža (Schwere)", se pravi naglas;

3) treba si je bolj prizadevati za čistost rim, in sicer z upoštevanjem kvalitete glasov (Lautqualitäten) od zadnjega naglašene-ga vokala naprej;

4) treba je bolj upoštevati zakone naravne danosti jezika in se odpovedati prilagajanju besed in njihovih oblik verznim shemam, čeprav so dovoljene določene prozodične svoboščine, utemeljene v tradiciji.⁴⁸

S temi zahtevami se je Opitz uprl "kvantifikaciji" nemškega verza po vzoru antične metrike ter utemeljil verzifikacijo na naravni danosti nemškega jezika - na močnih naglasih, ki v poeziji terjajo akcentuacijski princip. Celo iz antične metrike izposojenim terminom je Opitz dal akcentuacijsko vsebino, tako da izraza trohej in jamb ne označujeta več zaporedja dolgih in kratkih zlogov, temveč zaporedje naglašanih in nenaglašanih zlogov. Opitzova naravnost k akcentuacijski naravi nemške verzifikacije je bila nedvomno upravičena in plodna; njegova zahteva, da mora nemški verz temeljiti bodisi na jambskem ali trohejskem ritmu, pa je bila v svoji normativnosti pretirano ozka, saj je siceršnje ritmično bogastvo prejšnjega nemškega pesniškega izročila zožila na zgolj dva ritmična izraza, s tem pa zavrla razvoj mnogim drugim ritmom.

Pod vplivom Opitzove literarne teorije in prakse sta se uveljavili verzni obliki, ki od začetka 17. do sredine 18. stoletja, torej stoletje in pol, suvereno vladata na nemškem Parnasu: poleg aleksandrinca še t. i. *gemeiner Vers*, kar je nemški prevod za francoski *vers commun*, deseterec s stalno cezuro po 4. zlogu, ki je bil sila priljubljen v francoski srednjeveški epski poeziji (*Chanson de Roland*) in tudi sploh očitno ustreza silabičnemu verzifikacijskemu sistemu, saj ga srečamo tudi v srbski srednjeveški epski poeziji kot znani junaški deseterec.

Največji mojstri nemškega aleksandrinca so bili v obdobju baroka poleg Opitza še Friedrich von Logau (1604-1655), Paul Fleming (1609-1640), Andreas Gryphius (1616-1664), Christian Hofmann von Hofmanswaldau (1617-1679), Philipp von Zesen (1619-1689), ki je s formo aleksandrinca izrazil duha visokega, igrivega, v formalno igro naravnane-ga baroka, Angelus Silesius - psevdonim Johanna Schefferja (1624-1677), ter Hans Assmann Freiherr von Abschatz (1646-1699). V obdobju razsvetljenstva pa je najboljše nemške aleksandrince napisal Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769).

Schiller je natančno označil naravo aleksandrinca v pismu Goetheju 15. oktobra 1799 v zvezi s predelavo Voltairove igre *Mahomet*: "Posebnost aleksandrinca, da se da razdeliti v dve polovici, ter narava rim, ki omogoča, da iz dveh aleksandrinec naredimo kuplet, določata ne le celoten jezik, temveč tudi celotnega notranjega duha te igre, značaje, nazore in obnašanje oseb. Vse je opredeljeno s pravilom nasprotja, in kakor gosli muzikantov vodijo gibanje plesalcev, tako tudi dvokraka narava aleksandrinca vodi gibanje občutij in misli. Razum je neprenehoma navzoč in zato sta sleherni občutek in sleherni misel v tej obliki nategnjena na Prokrustovo posteljo."⁴⁹

Schiller je imenitno strnil dobre in slabe strani aleksandrinca. Spričo njegove kritike Prokrustove postelje aleksandrinca je razumljivo, da se mu je sam izogibal. Tudi pri Goetheju zasledimo aleksandrince le v mladostnem obdobju ter v prvem osnutku drame *Faust*, v t. i. *Prafaustu* (*Urfaust*).

Za usodo aleksandrinca v nemški poeziji je značilna po eni strani široka pahljača izraznih možnosti (od tragedije do komedije), po drugi strani pa vezanost na visoki jezik "dvorsko orientiranih pesnikov", zato Erwin Arndt v svojem znanem orisu nemškega verza *Deutsche Verslehre* pravi, da "ga meščansko oponirajoči pesniki Sturm und Dranga niso mogli več uporabljati".⁵⁰

Kratka Opitzova pesem *An seine Freundin* predstavlja dober primer funkcioniranja aleksandrinca v nemščini:

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	
u	(-)	u	-	u	-	/	u	-	u	-	u	-	
Gleich wie die Morgenstern dem Menschen gibt das Licht,													A
So scheinest mich auch an dein klares Angesicht:													A
Gleich wie zu Mittagzeit man Sonnenhitz empfindet,													b
So brennet mein Gemüt in Liebesbrunst entzündet:													b
Gleich wie die kühle Nacht vertreibt der Hitze Not,													A
So wird mein brennend Herz nichts löschen als der Tod. ⁵¹													A

Kot je videti iz izbrane pesniške miniature, ki je bolj lirična kot večina Opitzovih pesmi, je na pomenski ravni za njegovo poezijo značilna živahna in bogata metaforika, ki pa po izbiri pesniškega slovarja tendira k velikim, abstraktnim besedam: zato Opitzova poezija pogosto učinkuje kot parabola. Skratka: gre za zgleden primer baročne poezije. Po drugi strani Opitzova navezava aleksandrinca na sporočilni register refleksivne lirike odpira novo izrazno možnost za ta verz, ki je bil v romanskih literaturah večinoma vezan na epsko in dramsko pesništvo.

