

V prvem delu študije (*Primerjalna književnost*, 1992, št. 2) smo analizirali zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrinca z vsemi notranjimi protislovji med normiranim (12) in dejansko izgovorjenim številom zlogov v verzu.

Drugi del študije (*Primerjalna književnost*, 1993, št. 1) je bil posvečen analizi funkcioniranja aleksandrinca v drugih romanskih jeziki (provansalsščini, katalonščini, španščini in italijanščini) ter v nekaterih germanskih jeziki (angleščini in nemščini).

Pričujoče, zaključno poglavje študije obravnava različne adaptacije francoskega aleksandrinca v slovenskem verzu. Aleksandrinec je izjemno pomemben za začetek umetn(i)ške slovenske poezije v Pisanicah, zbornikih razsvetljenske literarne tvornosti, saj je uveljavitev akcentuacijske oz. silabotonične verzifikacije zoper nenaravne poskuse kvantitativne verzifikacije vezana prav na to verzno obliko; pri tem se je osrednji avtor pisaniških aleksandrincev, Janez Damascen Dev, naslonil na ritem nemškega aleksandrinca, saj je nemški verz kljub globokim jezikovnim razlikam po svoji močni akcentuacijski verzifikaciji nenavadno blizu slovenskemu verzu. Po radikalni Prešernovi pesniški reformi aleksandrinec izgine iz izvirne slovenske pesniške produkcije, saj očitno ne ustreza ritmu slovenskega verza. Pač pa se z aleksandrincom še zmeraj intenzivno srečujemo v številnih prevodih francoske dramske in pesniške klasike. Zaradi mnogih ritmičnih problemov pri prenašanju francoskega aleksandrinca v slovenščino prevajalci uporabljajo različne ritmične modele, da bi v slovenskem jeziku pričarali ritem originalnega aleksandrinca: poleg tradicionalnega pisaniškega modela se je najbolj uveljavila konvencija "prevajanja" aleksandrinca z jambskim enajstercem (endecasillabom), v zadnjem času pa nekateri mlajši prevajalci posegajo tudi po trohejski metrični osnovi.

1. Načelni ritmični problemi aleksandrinca v slovenščini

Kakšne posledice imajo notranje ritmične aporije francoskega aleksandrinca in mutatis mutandis tudi drugih silabičnih verzni in pesniških oblik za prenos v slovenščino? Precejšnje.

Predvsem je slovenski verz kljub svojemu akcentuacijskemu načelu tako strukturiran, da (se) vsak zlog "šteje", da zloga ni mogoče izgovoriti, ne da bi ga upoštevali v sestavi verza. Za razliko od francoskega verza, ki sodi v silabični sistem verzifikacije, saj je verzni ritem utemeljen na številu zlogov, sodi slovenski verz v akcentuacijski oz. naglasni sistem, ki temelji na sistemu naglašanih in nenaglašanih zlogov (kamor sodi verzifikacija v večini modernih evropskih jezikov, med drugim tudi v angleščini in nemščini). Kljub skupnemu akcentuacijskemu temelju pa se slovenski verz razlikuje tudi od angleškega verza: v prevladujočem delu tradicionalne angleške poezije (recimo pri tradicionalni "angleški" oz. "škotski" baladi) "šteje" le število naglašanih zlogov, medtem ko je število nenaglašanih zlogov

lahko poljubno, slovenski verz pa temelji na obeh principih – tako na sistemu naglasov kot na številu zlogov (vštevši tudi nenaglašene), čemur pravimo silabotonični verz. Ritem slovenskega verza torej nastaja kot rezultanta dveh principov, osnovnega akcentuacijskega (toničnega) in spremljevalnega silabičnega.

Po svoji naravi je slovenski verz še najbližji nemškemu verzuz, kakor se je uveljavil po Opitzovi reformi nemškega pesniškega jezika v prvi polovici 17. stoletja.¹

Osnovni ritmični problem slovenskega aleksandrinca izhaja iz temeljne razlike med silabičnim in akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom. Silabični sistem apriorno določa stalne naglase na koncu verza ter na koncu polstih (hemistiche) kot sestavnega segmenta verza (pri klasičnem aleksandrincu s središčno cezuro sta stalna naglasa na 6. in 12. zlogu, pri "romantičnem" aleksandrincu z dvema cezurama pa so stalni naglasi na 4., 8. in 12. zlogu); vsi drugi naglasi so premični in torej svobodni. Praviloma ima poleg stalnega naglasa vsak segment verza (polstih) še en premični, svobodni, "ritmični" naglas, oba naglasi – stalni in ritmični – pa se večinoma ujemata s pomenskimi poudarki. Ritem francoskega verza je torej v veliki meri svoboden, njegova svoboda pa nedvomno izhaja iz potrebe po vzpostavitvi ravnovesja med stalnimi, fiksnimi, rigidnimi strukturami verza, kakršna sta verzni konec (klavzula) in cezura, ter živim utripom besedne materije.

Ker temelji slovenski verz na sistemu naglasov, se moramo ob prenašanju aleksandrinca v slovenščino vselej odločiti za določen obrazec naglašanih in nenaglašanih zlogov. Z drugimi besedami: odločiti se moramo za določeno vrsto stopice oz. za določen metrum, ne glede na to, da ga nato pogosto v imenu živega ritma kršimo. Prav na tej ravni se soočamo z največjimi težavami pri poslovenitvi aleksandrinca.

Če sprejmemo osnovno definicijo, da ima aleksandrincec 12 zlogov, potem imamo v slovenščini na izbiro nekaj osnovnih metričnih obrazcev, s katerimi lahko izvirno silabično strukturo "ponašimo". Predvsem gre seveda za jamb in trohej.

Ker so pri jambu (◡ –) naglasi na sodih zlogih (2., 4., 6., 8., 10., 12. itn.), je jambški aleksandrincec v slovenščini najbolj primeren za to, da pričara ritmično strukturo francoskega izvirnika, saj je z jambom mogoče realizirati oba stalna naglasa – pred središčno cezuro (6. zlog) in na koncu verza (12. zlog); jambški verz se imenitno poda tudi "romantičnemu" aleksandrincu z dvema cezurama (po 4. in 8. zlogu). Te pozitivne lastnosti jamskega aleksandrinca v slovenščini pa bi ob spoštovanju pravila izosilabičnosti (enakega števila zlogov v zaporedju verzov) imele za posledico tudi negativno ritmično lastnost: jambški ritem s sodim številom zlogov bi zahteval izključno moške rime, kar je sprejemljivo le pri krajših pesniških besedilih, pri daljših pa bi delovalo trdo in monotono, se pravi kakofonično in ubijajoče.

To pomeni, da se kar sam od sebe kot možnost ponuja trohejski meter (– ◡), ki sicer ne omogoča vzpostavitve stalnih naglasov na istih mestih kot v francoskem aleksandrincu, saj so

naglasna mesta na lihih zlogih (1., 3., 5., 7., 9. in 11.). Pač pa trohej – ob spoštovanju principa izosilabičnosti – pri dvanajstzložni sestavi aleksandrinca omogoča same ženske rime, ki zaradi ujemanja večjega števila glasov učinkujejo lepše in bogateje. Vendar se vprašanje ponovno zastavi pri daljših pesniških besedilih (in aleksandrinec je oblika, značilna prav za daljša besedila – epe in pesnitve): v slovenščini se je pri daljših pesmih skoraj nemogoče izogniti moškim rimam, pa tudi razloga ni za to – če nam jezik ponuja ritmično raznovrstnost z menjavanjem ženskih in moških rim, je to možnost treba tudi izrabit. Navsezadnje: če francoski aleksandrinec in sploh vsa francoska klasična poezija temelji na obveznem alterniranju moških in ženskih rim (čeprav je "ženska" rima pri njih drugačna), moramo to pravilo "posneti" tudi v slovenskem verz. To pa za sabo potegne spremembo števila zlogov v slovenskem aleksandrinu – s sodega števila zlogov preidemo k lihemu.