Iz citiranega primera je očitno, da je nemški aleksandrinec jambski verz, kar omogoča spoštovanje središčne cezure po 6. zlogu: moške in ženske rime se menjavajo. Kljub drugačnemu sistemu verzifikacije je torej nemški aleksandrinec na prvi pogled nenavadno zvest osnovnim pravilom francoskega aleksandrinca. (Nekaj podobnega smo lahko ugotovili že za angleški aleksandrinec.) Vendar pa podrobnejša primerjava pokaže, da med francoskim in nemškim aleksandrincom obstajajo nekatere bistvene razlike. Odsotnost nemega e-ja v nemščini pomeni, da ima spoštovanje francoskega pravila o obveznem alternira-

nju moških in ženskih rim za posledico razliko v številu zlogov med moškimi in ženskimi verzji. Iz oznak nad prvim verzom je očitno, da ima moški verz 12 zlogov; kako pa je z ženskim verzom?

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13
 u (-) u - u - / u - u - u - u
 Gleich wie zu Mittagzeit / man Sonnenhitz empfindet

Nemški aleksandrinec z žensko klavzulo ima torej 13 zlogov, torej zlog več kot pri moški klavzuli. S tem je princip izosilabičnosti, pri katerem je francoska klasicistična poetika tako dlakeopsko vztrajala, pri nemškem aleksandrincu porušen. Kljub zvestemu posnemanju števila zlogov francoskega aleksandrince je narava nemškega jezika zahtevala svoje: ker se vsi zlogi polno izgovarjajo in štejejo, obsegajo verzji z žensko klavzulo po zlog več kot verzji z moško klavzulo. Ta primerjava vzvratno potrjuje, da princip izosilabičnosti v francoski poeziji vzdržuje le paradoksalna narava nemega e-ja, ki ga na koncu verza izgovarjajo, ne pa tudi štejejo, s čemer pri ženskih verzih ohranijo enako število zlogov kot pri moških verzih.

Nemara še bolj pomembna pa je sprememba, ki zadeva verzni ritem: francoska kombinacija stalnih in premičnih naglasov je v nemščini nadomeščena s pravilnim zaporedjem naglašanih in nenaglašanih zlogov. Ritem navedenih Opitzovih verzov je namreč nenavadno pravilen; če jih skandiramo, dobimo metrično shemo jamba:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12
 u (-) u - u - / u - u - u -
 Gleich wie die Morgenstern / dem Menschen gibt das Licht

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13
 u (-) u - u - / u - u - u - u
 Gleich wie zu Mittagzeit / man Sonnenhitz empfindet

Opažamo, da 2. zlog v citiranih verzih ni naglašen, čeprav meter jamba predvideva naglase na vseh sodih zlogih. Kot pravijo ruski formalisti, za njimi pa tudi Isačenko in Ocvirk: iktično mesto ni realizirano. Vendar nerealizacija iktičnega mesta, ko na krepko pozicijo pride nenaglašen zlog, v nemškem in slovenskem verzju ne ruši jambaškega metra, temveč poživlja verzni ritem, ker ga odmika od pretirane, metronomične pravilnosti skandiranja. A čeprav skandiranje s svojo mehanično natančnostjo ubija ritmično in zvočno lepoto poezije, celo pri navadnem branju začutimo, da nenaglašen zlog, ki se znajde v krepki poziciji, pridobi določeno naglasno intenziteto: le-ta je sicer manjša od moči naglašanih zlogov v krepkih pozicijah, vendar je močnejša od nenaglašanih zlogov v šibkih pozicijah. Tovrstnemu naglasu bi lahko rekli *pozicijski naglas*, saj gre za zlog, ki je v naravnem govoru nenaglašen in pridobi naglasno intenziteto po svoji poziciji v verzju.

Resnici na ljubo pa je treba priznati, da pri Opitzu najdemo tudi dejanske kršitve metrične sheme, t. i. nemetrične naglase,

ko naglas zasede šibko pozicijo, kjer naj bi bil sicer nenaglašen zlog. Enega izmed ne tako redkih primerov najdemo že kar v prvem verzu pesmi *Der Spiegel der Welt*, kjer naglašena enozložnica 'pflegt' zasede v 7. zlogu mesto, ki naj bi bilo po jambskem metru nenaglašeno:

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12 13
 ∪ - ∪ - ∪ - / - - ∪ - ∪ - ∪
 Der Mensch, das kluge Tier, / pflegt zwar mit vielen Dingen⁵²

Pri Opitzu najdemo tudi aleksandrince, ki se ne držijo predpisane števila zlogov, npr. v pesmi *Der kluge Geist*:

1 2 3 4 / 5 6 7 8 9 10 11
 ∪ - ∪ - / ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪
 Das ist das Volk, / so Prinzen mehr ihr Leben⁵³

Citirani verz šteje torej namesto predvidenih trinajstih zgolj enajst zlogov, njegov prvi polstih pa namesto predvidenih šestih obsega le štiri zloge. Ta polstih nam ponuja v premislek tudi ritmični problem, ali je enozložna besedica 'ist' na krepki poziciji (2. zlog) polno ali zgolj pozicijsko naglašena. Kot je razvidno iz zgoraj priložene ritmične sheme, smo to enozložnico ritmično interpretirali kot polno naglašen zlog, in sicer zaradi pomenskega poudarka stavka in verza. Očitno je torej, da ritem verza ni odvisen le od zvočne realnosti besednega materiala, temveč v veliki meri izhaja tudi iz pomensko-sporočilnih razsežnosti pesmi. To z drugimi besedami pomeni, da ritem nikoli ni nekaj docela objektivnega, temveč je deloma vselej odprt interpretaciji. Še točneje: ritem nastaja kot rezultanta interakcije zvočne razsežnosti besednega materiala pesmi in interpretacije bralca oz. poslušalca.

Za analizo razmerja med metrom in ritmom v nemškem verzu je zanimiv primer, ki ga Erwin Arndt navaja v svoji knjigi *Deutsche Verslehre*;⁵⁴ gre za aleksandrince, ki ju je napisal pesnik Friedrich von Logau:

Ein Scheuland bist du jetzt, o liebes Deutschland, worden,
 Durch Zorn, Raub, Krieg, Gewalt, durch Rauben und durch
 Morden.

Posebno zanimiv je ritem prvega polstih drugega aleksandrince, ki je sestavljen iz štirih enozložnih in ene dvozložne besede. Erwin Arndt polemizira z Eliso Riesel, ki je v delu *Abriss der deutschen Stilistik*⁵⁵ zagovarjala tezo, da je treba ta polstih brati in naglaševati tako kot v naravnem govoru:

∪ - - - ∪ -
 Durch Zorn, Raub, Krieg, Gewalt

Arndt za naglašen zlog v verzu še zmeraj uporablja tradicionalni nemški izraz *Hebung* (dvig), za nenaglašen zlog pa izraz *Senkung* (pogrezanje, nižanje, padec), ki ju je nemška literarna teorija prevzela iz starogrške terminologije, kjer v drugačem, kvantitativnem verzifikacijskem sistemu *arsis* (*arza*) pomeni dvig, *thesis* (*teza*) pa padec. Toda pri tem se je treba zavedati, da je v izvorni starogrški terminologiji stopica kot

ritmična enota bila razdeljena na dva dela: na dvig (arsis) in spust (thesis) prsta oz. noge pri plesu; to pomeni, da je arza prvotno označevala lahko dobo in teza težko dobo glasbenega in plesnega takta. Latinski gramatiki pa so izraza prenesli na dvig in spust glasu, s čemer so njun pomen postavili na glavo; temu so sledili mnogi teoretiki tudi v akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu (npr. Arndt), in sicer na ta način, da so arzo uporabljali kot izraz za naglašen zlog, tezo pa kot izraz za nenaglašen zlog. Po drugi strani nekatere avtoritete za antično poezijo (npr. W. J. W. Koster) zahtevajo, da je treba izrazoma povrniti izvorni starogrški pomen.⁵⁶ Zato ju moramo uporabljati previdno in najprej definirati njuno vsebino, da bi se izognili nespo- razumom.

S pomočjo izrazov *Hebung* in *Senkung* torej Arndt zagovarja tezo, da v citiranem polstihu beseda 'Raub' ni naglašena, saj je v šibki poziciji. Zato ritmično razmerje med besedami ponazoriti na prostorski način, ki očitno izhaja iz višinske razlike med dvigom (*Hebung*) in spustom (*Senkung*) glasu:

Zorn Krieg
 Raub

Pomenska analiza tega aleksandrinca dejansko govori v prid Arndtovi ritmični interpretaciji, saj se ista beseda, ki je v prvem polstihu nenaglašena (Raub), pojavi v drugem polstihu v nekoliko drugačni obliki (Rauben), tokrat v krepki poziciji. Pesnik najbrž ne bi čutil potrebe, da besedo ponovi, če bi bila že v prvem polstihu dovolj poudarjena. Na tej točki se odpira zanimivo vprašanje o morebitni pomenski razliki med dvema variantama iste besede, ki se najdeta v različnih ritmičnih vlogah.

Arndt utemeljuje svojo analizo tudi z znanim primerom otroške izštevanke *Eins, zwei, drei*, kjer naj bi bila 'eins' in 'drei' naglašena (*Hebung*), 'zwei' pa nenaglašen (*Senkung*):

Eins drei
 zwei

Nemški verzolog trdi, da ne gre le za sodoben način ritmične-ga branja verzov, temveč da tovrstna mreža naglasov v temelju opredeljuje ritem nemškega verza od samega začetka, se pravi od zgodnjega srednjega veka naprej; kot dokaz navaja verze, ki jih je napisal znameniti pesnik Walter von der Vogelweide okoli l. 1200:

u - u - u - u -

Diu werlt was gelf, rôt unde blâ
grüene in dem walde und anderswâ:
kleine vogele sungen dâ.⁵⁷

Enozložna beseda 'rôt', ki bi bila v naravnem govoru naglašena spričo svoje pomenske pomembnosti, v ritmičnem kontekstu tega verza izgubi naglas, v nasprotju s tem pa je naglašen veznik 'unde', ki je pomensko sicer manj pomemben.

Arndt se je pri svojih izvajanjih oprl na znanega teoretika Andreasa Heuslerja, ki je v izčrpnem delu *Deutsche Versgeschichte* analiziral ritem verza skozi prizmo glasbene teorije

in terminologije. Zanimivo je, da se v glasbeni perspektivi aleksandrincev Heuslerju kaže kot "osemtaktna dolga vrstica (Achttakterlangzeile)", kar grafično predstavi na naslednji način (1. vrstica = aleksandrincev z moško klavzulo, 2. vrstica = aleksandrincev z žensko klavzulo, x = zlog, ' = naglas, ^ = pavza, : = sredina verza):⁵⁶

x / ẋ x / ẋ x / ẋ ^ / ^ : x / ẋ x / ẋ x / ẋ ^ / ^

x / ẋ x / ẋ x / ẋ ^ / ^ : x / ẋ x / ẋ x / ẋ x / ^

Očitno je, da Heusler po vzoru glasbene teorije interpretira prvi nenaglašeni zlog nemškega aleksandrinceva kot *predtakt* (*Auftakt*).

Drastična razlika med tradicionalno metriko, ki v nemškem aleksandrincevu vidi šeststopični jambski verz, in sicer pri moških klavzulah akatalektični, pri ženskih klavzulah pa hiperkatalektični, in Heuslerjevo teorijo, ki v aleksandrincevu sliši osemtaktno ritmično periodo, ker prišteva tudi pavze, kaže na to, da se glasbeni in pesniški ritem ne ujemata povsem. Takt in stopica nista identični ritmični enoti.

Klasična metrična shema, ki jo je literarna veda podedovala po antični metrikī, ne ustreza za spoznavanje živega ritma verza, saj predstavlja le abstraktno ogrodje, od katerega se živi verzni ritem v veliki meri razlikuje. O tem je precej pisal že Anton Ocvirk. Še manj pa je ustrezno prilagajanje teorije verza glasbeni teoriji, ki v besedno umetnost vnaša ritmične kriterije, neskladne z naravo verza kot jezikovnega fenomena.