Če pa se pri trohejskem ritmu vsiljuje kombinacija moške rime in lihega števila zlogov, se zastavlja vprašanje, ali naj izvorni aleksandrinec "skrajšamo" ali "podaljšamo" za en zlog: koliko zlogov naj ima tovrstni, "moški" aleksandrinec – 11 ali 13? Po občutku pisca pričujoče študije je kataleksa (okrajšava zadnje stopice za nenaglašeni zlog) s stališča zvočne učinkovitosti "lepša", primernejša kot podaljšanje zadnje stopice za dodaten naglašeni zlog. Vendar sta načelno možni obe varianti moških rim pri trohejskem ritmu.

Doslej smo obdelali možnost slovenskega aleksandrinca z dvozložnima stopicama – jambom in trohejem. Kako pa je s trizložnimi stopicami?

Kakor bomo videli v poglavju o zgodovinskem razvoju aleksandrinca v slovenski poeziji in prevodni literaturi, se je v našem jeziku uveljavil le aleksandrinec, temelječ na dvozložnih stopicah. Mar to pomeni, da trizložne stopice predstavljajo zgolj teoretično možnost za ritem slovenskega aleksandrinca? Ali je sploh smiselno analizirati ritmične možnosti, ki v literarni praksi niso realizirane?

Podrobnejši pregled slovenske poezije bi pokazal, da poznamo tudi različne ritmične variante dvanajstzložnih verzov, ki jih pa nihče nikoli ni označil kot aleksandrinec, ker smo pač navajeni, da slovenski aleksandrinec temelji na dvozložnih stopicah. Naj bo piscu pričujoče študije dovoljeno citirati lastne verze, uvodno kvartino soneta *Tovornjak metafor* in zaključno vrstico repatega soneta *Nikoli*:

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

Metafora je jezikovna oblika,
 ki stihc navda s čarovnijo mladosti.
 Metafora, materni jezik Skrivnosti,
 stori, da beseda zaduha kot slika.²

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

Nikoli, nikoli, nikoli, nikoli.³

Ritem obeh primerov torej temelji na amfibraški stopici (U - U). V francoski poeziji in dramatici lahko najdemo obilo

aleksandrincev z enako ritmično sestavo. Oba citirana slovenska primera se ujemata s klasično definicijo francoskega aleksandrinca kot tetrametra. In vendar za slovenska ušesa ti verzji ne učinkujejo kot aleksandrinci, ampak zgolj kot dvanajstzložni verzji. Zato ostaja vprašanje o njihovi formalni identiteti odprto.

Daktilski meter (- ∪ ∪) bi pri dvanajstih zlogih pomenil štiri-stopični akatalektični verz in bi v tem smislu ustrezal štiridelni naravi "klasičnega" aleksandrinca, ki so ga zato imenovali tudi "tetrameter", saj je poleg dveh stalnih naglasov na koncu polstihha in celotnega verza imel še dva premična naglasa, skupaj torej štiri ritmične enote. Vendar v tem primeru, kakor že pri trohejskem aleksandrincu, nikakor ne moremo naglasiti 6. zloga, se pravi, da nikakor ne moremo ustvariti središčne cezure. Pač pa daktilski aleksandrincev postavlja naglase na 1., 4., 7. in 10. zlog, pri čemer je na ravni cezure važen 4. zlog, po katerem ritmični tok ustavi prva cezura v "romantičnem" aleksandrincu; druge cezure (po 8. zlogu) tudi tukaj ne bi mogli ustvariti.

Amfibrah (∪ - ∪) prav tako ustreza štiridelni strukturi francoskega aleksandrinca v smislu tetrametra; vendar se srečamo z istim ritmičnim problemom - naglasna mesta (2., 5., 8. in 11. zlog) ne omogočajo vzpostavitve središčne cezure, ampak le drugo cezuro "romantičnega" aleksandrinca (po 8. zlogu).

Med trizložnimi stopicami bi le anapest (∪ ∪ -) omogočal središčno cezuro in stalni naglas na zadnjem zlogu, saj so pri tem metru naglašeni 3., 6., 9. in 12. zlog. "Romantičnega" aleksandrinca s cezurama po 4. in 8. zlogu z anapestom že a priori ni mogoče narediti, tako da je v tem smislu anapest manj primeren od jamba. Razen tega se pri anapestu v slovensščini srečamo z načelnim problemom relativno majhnega števila besed, ki bi imele anapestni ritem; čeprav se meje stopic pogosto ne ujemajo z medbesednimi mejami, omejen slovar besed v določenem ritmu bistveno otežkoča pesnjenje v tem ritmu.

Torej se dajo cezure (tako središčna, po 6. zlogu, kot "romantični", po 4. in 8. zlogu) v slovensščini ustvariti le z jambskim ritmom, ki pa - kot rečeno - po drugi strani ni primeren, ker vsiljuje izključno moške rime.

Cezur torej v slovenskem aleksandrincu ni mogoče fingirati. In sploh se je treba vprašati, ali so cezure v slovenskem verzu možne in nujne. Romanski verz potrebuje cezure zaradi tega, da bi ritmično svobodo silabičnega sistema strukturno utrdil s stalnimi naglasnimi mesti. V akcentuacijskem verzu pa imamo povsem drugačno ritmično strukturo - sistem iktičnih (naglasnih) mest: pri jambu 2, 4, 6, 8, 10, 12 itn., pri troheju 1, 3, 5, 7, 9, 11 itn., pri daktilu 1, 4, 7, 10 itn., pri amfibrah 2, 5, 8, 11 itn., pri anapestu pa 3, 6, 9, 12 itn. Ta iktična mesta lahko z naglasi realiziramo ali ne; nerealizacija iktičnih mest (če na krepke pozicije postavimo šibke zloge) bistveno prispeva k ritmični raznovrstnosti naše poezije. Pač pa naglas na mestu, ki ni predvideno za krepko pozicijo, ustvarja pri pesmih v vezani besedi kakofoničen vtis (ki pa ga je tudi mogoče zavestno uporabiti za doseg določenih zvočnih in pomenskih učinkov). Ker ima torej naš verz že vnaprej določena naglasna mesta, ga je

povsem neprimerno obremenjevati še s sistemom cezur, saj bi bile zaradi stalnih iktičnih mest skoraj neslišne. V slovenščini torej načelno slišimo le cezure, ki so dodatno zaznamovane s pomenskim poudarkom in sintaktičnim premorom.

O tem, da slovenska poezija ne čuti organske potrebe po sistemu cezur, po svoje priča že struktura najbolj priljubljenega verza – endecasillaba, jambskega oz. "laškega" enajsterca.

Sam princip akcentuacijskega verza bistveno drugače regulira tudi vprašanje enjambementa, verzne prestopa, prekoračitve stavka čez mejo verza. V klasični poeziji se je namreč verz ponavadi ujemal s sintaktično enoto, zato je bil zaključen z močnim stalnim naglasom na koncu, ki mu je sledila pavza. Kot stavčni prestop iz verza v verz je enjambement v obdobju klasicistične normativne poetike večinoma veljal za prestop, prekršek, saj je slabil moč rime in stalnega naglasa na koncu verza.

Pri tej problematiki so bistvene različne zakonitosti naglaševanja besed v obeh jezikih. V francoskem verzu je že zaradi oksitonične narave jezika zadnji zlog zmeraj naglašen, razen pri ženskih klavzulah, ki jih zaključuje *nemí e*. Drugačna naglasna narava slovenskega jezika, ki poleg oksitona pozna tudi bariton v različnih variantah (paroksiton, proparoksiton itn.), omogoča ritmično bogastvo slovenskega verza: tako v verzni klavzuli zadnji naglas lahko zasede različne pozicije – zadnji, predzadnji ali predpredzadnji zlog, v nekaterih, sicer redkih primerih pa sega celo globlje v notranjost besed (npr. veverica, Severnica).