Aleksandrincev se je v nemški poeziji uveljavil kot verz različnih pesniških oblik. Najbolj preprosta med njimi je forma epigrama, ki ga Nemci imenujejo *Sinngedicht*, čemur slovenski izraz zbadljivka ne ustreza povsem. Originalni nemški izraz je žal neprevedljiv v vseh svojih razsežnostih, med katerimi je tudi osnovni pomen besede Sinn - smisel. Nemške *Sinngedichte* so pogosto imele obliko kupleta - verznega para aleksandrincev, pri čemer je bila verzna klavzula večinoma moška in je torej šlo za 12-zložni verz, čeprav najdemo tudi *Sinngedichte* v ženskih aleksandrincevih. Friedrich von Logau je napisal kar tri tisoč tovrstnih epigramov. Ta jedrnata raba nemškega aleksandrinceva je vplivala tudi na formo nekaterih Prešernovih *Zabavljivih napisov*.

Pri razporeditvi rim se nemški aleksandrincev odlikuje z nekaterimi specifičnimi lastnostmi, ki ga ločijo od francoskega zgleda. Tako epski kot dramski aleksandrincev je v Franciji vse do romantike večinoma temeljil na zaporednih rimah, v katerih so se menjavale moške in ženske verzne dvojice (A A / b b); šele od romantike naprej, še posebej od Hugojeve in Baudelairove prenovitve aleksandrinceva, postaneta legitimni možnosti rimanja aleksandrincev v francoski poeziji tudi prestopna in oklepajoča rima. Pri Nemcih pa se že v baročni poeziji uveljavi razlikovanje med dvema tipoma razporeditve rim pri aleksandrincevu: zaporedne rime, kjer ženskemu verzemu paru sledi moški par (obratni vrstni red je redkejši), so označevale t. i. "heroični" aleksandrincev, kar je v skladu z gledom francoske epske poezije

je; prestopne rime, kjer se ženski verzi menjavajo z moškimi verzi (a B a B), pa so bile značilne za t. i. "elegični" aleksandrinec; ta varianta pa je bila akcentuacijski nadomestek za klasični elegični distih. Ker je elegični distih sestavljen iz heksametra in pentametra, si oglejmo, kako funkcionirata njuna akcentuacijska nadomestka – ženski in moški aleksandrinec:

elegični distih: daktilski heksameter + pentameter
 (- = dolg zlog, ∪ = kratak zlog, / = meja stopice, // cezura oz. diceza v smislu cezure med stopicama):

- ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - // ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - ∪
 - ∪ ∪ / - ∪ ∪ / - // - ∪ ∪ / - ∪ ∪ / -

"elegični" aleksandrinec: ženski + moški verz
 (- = naglašen zlog, ∪ = nenaglašen zlog):

∪ - / ∪ - / ∪ - // ∪ - / ∪ - / ∪ - / ∪
 ∪ - / ∪ - / ∪ - // ∪ - / ∪ - / ∪ -

Ženski aleksandrinec se končuje z nenaglašenim zlogom, kar je akcentuacijska paralela kratkemu zadnjemu daktilskega heksametra. Moški aleksandrinec pa se končuje z naglašenim zlogom, kar je paralela zadnjemu, dolgemu zlogu daktilskega pentametra. Jambski ritem poskrbi tudi za to, da je v aleksandrincu pred središčno cezuro naglašen zlog, kar se ujema z dolgim zlogom pred cezuro (t. i. pentemimerezo) v heksametru in pred cezuro v pentametru. – Med elegičnim distihom in "elegičnim" aleksandrincem torej obstaja določen strukturni paralelizem, zato je "elegični" aleksandrinec lahko funkcioniral kot akcentuacijski nadomestek klasičnega elegičnega distiha.

Na zven nemškega aleksandrinca torej bistveno vplivajo rime. Kot smo že omenili, je ena izmed Opitzovih zahtev zadevala večjo čistost rim v nemški poeziji. V svoji lastni pesniški praksi si je Opitz dejansko prizadeval za čistost rim, vendar pa je to treba razumeti znotraj kriterijev nemškega verza in poslušanja. Vokalni različnih kvalitet slovenskemu ušesu ne zvenijo kot čista rima, po kriterijih nemškega verza in poslušanja pa veljajo za povsem legitimne: tako se v zgoraj citirani Opitzovi pesmi *An seine Freundin* rimata besedi 'empfindet' in 'entzündet':

Gleich wie zu Mittagzeit man Sonnenhitz empfindet,
 So brennet mein Gemüt in Liebesbrunst entzündet.

Tak zvočni stik bi v slovenščini veljal za slabo rimo. Vendar je nevarno ocenjevati čistost rim v določenem jeziku z evfoničnimi kriteriji drugega jezika. Vsak jezik vzpostavlja svoja lastna merila za sestavljanje in percepcijo zvočnih stikov. To temeljno resnico o razliki med zvočnim učinkovanjem različnih jezikov in verzifikacij je Isačenko odlično strnil v naslednjo formulacijo: "Nečistih rim sploh ni, nečista rima je contradictio in adiecto. Naša definicija 'rima je odmev' vsebuje pojem popolnosti tega odmeva. Ako občutijo sodobniki dvoje koncev verzov kot rimo – imamo rimo..."⁵⁹

V primerjavi z romanskimi zgledi je ritmično presenetljiva tudi rima breit – Freundlichkeit, ki jo najdemo v Opitzovem sonetu *Über den Turn zu Strassburg*:

Kein Ort wird irgend je gefunden weit und breit,
Der ihnen gleichen mag an Güt und Freundlichkeit.⁶⁰

Gre za zvočni stik moške in daktilske (tekoče) klavzule. Na prvi pogled bi namreč rekli, da ta stik ne zadošča kriterijem za rimo, saj osnovna definicija rime pravi, da gre za ujemanje glasov od zadnjega naglašenelega vokala naprej. Razširjenost tovrstnih zvočnih stikov v nemški in slovenski poeziji, pri nas od ljudske tvornosti prek Prešerna do sodobne lirike, npr. Strniševe, pa zahteva od literarne vede, da se odpove apriornim definicijam in vrednotenju s stališča normativne estetike ter da prizna to pesniško prakso kot legitimno; v skladu z zgoraj orisanim metodološkim izhodiščem, da velja za rimo tisti zvočni stik, ki ga v določenem jezikovnem okolju in času sodobniki doživljajo kot rimo, moramo tudi primer *breit - Freundlichkeit* priznati za rimo.