Tudi v slovenskem verzu je zadnji naglas pomembnejši od prejšnjih naglasov, saj ritmično in evfonično zaključuje verz, vendar je kljub temu strukturalno manj obremenjen kot zadnji naglas v francoskem verzu: le-ta mora namreč skupaj z naglasom pred cezuro ritmično "nositi" težo celotnega francoskega verza, ne da bi mu pri tem pomagali drugi stalni naglasi, ki jih je v slovenskem verzu več. Za slovenski verz bi sicer težko trdili, da ima stalne naglase v smislu francoskega verza, saj temelji na mreži iktičnih (naglasnih) mest, ki jih je mogoče realizirati ali ne. Čeprav vse statistične analize slovenskega verza kažejo, da je odstotek realizacije zadnjega naglasa v verzu višji kot odstotek realizacije prejšnjih naglasov, kar je zaradi strateške pomembnosti verzne klavzule logično, slovenska verzifikacija le omogoča tudi ritmične variante, v katerih zadnji ikt ni realiziran ali pa je realiziran le s stranskim, ne z glavnim naglasom, npr. v razširjeni moški rimi, kjer gre za zvočni stik moške (oksitonične) in tekoče (proparoksitonične) klavzule ali celo dveh tekočih (daktilskih) klavzul.

Iz dejstva, da je v francoskem verzu zadnji, stalni naglas zaradi večje ritmične obremenitve pomembnejši kot zadnji naglas v slovenskem verzu, bi se morda dalo sklepati, da slovenski verz lažje prenese enjambement kakor francoski, kjer kršitev pavze na koncu verza ruši enega izmed dveh ritmičnih temeljev silabičnega verza. To bi lahko grafično ponazorili na naslednji način (X = stalni naglas v francoskem verzu oz. naglasno mesto v slovenskem, Λ = cezura, ΛΛ = pavza na koncu verza):

francoski aleksandrinec:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
----- ^ ----- ^^
 x x

slovenski jambski aleksandrinec:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
----- ^ ----- ^^
 x x x x x x

Pri enjambementu je francoski verz resno destabiliziran, saj mu preostane zgolj en sam "oporni steber" (naglas pred cezuro), slovenski verz pa je ritmično še zmeraj trden, saj mu preostanejo druga naglasna mesta:

francoski aleksandrinec z enjambementom:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
----- ^ -----
 x

slovenski jambski aleksandrinec z enjambementom:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
----- ^ -----
 x x x x x (x)

Pač pa enjambement tudi v slovenščini praviloma zabriše rimo, tako kot v francoščini. Strukturno podoben ritmični problem (ki pa ni obremenjen z dimenzijo cvfonije) predstavlja v francoskem verzu enjambement, ki prestopa mejo polstíha in s tem ruši cezuro - t. i. rejet. Tudi v tem primeru bi lahko naredili enak grafični preizkus. Če cezura v francoskem aleksandrincu odpade zaradi odsotnosti stalnega naglasa na 6. zlogu, dobimo ritmično strukturo, ki temelji zgolj na cnem samem oporniku - stalnem naglasu na koncu verza:

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

 x

Slovenski aleksandrinec brez središčne cezure je enako trden, saj ima cezura le sintaktično-pomensko funkcijo, njena prisotnost ali odsotnost pa ne vpliva bistveno na sam ritem akcentuacijskega verza:

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

 x x x x x x

Povedano s prisposodob: zlom ene noge je resen problem za dvonožna bitja ter malce lažji problem za šesteronožna bitja.

Če pa spoštujemo pravilo obveznega alterniranja moških in ženskih rim, se moramo v slovenskem verzu izneveriti pravilu izosilabičnosti. Menjavanje moških in ženskih rim v slovenskem aleksandrincu ima za posledico ritmične motnje. Pri trohejskem ritmu pride po moški rimi, se pravi po naglasu na koncu verza, do trka dveh naglasov, zadnjega, rimanega naglasa in prvega

naglasa v naslednji vrstici. Et vice versa: pri jamskem ritmu pride po ženski rimi, se pravi po zadnjem nenaglašenem zlogu na koncu verza, do ritmične luknje, ki jo tvori stik dveh nenaglašenih zlogov, tj. zadnjega zloga v verzu in prvega zloga v naslednji vrstici: vendar za slovensko uho tovrstna podvojitvev nenaglašenih zlogov ne zveni kakofonično, saj smo je vajeni iz endecasillaba – jamskega enajsterca, ki je najbolj razširjen verz v slovenski poeziji.

Pri trku dveh naglašenih zlogov v trohejskem ritmu se kot izhod odpira možnost spremembe trohejskega ritma v jamskega, kar bi grafično lahko ponazorili takole:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	trohej-12 zlogov
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	ženska rima
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	(u -)	-	trohej-11(13) zlogov
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	(u -)	-	moška rima
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	-	prestop v jamb
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	-	12 zlogov – moška rima
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	(- u)	jamb-11(13) zlogov
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	(- u)	ženska rima
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	prestop v trohej
-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	12 zlogov-ženska rima

Šibka točka tovrstne skrbi za tekoč ritmični prestop iz verza v verz sta spreminjanje verznege metra in števila zlogov. Po drugi strani: če se odločimo za spoštovanje alterniranja rim brez spreminjanja metra, se v slovenskem verzu neizogibno zapletemo v ritmične težave, ki nastopajo na meji med verzima dvojicama, med koncem drugega moškega ali ženskega verza in začetkom naslednjega verza nasprotnega "spola".

Ritem se še bolj zaplete, če uporabljamo daktilske (tekoče) rime, kjer se na koncu verza po naglašenem zlogu pojavita še dva nenaglašena. Vendar pa daktilska rima v verzu deluje tako kot moška rima brez naglasa na zadnjem zlogu (contradictio in adiecto), se pravi kot nerealizirano iktično mesto: rimanje dveh daktilskih ali moških rim je možno nadomestiti s kombiniranjem obeh – daktilske besede z naglasom na predpredzadnjem zlogu in "moške" besede z naglasom na zadnjem zlogu, recimo:

Da! Véliko vodovje, polno blaznosti,
Ti levja koža, plašč, preluknjan do kosti...⁴

Ta dva verza iz predzadnje kitice Valéryjevega *Morskega pokopališča* (v prevodu Borisa A. Novaka) sicer nista povezana s čisto rimo, ker se naglasa ne ujemata oz. je besedni ritem različen, kljub temu pa gre za zvočni stik, ki temelji na možnosti ritmične zamenjave, medsebojnega nadomeščanja moških in daktilskih rim. V konkretnem primeru je ta simulacija rime še dodatno okrepljena s popolnim foničnim ujemanjem besednih končnic (blaznosti – kosti). Kot smo že omenili v zvezi z angleškim in nemškim aleksandrincem, kjer smo srečali enak ritmično-evfonični fenomen, gre za zvočni stik, ki je v slovenski literarni vedi znan kot razširjena (tudi: nepopolna) moška rima, glede na ritmični ustroj tega zvočnega stika (stikanje glavnega

in stranskega naglasa ali celo stikanje zgolj stranskih naglasov) pa Boris Merhar uporablja tudi izraza polpoudarna ali dvopoudarna moška rima. Tovrstni zvočni stik je pomembna ritmična možnost slovenskega verza od ljudske poezije prek Prešerna do moderne lirike, npr. Strniše, ki ga je obilno in mojstrsko uporabljal.

Iz analize problemov ob prenašanju francoskega aleksandrinca v slovenski jezik lahko povzamemo splošni sklep o razliki med silabičnim romanskim verzifikacijskim sistemom in akcentuacijskim oz. točneje – silabotoničnim slovenskim: prevod ali prenos pesniških oblik iz francoščine in sploh iz romanskih jezikov v slovenščino zahteva torej strožji ritem kakor v originalu – ritem, ki se mora vsaj v načelu (ne glede na poznejša praktična kršenja norme) držati določenih metričnih obrazcev, če naj pesem v slovenščini zaživi s podobnim ritmičnim učinkom kakor v izvirniku. Mehaničen prenos ritma francoskega izvirnika v slovenščino bi naredil silo ne le naravi slovenskega verza, temveč bi kljub zvestobi ustvaril tudi napačno, dobesedno neritmično podobo o ritmu francoskega originala. Popolna ritmična zvestoba slovenskega verza francoskemu izvirniku je torej nemogoča, saj jo izključuje prav razlika med silabičnim in akcentuacijskim verzifikacijskim sistemom. V slovenščini je torej treba najti model pesniškega jezika, ki z drugačnim ritmom ustvarja približno podoben estetski učinek kakor ritem francoskega originala. Paradoksalno, a resnično: ritmično elastični romanski verzi zahtevajo v slovenščini metrično strogost, če hočemo, da lepota francoskih pesmi zaživi v našem jeziku.

Po drugi strani je slovenski aleksandrinec na silabični ravni bistveno bolj razvezan kot originalni francoski aleksandrinec, saj različne možnosti kombiniranja rim terjajo spreminjanje ritma (kar je W. J. W. Koster poimenoval metaritmija⁵) in spreminjanje števila zlogov v verzu. Vendar problem ni tako hud, kot se utegne zdeti na prvi pogled, saj je očitno, da to vprašanje ni povsem razjasnjeno niti v francoski pesniški praksi ter literarni vedi in zgodovini.

Analiza ritmičnih težav ob prenašanju aleksandrinca v slovenščino nam edina lahko razloži literarnozgodovinsko dejstvo, da se aleksandrinec ni nikoli zares "prijel" v slovenski poeziji, čeprav se je pri nas – s stališča naše literarne zgodovine – prvič pojavil razmeroma zgodaj, ob koncu 18. stoletja, in so prvi resni poskusi umetn(išk)e slovenske verzifikacije vezani prav nanj.

2. Zgodovinski razvoj in tipi aleksandrinca v slovenščini

2. A. Aleksandrinec v slovenski poeziji

V relativno kratkem obdobju, v zadnji tretjini 18. in v prvi polovici 19. stoletja, je slovenski verz prehodil dolgo pot od okornosti in anonimnosti do visokega umetniškega izraza. Če upoštevamo dejstvo, da je po nekaterih pričevanjih v času izida Pohlinove *Krajske gramatike*, okoli l. 1768, komaj ducat Slovencev sploh karkoli napisalo v maternem jeziku, se zavemo vse dramatične moči tega pesniškega izbruha in zgodovinske

vloge, ki jo je poezija odigrala za ohranitev slovenskega jezika kot nosilca narodnostne identitete.

V tem času se bliskovito izmenjujejo sila različni tipi verzifikacije.

Marko Pohlin je v predgovoru h *Krajnski gramatiki* predlagal kvantitativno verzifikacijo, ki se pa zaradi akcentuacijske narave slovenskega verza ni "prijela".

Naslednja, bistvena stopnja v razvoju slovenske verzifikacije so *Ptsanice*. V njih objavljeni poskusi z antičnimi pesniškimi oblikami (heksametrom, elegičnim distihom in sapfiško kitico) se niso najbolje obnesli. Obenem pa se je prav v *Ptsanicah* zgodil ključni prelom med kvantitativno in akcentuacijsko (točneje: silabotonično) verzifikacijo, saj velik del objavljenih pesmi tendira k akcentuacijski gradnji verza. Gre predvsem za pesniška besedila Janeza Damascena Deva, ki je posnemal nemško verzifikacijo, ter za del pesmi Valentina Vodnika; mladi Vodnik se je namreč še zgledoval po kvantitativnih načelih in antičnih pesniških oblikah ter je šele pozneje prevzel akcentuacijsko (silabotonično) verzifikacijo.

Zois je v pismu Vodniku z dne 4. avgusta 1795 priporočal akcentuacijski verzifikacijski princip (kljub rabi nekaterih pojmov, ki so značilni za kvantitativni sistem):

Ker ne vemo ničesar o glasbenih sistemih Grkov in Latincev, bi bilo zelo odveč, ko bi spravljali pesništvo živih evropskih jezikov na natezalnico prozodije. Po akcentuacijskem sistemu se popolnoma pognoti tudi naš današnji glasbeni sistem.⁶

Prešeren je sledil in do konca izpeljal osnovno odločitev predhodnikov za akcentuacijsko verzifikacijo, čeprav lahko v njegovi verzni tehniki z osuplostjo in občudovanjem opazimo tudi rahlo sled kvantitativnega sistema; Prešeren namreč glavne naglase večinoma postavlja na dolge vokale, pri razširjenih moških rimah pa skoraj redno stranski naglas, ki je že po naravi kratek, rima z glavnim naglasom, ki je prav tako kratek (npr. *déklicà* – *prišlà*). Skrb za dolžino in kračino vokalov ter eo ipso za kvantiteto zlogov je seveda le stranska, sekundarna verzifikacijska tehnika, ki spremlja osrednje akcentuacijsko načelo. Po drugi strani Prešeren zavrže verzifikacijo *Ptsanic*, vključno z aleksandrincem, ter za svoj osnovni verz in pesniški izraz prevzame italijanski endecasillabo, s tem pa v akcentuacijski ("tonični") slovenski verzifikaciji dokončno uveljavi silabotonični princip.

In čeprav se pri Prešernu aleksandrincev pojavlja le v nekaterih *Zabavljivih napsih*, je ta verz očitno odigral bistveno, inicialno vlogo pri formiranju slovenskega verznege sistema, saj je zgodovinski prehod na akcentuacijsko (silabotonično) verzifikacijo povezan prav z aleksandrincem, kakor ga je v slovenščino prenesel Janez Damascen Dev.

Lino Legiša je takole statistično obdelal in vsebinsko analiziral aleksandrincev v *Ptsanicah*:

Najbolj pogosti so v *Ptsanicah* aleksandrinci, saj jih je Dev zložil 1119, kar je več kot tretjina vsch (3187) verzov v štirih zbornikih. Od tega je (jamskih) dvanajstercev (tj. z moškim sklepom) 569, tri-

najstercev (z ženskim sklepom) pa 550. Zaradi dolgoti je bil aleksandrinec pripraven za zložno, lahko tudi razvneto, dramatično obravnavo. Na splošno se vrsti brez presledka, le včasih ločen v kitice po štiri vrstice, saj je že tako vsaka skupina vezana v dvojico rim. Največ jih je z zapovrstjem po dva trinajsterca in dva dvanajsterca, nekajkrat prestopno daljša in krajša vrstica, včasih si sledijo tudi sami dvanajsterci. V epigramu se dobi tudi zveza dveh dvanajstercev z dvema šesterceca, tj. z razpolovljenim tretjim, pa še nekaj bolj ali manj domiselnih rešitev. Zapovrstje ženskih in moških dvojic je rabljeno tako za moralno premišljevanje kakor za veselo snov. Tudi prestopni aleksandrinci s šibkim in krepkim sklepom niso omejeni na elegijsko vsebino (npr. *Vesele krajskih modric*, *Pogovor med Špelo in Meto* v drugem letniku). Sami dvanajsterci pa so lahko za sentenčno snov, pa tudi za pripovedno poročilo (v *Pisanicah* IV o prihodu ruskega vojvode).