Tovrstni način rimanja smo pravzaprav že srečali, in sicer v angleški poeziji pri Shelleyju ('eternity' - 'be'), vendar je v nemški poeziji še neprimerno bolj razširjen kot v angleški, kar izvira iz narave nemškega jezika in se kaže predvsem v nenavadni zmožnosti za tvorjenje izpeljank in sestavljenk. Sestavljenke imajo namreč dva naglasa, kar smo srečali že pri ritmični analizi Opitzove pesmi *An seine Freundin*, kjer imajo besede 'Morgenstern', 'Sonnenhitz', 'Mittagzeit' in 'Liebesbrunst' vsaka po dva naglasa. Kot smo že omenili, so se tovrstnega zvočnega stika v slovenski literarni vedi prijelala imena *razširjena* (tudi *nepopolna*) moška rima ali *dvopoudarna* oz. *polpoudarna* rima, njegovo bistvo pa je v zvočnem stiku glavnega naglasa s stranskim oz. celo v zvočnem stiku dveh stranskih naglasov. Pojav stranskih naglasov in z njimi povezanih razširjenih moških zvočnih stikov v slovenski poeziji je Isačenko razložil z vplivom nemške metrike: "(V nemščini) ni nujno potrebno, da mora biti v moškem verzu zadnji zlog naglašen. To značilnost, ki je sicer ne srečamo v nobeni evropski verzifikaciji, je Prešeren prevzel iz nemščine in jo je uzakonil v slovenski poeziji. V tem je bistvena razlika med nemško in slovensko tehniko z ene, ter francosko, italijansko, rusko in bolgarsko tehniko z druge strani. Nemščina je tu ovrгла važno konstanto francoskega stiha in slovenščina je to svobodo prevzela. Nemška metrična svoboda pa je dovoljevala celo, da se v ženskem verzu zadnji naglas nadomesti s stranskim naglasom. Stranski naglasi so v nemščini zelo pogosti: izvirajo iz sestavljenk, pri katerih vsak del sestavljenke obdrži svoj poudarek, le da določujoča beseda potegne glavni naglas nase..."⁶¹

Zadnja citirana verza sta vzeta iz tercinskega dela Opitzovega soneta, kar kaže, da se je aleksandrinec uveljavil tudi kot verz nemškega soneta.

Strnimo ugotovitve o naravi nemškega aleksandrinca:

Za razliko od francoskega aleksandrinca, ki ima dva stalna naglasa, pred središčno cezuro in na koncu verza, v t. i. "romantičnem" aleksandrinu pa zaradi dveh cezur pač tri stalne naglase, je bistvena značilnost nemškega aleksandrinca večje število naglasnih mest (6). Vsa ta naglasna mesta sicer niso zme-

raj tudi realizirana, kar pa ne ruši ritma, saj realizirani naglas še zmeraj poskrbijo za ritmično zvestobo metrični shemi. Po drugi strani pa nemški verz zaradi stroge metrične sheme ne pozna premičnih naglasov, ki v francoskem aleksandrincu mehčajo rigidnost stalnih naglasov, kar pomeni, da je nemški aleksandrinc ritmično strožji kot francoski. Ta paradoks izvira iz dejstva, da prenos pesniških oblik iz silabičnega verzifikacijskega sistema v akcentuacijski sistem zahteva podreditev silabičnega principa in zanj značilne kombinacije stalnih in premičnih naglasov vnaprej določeni mreži naglasnih mest. Samo dejstvo, da obsega nemški aleksandrinc večje število stalnih naglasov od francoskega, pomeni, da je strukturni pritisk na konec polstih in klavzulo celotnega verza manjši kot v francoskem aleksandrincu. Zato se kljub dejstvu, da Opitz in drugi nemški baročni in razsvetljenski pesniki zelo skrbno upoštevajo pravilo središčne cezure, lahko upravičeno vprašamo, ali je cezura sploh v skladu z zakonitostmi nemškega akcentuacijskega verza.

OPOMBE

¹ Prim. Jacques Roubaud: *Les troubadours - anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, *Introduction*, str. 29.

² Prav tam, str. 29. - Navedena kitica trubadurja Saint-Didiera v stari provansalsčini pomeni:

"Ljubezen me je prisilila do dejanja, / da si najpopolnejši lepotic sveta drznem izročiti svojo pesem. / In ker si ne upam prehitovati svojega srca, / je primerno, da uporabim svoj pretanjeni občutek in ga razodenem. / Če ji ugaja, naj mi dopusti, da ji služim, / ona, ki sem ji večno pokoren, čeprav mi ne daje ne darov in ne obljuje."

(Če v teh opombah ni drugače označeno, pomeni poševna črta mejo med verzoma, vsaka kitica pa se začne z novim odstavkom.)

³ Prav tam, str. 192. - Navedeni Saint-Didierovi kitici v stari provansalsčini pomenita:

"Guilhem de Saint-Didier, svoje mnenje / mi povejte o bežnih in težavnih sanjah, / ki sem jih ondan sanjal, poln upanja: / zaspal sem na pozdrav zvestega sla / na travniku, polnem cvetja, / svezem od lepih barv, / kjer je hitel urni veter, / lomeč cvetlice in vejice.