Večina aleksandrincev ima za glavno zarezo moško po šestem zlogu (kar je bilo pravilo tudi pri Francozih in Nemcih). Nekaj je tudi ženskih po petem zlogu (...), kar večja razgibanost tega v baroku vodilnega, pa po sočasni sodbi k enoličnosti se nagibajočega verza.⁷

V citiranem odlomku Legiša uporablja že od antike uveljavljeno terminološko delitev na t. i. moške in ženske zareze (cezure): moška cezura nastopi po dolgem (v akcentuacijskem sistemu: naglašenem) zlogu, ženska pa po kratkem (nenaglašenem) zlogu. Ta delitev cezur je torej vzporedna delitvi rim na moške (naglas na zadnjem zlogu) in ženske (naglas na predzadnjem zlogu).

Kot je razvidno iz strnjenegega Legiševega opisa, so pesniki *Pisanic* prevzeli ritmična pravila nemškega aleksandrincea, tako da moški verzi štejejo po 12, ženski pa po 13 zlogov. Osnovni metrični tloris je jamb, kar je v skladu z ritmičnimi zahtevami slovenskega verza, najbrž pa so pesniki *Pisanic* jambški meter pri aleksandrincu sprejeli tudi pod vplivom nemške rabe in Opitzovih verzifikacijskih pravil. Kljub razliki med nemškim in slovenskim jezikom se nemški in slovenski verz ujemata ne le po osnovni akcentuacijski naravi, temveč tudi v vrsti ritmičnih posebnosti, npr. v razširjeni moški rimi. Slovensko verzologijo čaka temeljito primerjalno raziskovanje tega nenavadnega dejstva: treba bo namreč ugotoviti, v kolikšni meri so te posebnosti značilne že za slovensko ljudsko poezijo, v kolikšni meri pa gre za vpliv nemške verzifikacije zaradi dolgega obdobja skupnega življenja, ko je slovenska književnost sprejemala bistvene impulze iz nemškega kulturnega prostora.

Najbolj natančno analizo *Pisanic* je opravil Jože Koruza v svoji doktorski disertaciji z naslovom *Značaj pesniškega zbornika "Pisanice od lepeh umetnost"* (1977). V poglavju *Literarna fizilogomija prvega zvezka Pisanic* je analiziral tudi bistveno razliko med Pohlino, Miheličevo in Vodnikovo verzifikacijo na eni strani ter Devovo na drugi strani: medtem ko prvi trije uporabljajo antične pesniške oblike in poskušajo slovenski verz nategniti na kopito kvantitativnih prozodičnih pravil, Dev dosledno uporablja baročno klasicistični aleksandrinec, ki ga "oblikuje po nemškem vzorcu silabotonične adaptacije". Ob zglednih in domiselnih rešitvah srečamo pri njem tudi nekatere nerodnosti, ki jih Koruza razlaga na naslednji način:

Odstope od sicer dovolj razvidne silabotonične metrične sheme si moramo najbrž razlagati z naslonitvijo na tradicijo petju namenjene slovenske verzifikacije, tako cerkvene kakor posvetne, ki je zaradi glasbenega ritma dopuščala metrično svobodnejša besedila in s tem naglaševanje besed mimo naravnega naglasa po zahtevah glasbeno določene metrične sheme. Malo je namreč verjetno, da bi se Dev zgledoval pri silabičnem verznem sistemu; v bližnji italijanski verzifikaciji je bil aleksandrincev izjema, neposreden vpliv francoske poezije pa je skoraj izključen.

Koruza ugotavlja, da je na Deva odločilno vplival način dunajskega nemškega pesnjenja v času študija, v petdesetih in prvi polovici šestdesetih let 18. stoletja, ko je aleksandrincev prevladoval kot osrednji pesniški izraz v nemško govorečih deželah. Obenem Koruza previdno razgrne tudi možnost, da se je Dev poskušal navezati na kvantitativno gradnjo verza, pri čemer naj bi ga sama pesniška praksa, utemeljena na naravi slovenskega jezika, zapeljala stran od kvantitativnega načela v akcentuacijske in celo silabotonične rešitve:

Več osnove je za ugibanje, da bi tudi Dev pod vplivom šolske novolatinske metrike in Pohlinovih pravil upošteval resnične ali namišljene dolžine namesto naglasov, da bi torej tudi on pesnil v kvantitativnem verznem sistemu. Verjetno tudi on ni teoretično ločeval kvalitete od kvantitete zlogov, saj je še več kakor desetletje pozneje Blaž Kumerdej baziral svojo metriko na kvantitativnih temeljih in izdeloval obširna prozodična pravila za slovenščino; toda tudi Kumerdej, ki ni bil sam pesnik, je prišel do spoznanja, da so umetne (pozicijske) dolžine v slovenskem jeziku nezaznavne, iz česar lahko sklepamo, da je njegova metrika temeljila na dolgo naglašanih zlogih. Očitno je nekako podobno pojmoval metriko že poprej Dev, seveda ne teoretično, marveč praktično kot slovenski verzifikator. Če še sprejmemo podmeno, da je pred ali vzporedno s posvetnim pesnjenjem imel že dokajšnje izkušnje s cerkveno verzifikacijo, je njegov teoretično sicer neizčiščen, vendar praktično dosledni silabotonizem povsem razumljiv. (...) Pohlina metrika, prikrojena po šolski novolatinski poetiki in čeških vzorcih, ni mogla več preusmeriti sicer izredno dojemljivega Deva. Posledica pa je bila izrazita metrična drugačnost Pohlinove pesniške šole od Devove verzifikacije."

Poleg akcentuacijskega ritma je Dev uveljavil tudi bistveno drugačen odnos do rime kakor Pohlina in njegova šola. Ker se je Pohlina naslonil na antično verzifikacijo, mu je bila rima tuja. Antična poetika je bila namreč utemeljena na bogastvu ritmov, zato ni čutila potrebe po rimi; stari Grki in Rimljani so sicer poznali ustrezen zvočni stik, ki so ga imenovali homoiotéleuton (s podobnim koncem), vendar ga niso uporabljali v poeziji, temveč le v retoriki, na koncu govorniških period, kot retorično figuro.

Pri Devu pa rima ni le retorični okras, temveč bistveni element verzne klavzule, ki opravlja strateško funkcijo v strukturi verza. Glede zaporedja rim v aleksandrincih Dev prevzame nemško rabo, ki smo jo že omenili: zaporedno rimane verzne dvojice imajo značaj "heroičnih aleksandrincev", "junaške mere", se pravi, da ustrezajo epski poeziji; četverostišja s prestopno žensko in moško rimo pa veljajo kot nadomestek elegičnega distiha. Primer "junaških aleksandrincev" je Devova pesem *Vesele*

krajskeh Modric na prhod njeH Belina iz II. zvezka *Pisanic* (1780), od koder navajamo naslednji odlomek (ŽR = ženska rima, MR = moška rima, ritmične oznake pa veljajo le za prvi in zadnji verz):

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13
u	-	u	-	u	-	/	u	-	?	?	u	-	u
													ŽR
Nevšečna noč je preč. / Temé morjo bejžati,													ŽR
mlad dan respoče se, / nebu začne smejati													MR
veséle jasnu nam: / danica se sviti,													MR
vse, kar je blu mrtvú, / na novu oživi. ⁹													MR
-	u	u	-	u	-	/	u	-	u	u	u	-	-
1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13

Dev se torej natančno drži nemške sheme aleksandrinca, ki ima očitno tudi širšo veljavo in predstavlja osnovni ritmični tloris aleksandrinca v jezikih z akcentuacijskim verznim sistemom. Obenem ga spoštovanje metrične sheme zapelje v nerodnosti, ki v primeru naravne izgovarjave zahtevajo nemetrični naglas (npr. v 1. verz: temè mór'jo), v primeru spoštovanja metra pa nenaraven naglas (temè mor'jó).

Aleksandrinca s prestopnimi ríamami, ki veljajo kot nadomestek elegičnega distiha, si lahko ogledamo na primeru Devove pesmi *Sodne dan enega pijanca* iz III. zvezka *Pisanic* (1781); navajamo le začetek:

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13
u	-	u	u	u	-	/	u	-	u	u	u	-	u
													ŽR
Us zmamlen Pitovin / prpuha z oštarije													MR
prov poznu v noč damu, / on sam ne ve koku.													MR
On trka, on hlasta / na dure, on upije,													MR
de zdajci mu odpret / ima pridti kedú. ¹⁰													MR
u	-	u	u	u	-	/	u	-	?	?	u	-	-
1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13

V zadnjem verzú ponovno srečamo problem nenaravnega naglasa (pridti) v primeru upoštevanja metrične sheme.

Kot smo že omenili, je Prešeren povzel rabo aleksandrinca pod vplivom nemške poezije, in sicer epigramatske pesniške oblike, ki je bila močno priljubljena v baroku in razsvetljenstvu in jo Nemci imenujejo "Sinngedicht": gre večinoma za distihe, pisane v aleksandrinskih verzih z zaporednimi ríamami, ki so zaradi potrebe po ritmični in pomenski zašpičenosti poante najpogosteje moške, čeprav srečamo tudi ženske. V Prešernovem opusu zasledimo nekaj tovrstnih distihov. Epigram iz cikla *Zabavljivi napisi* z naslovom *Pred pevcu, poleg homeopatu* ima jambski ritem, moško klavzulo in torej 12 zlogov, odlikuje se pa tudi s središčno cezuro:

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12
u	-	u	-	u	u	/	-	u	u	u	-	-
Popréd si pevec bil, / zdaj si homeopát;												
popréd si časa bil, / zdaj si življenja tat.												
u	-	u	-	u	u	/	-	u	u	-	u	-
1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12

Dejstvo, da je v pomenskem kontekstu tega epigrama enozložnica "zdaj" naglašena, spreminja jambski ritem začetka

drugega polstiha. Vendar tu ne gre za pravo kršenje metrične sheme, temveč za metaritmijo oziroma t. i. trohejsko inverzijo, ki je v okvirih jamskega ritma na začetku verza dovoljena – močna cezura v obeh citiranih aleksandrincih pa deluje kot začetek verza.

Sicer pa je večina Prešernovih aleksandrincev zgrajenih na ženski klavzuli; tak je že uvodni distih k *Zabavljivim napisom*, ki predstavlja prepesnitev latinskega pregovora "Feriunt summus fulmina montes":

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

u - u - u u u - u - u - u

Naj misli, kogar bi puščice te zadele,
da na visoki vrh / leté iz néba strele.

u u u - u - / u - u - u - u

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

Medtem ko prvi verz nima središčne cezure, je drugi verz povsem pravilno grajen aleksandrinec z žensko klavzulo – ima 13 zlogov, središčno cezuro po 6. zlogu ter metrično neoporečen jamski ritem (z enim samim nerealiziranim iktom na 2. zlogu).

Po sestavi je podoben 2. epigram tega cikla z naslovom *Vzrok nezlatega veka*, s to razliko, da je tukaj prvi verz mogoče razdeliti s središčno cezuro (po 6. zlogu), drugi verz pa ima cezuro po 8. zlogu, ki bi jo lahko imenovali "eks-centrično":

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

u - u - u - / u - u - u - u

Prišli bi že bilí / Slovencem zlati časi,

ak' klasik bil bi vsak pisar, / kdor nam kaj kvasi.

u - u u u - u - / u u u - u

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

Glede upoštevanja središčne cezure je najbolj zvest pravilom nemške adaptacije francoskega aleksandrinca epigram *Glosatorju*:

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

u - u u u - / u - u u u - u

Se Kranjč tam košatí, / vseh Kranjcev je orakelj,

že dvakrat je poslal / nam dneva polhen žakelj.

u - u u u - / u - u - u - u

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

Tudi znameniti epigram *Čudni dihur*, posvečen Čopu, ima za osnovo aleksandrinec, kar se kaže po jamskem metru in središčni cezuri po 6. zlogu, vendar je distih heterosilabičen, saj šteje prvi verz 13, drugi pa 11 zlogov:

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

u - u u u - / u - u - - - u

V Ljubljani je dihur, / ki noč in dan žre knjige,

od sebe pa ne da / najmanjše fige.

u - u u - - / u - u - u

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

Ta epigram predstavlja nazoren primer razlike med metrom in ritmom: nemetrična naglasa na 11. zlogu prvega verza in 5. zlogu drugega verza (v jamskem metru so vsi metrični naglasi

na sodih zlogih) sploh ne motita verznega ritma. Ritem je torej razsežnost, ki je po svoji umetniški logiki višja od metra, zato ga pogosto krši in presega.

Prešernov daljnosežni vpliv na megastrukturo slovenske poezije je spodmaknil tla aleksandrincu; od tedaj naprej se v izvirni slovenski pesniški tvornosti aleksandrinec ni več pojavljal kot upoštevanja vreden umetniški fenomen.

Še zmeraj pa ostane odprto vprašanje, ali je nekatere variante dvanajstzložnih verzov mogoče razumeti kot slovenske drugače aleksandrince. Naj bo piscu pričujoče študije dovoljeno še enkrat citirati lastne verze – tokrat iz pesmi *Pričevanje*, napisane v zahtevni pesniški obliki, ki se imenuje "kraljevski spev" (chant royal) in sodi v družino francoskih balad:

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

Kdo je kriv za nikdar najdene grobove,
 ki so staršem vzeli / tolke sinove?¹¹

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

Drugi med citiranima verzoma ima celo središčno cezuro, kar je dokaz več, da bi tovrsten dvanajsterec morali sprejeti kot aleksandrinec, utemeljen na trohejski metrični osnovi. In vendar mora avtor iskreno priznati, da se ob pisanju te balade ni zavedal, da piše aleksandrince, ter da je šele pozneje prišel na misel, da je te dvanajsterce mogoče razumeti tudi na tak način. To seveda pomeni, da tovrstni dvanajsterci v slovenski literarni zavesti (vsaj zaenkrat) ne živijo kot aleksandrinci.

2. B. Aleksandrinec v prevodni literaturi

Bolj kot v izvirni pesniški produkciji smo se Slovenci z aleksandrincom intenzivno soočali ob prevajanju francoske poezije in klasične dramatike (Racina, Corneilla in predvsem Moličra). Ritmične težave, ki smo jih na načelni ravni že razgrnili, so slovenski prevajalci reševali različno, na tri načine, ki so trije temeljni modeli aleksandrince v slovenščini:

1) prvi model sledi ritmu aleksandrince, kakor ga je Dev uveljavil v *Pisanicah* in ki pravzaprav predstavlja slovensko adaptacijo nemškega Opitzovega modela – zanj predlagam ime "pisaniški aleksandrinec";

2) drugi model zabiše izvorno podobo francoskega verza in aleksandrinec po konvenciji nadomešča z jambskim endecasillabom;

3) tretji model pa je zgrajen na trohejskem ritmu, zato zanj predlagam logično ime "trohejski aleksandrinec".

1) Pisaniški model aleksandrince

Prvega, pisaniškega modela so se pri prevajanju poezije držali npr. Božo Vodušek, Janko Moder, Janez Menart, Andrej Capuder, Marko Crnkovič, Marko Marinčič in Slavko Kumer. Vodušek je na ta način prevedel Baudelairovo pesem *Slepcl*, od koder navajamo prvo kitico:

Duša, ne vidiš jih? / strahotni njih spreved! MR
 Podobni lutkam so, / za smeh v svoji nemoči, ŽR
 tuji, kot mesečni, / tesnobo zbujajoči, ŽR
 ko kdo ve kam strmeč / merijo mračno pot.¹² MR

Oglejmo si ritmično podobo moškega in ženskega verza:

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

Duša, ne vidiš jih? / strahotni njih spreved! MR

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

tuji, kot mesečni, / tesnobo zbujajoči, ŽR

Gre torej za značilno središčno cezuro po 6. zlogu ter alterniranje moških verzov, ki imajo po 12 zlogov, z ženskimi verzi, ki imajo po 13 zlogov.