Gospod, povedal vam bom, kar se mi dozdeva o teh sanjah, / kar o tem mislim in verjamem: / pomen travnika / je ljubezen, cvetlice so dame visokega rodu, / veter je opravljanje, / šumenje so lažnivi dvoličneži, / lom vejic / pa nas nosi v novo radost."

⁴ Prav tam, str. 29-30.

⁵ Citirani 5. verz 160. *laisse* epa *La chanson de Roland* v stari francoščini pomeni (/ - cezura): "Od Francozov / slišimo jasne rogove."

⁶ Gre za 4. verz 5. kitice pesmi *Tuit demandon qu'es devengu d'amors* (Vsi se sprašujejo, kaj se je zgodilo z ljubeznijo) trubadurja Rigauta de Barbezieuxa, ki v stari provansalsčini pomeni (/ - cezura): "Tako boste prišli / na pomoč mojemu trpljenju." (Citirano po Roubaudu, str. 140.)

⁷ Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 29.

⁸ Prim. Janko Kos: *Pojem lirike in slovenski literarni razvoj*, Primerjalna književnost, 15, 1992, št. 1.

* Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 430. Navedeni verzli v stari katalonščini pomenijo:

"Ker noben človek ne more ničesar pravičnega ali dobrega / storiti ali misliti brez Boga, / prosim Boga, naj mi podeli milost in krepost, / da bi zmožel izreči te besede za rešitev, / Gospod, vaših duš; zato da bi jih vi vsi lahko / dobro slišali, razumeli in jim sledili ter da bi našli / v Bogu milost in ljubezen."

⁹ Kitica iz *Libro de Alexandre* je citirana po izdaji *Antología de la poesía española medieval (castellana, catalana, gallega)*, ki jo je pripravil Luis Guarner, Editorial Iberia, Barcelona, 1966, str. 67. Dobeseden prevod (/ - cezura, // - meja med verzoma):

"Bil je mesec maj, / veličasten čas, // ko se ptiči / slastno veselijo // in so travniki oblečeni / v drgetajočo obleko // in vzdihuje dama, / tista, ki še nima moža."

¹¹ Citirano po uvodu Iana Michaela v dvojezično špansko-angleško izdajo *The Poem of the Cid*, Penguin Books, 1975, str. 6.

¹² Način štetja zlogov v španskem verzlu in ustrezni primeri iz Lorcove poezije so povzeti po priročniku Madeleine in Arcadia Parda *Précis de métrique espagnole*, Editions Nathan, zbirka *La collection 128*, 1992, str. 15-17. Pri svoji analizi ritma španskega verza sta se avtorja večinoma naslonila na teorijo Tomása Navarra.

Prvi citirani Lorcov verz pomeni: "Njegova škrlatno rdeča kravata." Drugi je znamenit: "Zeleno, ki te ljubim zeleno." Tretji: "Nad mesečni-mi nakovali."

¹³ Aleksandrinec Rafaela Albertija je citiran po priročniku Pardovih *Précis de métrique espagnole*, str. 40. Dobesedni prevod (/ - cezura): "Bil si odlikovan / za udarec morja."

¹⁴ Aleksandrinec Antonia Machada: prav tam. Dobesedni prevod (/ - cezura): "Bedna Kastilja, / véceraj gospodujoča."

¹⁵ Aleksandrinec Juana Ramóna Jiménez: prav tam, str. 31. Dobesedni prevod (/ - cezura): "Lepa kot somrak, / odsev slave."

¹⁶ Tomás Navarro: *Métrica española (reseña histórica y descriptiva)*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1956, str. 9.

¹⁷ Prav tam, str. 10.

¹⁸ Verz Gustava Adolfa Beckerja je citiran po Navarru, str. 11, in po Pardovih, str. 41. Dobesedni prevod: "V temnem kotu salona."

¹⁹ Citirano po Navarru, str. 11. Prvi primer pomeni: "Hiti, teči, leti!", drugi: "Plešemo v čilski deželi", tretji pa je preveden v prejšnji opombi.

²⁰ Tomás Navarro: *Métrica española*, str. 59.

²¹ Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora, Introducción*, 1. kitica (citirano po Navarru, str. 61). Prozni prevod:

"Prijatelji in služabniki vsemogočnega Boga, / če mi prisluhnete za svoje zadovoljstvo, / bi vam rad povedal lep dogodek; / na koncu ga boste imeli za dobrega."

Pomen zadnjega verza je razvozlal dr. Niko Košir, za kar se mu avtor študije toplo zahvaljuje.

²² Nerudov aleksandrinec je citiran po Pardovih, str. 68. Dobeseden prevod (/ - cezura): "Od dneva nahranjen / z našo žalostno krvjo."

²³ Aleksandrinec Manuela Machada je citiran po Pardovih, str. 69. Dobeseden prevod: "Naj me valovi preplavijo / in naj me valovi odnesejo."

²⁴ Kitica iz *Libro de Alexandre* je citirana po Navarru, str. 62.

Dobeseden prevod:

"Reče doña Juno: - Moram ga imeti. / Odgovori doña Palas: - Ne morem ga ustvariti. / - Resnično, reče Venus, to ne more biti, / kajti jaz sem najlepša, moram ga dobiti." - Ta dialog očitno zadeva jabolko spora, ki ga Paris na koncu dodeli Veneri.

²⁵ Aleksandrinec Carlosa Sahaguna je citiran po Pardovih, str. 69. Dobeseden prevod (/ - cezura): "Dobro to premisli, fant. / Ti si zmeraj bil prijatelj."

²⁶ Aleksandrinec Joséja Morena Villa je citiran po Pardovih, str. 69. Prevod (/ - cezura): "Nosili so nas valovi, / ki živijo v nas."

²⁷ Tomás Navarro: *Métrica española*, str. 47.

²⁸ Aleksandrinca Rubéna Daría sta citirana po Pardovih, str. 26. Dobesedni prevod (/ - cezura, // - meja med verzoma): "In trpeti za življenje / in za smrt in za // tisto, česar ne poznamo / in komaj slutimo."

²⁹ Prav tam, str. 69. Dobesedni prevod Daríovega aleksandrinca (// - cezura): "Ko iz svojega zapora / privrejo pozabljeni."

³⁰ Constanzo Di Girolamo: *Teoria e prassi della versificazione*. Società editrice il Mulino, Bologna, 1976, str. 24.

³¹ Leopardijev verz, ki dobesedno pomeni "Mehka in jasna je noč in brez vetra", je citiran po delu *Introduzione alla stilistica italiana*, ki ga je napisal Ladislao Gáldi, Pàtron Editore, Bologna, 1984, str. 205.

³² Ballata anonimnega avtorja iz 13. stoletja je citirana po delu Raffaela Spongana *Nozioni ed Esempi di Metrica italiana*, Pàtron Editore, Bologna, 1974, str. 79-80. Dobesedni prevod navedenih treh kitic se glasi (/ - cezura, // - meja verza):

"Daj, pij vino, botra. / in ga ne mešaj z vodo, // od močnega vina / ti bo glava žarela.

Da bi le botri / ne šli v krčmo; // zahtevali bosta bistrega vina, / če je čas zorenja, // in spili bosta pet sodov / kar na tešče, // povrhu pa še četrtinko soda / za pomočit ustnice.

"Tega sodčka / pa že ne bomo prodali; // na sod bomo dali pipo / in ga spili čisto sami. // In hej, lepi botri, / dvignita krilo, // da iz njega naredimo zvon, / ker me ima, da bi scal."

Predzadnja kitica:

"Botra, ladja vina / je prispela v luko, // in še ena ladja iz lana: / mornar je mrtev!" // "Hej, pijva, botra, / napolniva telo, // in lanena ladja / se bo potopila na dno morja!"

Lanena ladja je po vsej verjetnosti metafora za hrano, ki so jo pivski junaki te pesmi zaužili po vinu.

³³ Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*, str. 149.

³⁴ Ballata *Lauda XV* Jacopona da Todija je citirana po Sponganu, str. 81. Dobesedni prevod prvih treh kitic dialoga med pogubljeno dušo in telesom ob poslednji sodbi se glasi (/ - cezura, // - meja med verzoma):

"Strohnelo telo, / jaz sem (tvoja) trpeča duša; // dvigni se v ljubezni, / saj si z menoj vred pogubljeno.

Angel trobi v trobento / glas velikega strahu: // morava se prikazati / brez najmanjšega odlašanja. // Prepričuješ me, / da te ni bilo strah; // slabo ti je verjela postava, / ko si grešilo!"

"Kaj pa ti, duša moja, / si bila ljubezniva in modra? // Lahko si odšla stran, / vračaš se v nič. // Delaj mi družbo, / da ne bom tako trpelo: // vidim strašne ljudi / s spačenimi obrazi."

³⁸ Cavallotijeva aleksandrinca sta citirano po Gáldiju, str. 211. Dobesedni prevod: "Če kri ne da sadov - koliko je vredna nekdanja slava? / Če svoboda ne klije - koliko je vredna vrlina vojaštva?"

³⁹ Alessandro Manzoni: *Adelchi*, začetni verzi (citirano po izdaji: Manzoni: *Poesie e tragedie*, Editrice La Scuola, 1981, str. 527-528). Prozni prevod: "O kralj moj Desiderio, in ti, plemeniti / prijatelj kraljevine, Adelchi; boleča / in visoka naloga, ki sta jo naši zvestobi / zapala, je opravljena. Ob strmem zidu, / ki zapira dolino Suse, in od frankovskega / ločuje langobardsko gospostvo, / kakor sta velela, smo ostali; in tja, / med čedne gospodične in oprode / je prispela najplemenitejša Ermengarda..."

⁴⁰ Alessandro Manzoni: *Adelchi*, konec III. dejanja, Zbor, verzi 1-6, str. 639. Prozni prevod (/ - središčna cezura, // - meja med verzoma): "Iz mahovnatih preddvorij, / iz razpadajočih trgov, // iz gozdov, iz ožganih / skripajočih kovačnic, // iz brazd, premočenih / z znojem sužnjeva, // se razpršeno ljudstvo / nenadoma zbudi: // odpre ušesa, / dvigne glavo, // ponovno udriha naraščajoči hrup."

⁴¹ Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*, str. 200.

⁴² Edmund Spenser: *The Faerie Quenee*, 2. kitica I. speva Prve knjige (citirano po izdaji Oxford University Press, 1970, edited by P. C. Bailey, str. 47). Prozni prevod: "A na svojih prsih je nosil krvav križ, / drag spomin na svojega umirajočega Gospoda; / v njegov mili spomin je nosil slavno znamenje / in ga mrtvega oboževal kot večno živega; / tudi ščit je bil tako zaznamovan, / za najvišje upanje, ki mu je bilo v pomoč; / bil je veri zvest v dejanju in besedi, / a v svoji držli se je zdel preveč svečano resen; / vendar se ničesar ni bal, temveč je sam bil venomer strah in trepet."

⁴³ Zaključni verz 3. kitice I. speva Prve knjige Spenserjeve *Vilinske kraljice* se v dobesednem prevodu glasi: "Nad svojim sovražnikom, Zmajem, strašnim in divjim."