Metrični impulz je jamski, v obeh analiziranih primerih pač s trohejskim začetkom verza; tovrstna sprememba ritma (metaritmija) je v okviru jamskega verza povsem legitimna in so jo v antiki imenovali anaklaza, v novejšem času pa se je uveljavil tudi termin trohejska inverzija, ki smo ga zgoraj že omenili. Na ta način prvi dve stopici jamskega verza namesto strukture u - u - dobita strukturo - u u -, se pravi ritem horjamba.

Zanimiv je verz:

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

Podobni lutkam so, / za smeh v svoji nemoči

V prvem polstihu je ritem čisto jamski, drugi polstih pa obsega zlog več, kot bi jih po metrični shemi ženskega verza smel imeti, in sicer zato, ker ima zadnja beseda kot sestavljena dva naglasa: nēmōč.

Ta verz je hvaležen primer tudi zaradi tega, ker Vodušek očitno šteje dvoustnični v kot poseben zlog, kar odstopa od prakse velike večine slovenskih pesnikov, ki tega glasu nimajo za zlogotvornega. Tudi pisec pričujoče študije je na podlagi lastne pesniške izkušnje prišel do spoznanja, da je v večini primerov (še posebej takrat, ko je obkrožen s konzonanti) ta glas treba upoštevati kot poseben zlog; izjema so primeri, ko se dvoustnični v glasovno stika z vokali. Čeprav naj bi bila izgovarjava tega glasu nekje vmes med u in v, v stiku s konzonanti tendira k čistemu u, v stiku z vokali pa k čistemu v.

Če po drugi strani v ritmičnem kontekstu Voduškovega verza tega nenavadnega glasu ne bi upoštevali kot zlogotvornega, bi prišlo do trka dveh naglašanih zlogov in nemetričnega naglasa že pred koncem verza:

7 8 9 10 11 12 13
 u - - u - - u

za smeh v svoji nemoči

Uvodno Baudelairovo pesem v *Rože zla* z naslovom *Bralcu* je Andrej Capuder brezhlibno presadil v pisaniški model aleksandrinca, kar je razvidno že iz prve kitice:

Neumnost, greh, skopost / in lazenje v zablodi ŽR
 morijo nam telo / in tarejo duha; MR
 to ljubo slabo vest / si pasemo brez dna, MR
 kot svoj mrčes berač, / ki mu gnusoba godi.¹³ ŽR

Začetna verza imata naslednjo ritmično strukturo:

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

Neumnost, greh, skopost / in lazenje v zablodi ŽR

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

U - U U U - / U - U U U -

morijo nam telo / in tarejo duha; MR

Capuder torej spoštuje vsa pravila pisaniške (nemško-slovenske) adaptacije aleksandrinca: jambski ritem, središčno cezuro ter alterniranje moških (12 zlogov) in ženskih verzov (13 zlogov).

Janko Moder se v prevodih Molièra prav tako drži pisaniškega tipa aleksandrinca: oglejmo si začetek Molièrove komedije *Les Fâcheux* v Modrovem prevodu (*Nebodinamjhtreba*):

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

U - U - U - U U U - U -

Moj Bog, pod kakšno zvezdo sem prišel na svet, 12 MR
 da čudni znanci me morijo spet in spet! 12 MR
 Ko da le name čaka cela jih kohorta 13 ŽR
 in vsak dan se razvije kakšna nova sorta. 13 ŽR
 Ne znam primerjati / ničemur tehle mor, 12 ŽR
 ki me jih venomer / oblega tečen zbor.¹⁴ 12 MR

Moder v skladu z osnovnim ritmičnim modelom spoštuje jambski metrični impulz in pravilo alterniranja moških in ženskih verzov, središčne cezure pa se pojavljajo le občasno (med citiranimi šestimi verzi dvakrat). Vendar smo že ugotovili, da v akcentuacijskem verzifikacijskem sistemu cezure ne morejo igrati konstitutivne vloge.

Janez Menart je z njemu lastnim obvladanjem pesniškega jezika uporabil pisaniški model za prevajanje Victorja Hugoja: prislusnimo začetku pesmi *Pokora* (*L'expiation*):

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

U - U - U - U U U U - U

Sneži. V poraz se zmagaja je izjalovila, ŽR
 zdaj orel prvič je povetil smela krila. ŽR
 O, mračni dnevi! Cesar vrača se, za njim MR
 goreča Moskva v dalji bruha čadast dim.¹⁵ MR

U - U - U - U - U - U -

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

V zadnjem obdobju je pisaniški model izbral tudi Marko Marinčič v prevodih mladostnega Claudelovega pesniškega

cikla *Verzi iz pregnanstva*; prislunimo drugi kitici prve pesmi:

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

Vse morje, kar zlovešči veter ga požanje, ŽR
 širjave, ki krmarju skozi dolge dni MR
 odpirajo se veličastno pred očmi, MR
 so proč, in proč obalne lučke, migetanje...¹⁶ ŽR

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

Pisaniškega modela aleksandrinca se je držal tudi Marko Crnkovič pri svojih prevodih Mallarméja, npr. pri *Herodtadi*, od koder citiramo uvodne verze, ki smo jih navedli tudi pri analizi francoskega aleksandrinca:

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

Minula, strašnih kril / pod solznimi je vali ŽR
 minulega vodnjaka, kjer se strah zrcali ŽR
 v karminast kraj, ki biča mrzlo ga zlato, MR
 Si izbrala Zora, / to heraldično pero...¹⁷ MR

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

Tudi Slavko Kumer se je pri prevajanju Mallarméja naslonil na pisaniški model aleksandrinca, kar se izraža tudi v uvodnih verzih ekloge *Favnovo popoldne*, ki smo jih v prvem delu študije citirali kot primer "rezanja" aleksandrinca v več vrstic:

Želim, da nimfe té / vekove prežive.
 In ta njih bela
 in voljna polt, ki je po zraku jo razvnela
 naršena dremavost sna.

Je to zagledanost le v sanje?
 Moj dvom, noči prastare v les zgoščeno tkanje,
 v vejevje razpletено jasno govori,
 da v rožah moja žrtev čar napak slavi.¹⁸

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

Boris A. Novak je Mallarméjeve pesmi, napisane v aleksandrincah, prevedel v jamskem ritmu z zaporednimi rimami, vendar je število zlogov ponavadi povečal.¹⁹

2) Nadomeščanje aleksandrinca z endecasillabom

Prešeren je s svojo sonetistiko, utemeljeno na jamskem endecasillabu, ne le preprečil nadaljnji razvoj slovenskega aleksandrinca, temveč je tako globoko vplival na strukturo slovenskega verza, da je endecasillabo postal najbolj razširjen in najbolj "domač" ritmični izraz slovenske poezije. Primeren je za izražanje sila različnih občutij in sporočil, od krehke lirike trenutka prek napetih dramskih konfliktov do široke epske pripovedi. Že Isačenkova statistična analiza je pokazala, da je endecasillabo po svojem značaju tudi najbližji naravnemu govoru.

Vse te lastnosti so najbrž napeljale številne slovenske prevajalce, da so aleksandrinec francoske lirike in dramske klasike prevajali z endecasillabom, ta literarna konvencija pa je drugi veliki ritmični tip presajevanja francoskega aleksandrinca v slovenščino.