⁴⁴ Zadnja verz 51. kitice III. speva *Childe Harold's Pilgrimage* sta citirana po *The Works of Lord Byron, Complete in Five Volumes*, vol. II, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1842, str. 78. Prevod Janeza Menarta se glasi:

"Le zli spomin, ki mi je v duši vžgan,
tvoj tok, ki zbríše vse, / izmival bi zaman."

o - o - o - / o - o (-) o -
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

V svojem prevodu odlomkov *Romanja grofiča Harolda* (prim. Lord Byron: *Pesmi in pesnitve*, Ljubljana, DZS, 1975, zgoraj citirana verz na str. 87), je Menart zaključne verze spenserskih kitic ustrezno poslovenil z jambskim ritmom, kjer moški verzi obsegajo po 12 zlogov, ženski verzi (v skladu s slovensko verzifikacijo) pa po 13 zlogov. Med tridesetimi prevedenimi kiticami je dobra tretjina (12) moških aleksandrincev, večinoma pa imajo žensko klavzulo. Deset aleksandrincev (med njimi zgoraj citirani) ima središčno cezuro, en aleksandrinec pa dve ("romantični") cezuri po 4. in 8. zlogu.

⁴⁵ Zadnja verz 27. kitice *The Eve of St. Agnes* sta citirana po izdaji: John Keats: *The Complete Poems, edited by John Barnard*, Penguin Books, 1978³, str. 319. Andrej Arko je v svojem prevodu

Predvečera Sv. Neže v zbirki *Lirika*, Ljubljana, MK, 1987, ustrezno uporabil slovensko varianto aleksandrincev v zaključnih verzih Keatsovih spenserskih kitic, kakor je razvidno tudi iz prevoda citiranih Keatsovih verzov (str. 31):

... oddaljena od sonca in dežja,
kot v cvetu vrtnica, / ki v popek je prešla."

U - - U - UU / U - U (-) U -
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

⁴³ Keatsov verz je citiran po Penguin Books, str. 312. Arkov prevod (*Lirika*, str. 23) se glasi:

"... nad sliko blažene Device v prošnji vzdih."

⁴⁴ Zadnji štirje verz 1. kitice elegije *Adonals* so citirani po izdaji: *Shelley, selected by Kathleen Rannes*, Penguin Books, 1978, str. 272. Dobesedni prevod: "In nauči jih svojo lastno žalost, reci: z menoj / je umrl Adonaj; vse dokler si Prihodnost ne drzne / pozabiti Preteklost, bosta njegova usoda in slava / odmev in luč za večnost!"

⁴⁵ Prim. Stuart Curran: *Poetic Form and British Romanticism*, Oxford University Press, 1986.

⁴⁶ Prim. Boris Merhar: *Frekventnost in vrste moškega rimanja v slovenski poeziji od Vodnika do moderne*, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture II, Ljubljana, 1966; *Še kaj o slovenski rimi*, Jezik in slovstvo XI, 1966, str. 92-98, 129-133, 218-225 in 259-263.

⁴⁷ Anton Bajec: *O slovenski rimi*, Jezik in slovstvo, 1957-58, str. 193-196 in 247-254.

⁴⁸ Prim. Erwin Arndt: *Deutsche Verslehre (Ein Abriss)*, Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, Berlin, 1981, str. 160-161.

⁴⁹ Schillerjevo pismo Goetheju 15. oktobra 1799 je citirano po Arndtu, str. 32-33.

⁵⁰ Erwin Arndt: *Deutsche Verslehre*, str. 33.

⁵¹ Martin Opitz: *An seine Freundin* (citirano po: *Deutsche Barocklyrik*, Hrsg. Max Wehrli, Verlag Beno Schwabe & Co., Klosterberg, Basel, 1945, str. 64). Dobesedni prevod: "Kakor zvezda jutranjica daje ljudem luč, / tako vame sije tvoje jasno obličje; / kakor opoldne človek čuti sončno pripeko, / tako gori moja duša, v ljubezenskem gonu vnet; / kakor mrzla noč prežene stisko vročine, / tako bo moje goreče srce ugasnila le smrt." V 2. verzu gre za besedno igro: nemški glagol *scheinen* pomeni namreč tako sijati kot zdeti se, v kontekstu mnogih svetlobnih metafor pa sta v originalu aktivirani obe možnosti: obličje ljubljene se torej pesniku zdi kot zvezda jutranjica, ki sije vanj.

⁵² Martin Opitz: 1. verz pesmi *Der Spiegel der Welt (Ogledalo sveta)*, citiran po Arndtu, str. 12. Dobesedni prevod: "Človek, razumna žival, sicer z mnogimi stvarmi neguje..."

⁵³ Martin Opitz: 5. verz pesmi *Der kluge Geist (Razumni duh)*, citiran po Arndtu, str. 11. Dobesedni prevod: "To je ljudstvo, tako se princem veča življenje."

⁵⁴ Ritmična analiza aleksandrincev Friedricha von Logaua je povzeta po Arndtu, str. 102-103. Dobesedni prevod: "Dežela strahu si zdaj, o ljuba Nemčija, postala, / skozi srd, rop, vojno, nasilje, skoz ropanje in skoz morjenje."

⁵⁵ Elise Riesel: *Abriss der deutschen Stilistik*, Moskau, 1954.

⁵⁶ Prim. W. J. W. Koster: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaat-

schappij N. V., Leyde, 1953², II/15, str. 31; *Meyers Kleines Lexikon Literatur*, Bibliographisches Institut Mannheim / Wien / Zürich, 1986, str. 192.

⁸⁷ Walter von der Vogelweide je citiran po Arndtu, str. 103. Dobe sedni prevod: "Svet je bil rumen, rdeč in moder, / zelen v gozdu in drugje: / tam so pele mile ptičice."

⁸⁸ Andreas Heusler: *Deutsche Versgeschichte*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1956, III. knjiga, str. 162.

⁸⁹ A. V. Isačenko: *Slovenski verz*, Ljubljana, 1939, str. 98.

⁹⁰ Martin Oplitz: verza iz soneta *Über den Turn zu Strassburg*, citirano po: *Das grosse deutsche Gedichtbuch*, Hrsg. Karl Otto Conrady, Athenäum Verlag, Königstein/ Ts., 1978, str. 73. Prozni prevod: "Nikoli ni mogoče najti nobenega kraja daleč naokoli, / ki bi vam privoščil toliko dobrote in prijateljstva."

⁹¹ A. V. Isačenko: *Slovenski verz*, str. 34.