Tako je endecasillabo ritmična osnova mojstrskega Župančičevega prevoda Rostandovega *Cyranoja*; prislunhimo odlomku iz znamenitega monologa:

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

Zbadljivo: "Jaz, gospod, da takšen nos imam, MR
 takoj si amputirati ga dam!" 10 MR
 Prijazno: "Saj pri pitju te ovira - 11 ŽR
 samo čeber je zanj pripravna meral" 11 ŽR
 Opisno: "To je rob, je kleč, je rt - 10 MR
 kaj pravim rt - to polotok je cel!" 10 MR
 Zvedavo: "Prosim, kakšna je to cev? 10 MR
 Morda imate tintnik v njej zaprt?" 10 MR
 Vljudno: "Ste-li tak prijatelj pticam, 10 ŽR (trohej?)
 da v skrbi ste očetovski ta drog 10 MR
 omislili za gredo njih nožicam?"²⁰ 11 ŽR

U - UU U - U U U - U
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

U - U - U - U - U - U - U - U jambski meter

Kot je razvidno iz primerjave jambске metrične sheme in realizacije iktičnih mest v zadnjem citiranem verzu, gre dejansko za jambski enajsterec (kjer dve iktični mesti pač nista realizirani, kar je legitimno).

Župančič uporablja tako moški verz (ki ima ponavadi 10, včasih pa tudi več zlogov) kot ženski verz (ki ima 11, včasih pa tudi več zlogov), vendar ju ne alternira redno. Občasno se zateče k trohejski inverziji.

Problem izgovorjave in zlogotvornosti dvoustničnega *u*-ja se odpira tudi pri prislovu "vljudno", ki ga dandanašnji večina Slovencev sliši kot dvozložno besedo (vlju-dno), tako da verz, ki se začne s to besedo, doživljamo kot prestop iz osnovnega jambskega ritma v trohej. Možno pa je, da je Župančič ta dvoustnični v izgovarjal kot *u* ter torej prislov vljudno doživljal kot trizložno besedo (*u-lju-dno*), kar bi pomenilo, da ne gre za spremembo ritma (metaritmijo) ali za ritmično napako, temveč za regularen jambski enajsterec.

V nekaterih verzih bi lahko videli središčno cezuro (po 6. zlogu) ali "romantični" cezuri (po 4. in 8. zlogu):

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

Zbadljivo: "Jaz, gospod, / da takšen nos imam

1 2 3 4 5 6 7 8 / 9 10
 U - U - / U - - U / U -

kaj pravim rt / - to polotok / je cel!"

Poleg načelne vprašljivosti cezur v akcentuacijski verzifikaciji se zastavlja tudi vprašanje, kakšen smisel ima cezura v ende-

casillabu, še posebej, če gre za t. i. endecasillabo tronco – enajsterec, ki je pravzaprav deseterec, kakor v zadnjem citiranem verzu. V italijanski literarni vedi se namreč vsi verzi štejejo po svoji piano – se pravi: ženski – varianti: tako ima jambski endecasillabo z žensko klavzulo dejansko 11 zlogov, z moško klavzulo (tronco) le 10 zlogov, s tekočo klavzulo (sdrucciolo) pa kar 12 zlogov.

Pri Župančičevih "aleksandrincih" srečamo tudi občasno zamenjavo zaporednih rim s prestopnimi in oklepajočimi rimaми. Še bolj je tovrstno razbijanje pravila zaporednih rim uveljavil v svojih prevodih Molièra Josip Vidmar, ki prav tako prevaja aleksandrince z jambskim endecasillabom; oglejmo si odlomek iz njegovega prevoda *Ljudomrznika*:

Filliní. Če kdo objame s takim te poletom,	A – ŽR
pač plačaš z novcem iste ga veljave;	B – ŽR
s toploto tople vrneš mu pozdrave,	B – ŽR
poklon s poklonom in obet z obetom.	A – ŽR
Alcest. Ne, ne priznam sramotne te metode,	C – ŽR
ki služi vam, pristašem nove mode.	C – ŽR
Predvsem sovražim spakovanje prazno	D – ŽR
igro uslužnosti na vse strani,	E – MR
objemanje brezdušno, a prijazno,	D – ŽR
in puhlo besedičenje ljudi,	E – MR
ki pretiravajo to vljudno vneto	F – ŽR
in z možem so prav taki kakor s šemo. ²¹	F – ŽR

Kot vidimo, si v izbranem odlomku sledijo oklepajoča rima (A B B A), zaporedna rima (C C), prestopna rima (D E D E) in ponovno zaporedna rima (F F). Domnevamo lahko, da se je Vidmar za spremembo originalnih zaporednih rim v širšo mešanico različnih razporeditev rim odločil zato, ker se je bal monotonosti zaporednih rim. Res je sicer, da francoska pozija laže prenese zaporedne rime kot slovenska pozija, kjer tovrstne rime pogosto zvenijo preveč bombastično in banalno. Vendar tovrstna sprememba daljnosežno posega v strukturo verza in ga oddaljuje od zvočne strukture izvornega francoskega aleksandrince. Nekateri prevajalci, ki so se odločili aleksandrincec ponašati z endecasillabom, so pustili vsaj strukturo zaporednih rim kot edini še preostali znak, da sploh gre za aleksandrincec. Pri Vidmarju pa od izvorne ritmične strukture francoskega aleksandrincea ni več ne duha ne sluha, kar je delno posledica načelnih težav pri prenašanju aleksandrincea v slovenščino, delno pa posledica osebne prevajalske poetike.

Podobno je ravnal tudi Jože Udovič pri prevodu Racinove *Fedre*, od koder citiramo uvodne "aleksandrince":

Tak je moj sklep, odhajam, Teramen,	A – MR
zapuščam mir prijaznega Trezna,	B – ŽR
kjer ždim, neznosnim dvomom prepuščen,	A – MR
in kjer mi zbuja sram negibnost lena. ²²	B – ŽR

Pač pa je Udovič ravnal v skladu z originalno razporeditvijo rim pri prevajanju Baudelaira, kakor je razvidno iz njegovega prevoda znamenitega soneta *Sorodnosti (Correspondances)*, ki

velja za programsko pesem simbolizma in ki ga je veliki francoski pesnik izvorno napisal v aleksandrincih, kjer kvartini temeljita na oklepajočem načinu rimanja; citiramo 2. kvartino:

In kot odmeve združijo bregovi	A - ŽR
v en glas, globok, skrivnosten in teman,	B - MR
kakor svetloba in kot noč prostran,	B - MR
se družijo barva z vonji in glasovi. ²³	A - ŽR

Cene Vipotnik je prevedel Baudelairovo *Pesem o albatrosu* v endecasillabo s samimi ženskimi verzi (po 11 zlogov), kakor je razvidno že iz prve kitice:

Vzemo na brod možje si za zabavo
kdaj albatrose, morij silne ptiče,
drugi brezbrizni nad voda motnjavo
lete za ladjo, ki jo val pomiče.²⁴

Pač pa je Baudelairovo pesem *Semper eadem* Vipotnik prevedel s kombinacijo endecasillaba ter oklepajočega alterniranja ženskih in moških rim v kvartinah; tu je prva kitica:

"Od kod, si rekla, žalost je poslana,	ŽR 11 zl.
ki pne kot morje se na nago čer?"	MR 10 zl.
- Ko mine srcu kdaj trgatve pir,	MR 10 zl.
je zlo živeti! To skrivnost je znana... ²⁵	ŽR 11 zl.

Pri prvi pesmi je Vipotnik posnel Baudelairovo razporeditev rim, pri drugi pesmi pa ne, saj gre v originalu za prestopne rime.

Zanimivo je, da tolikokrat citiramo Baudelaira v zvezi z variantami aleksandrince v slovenščini; to je posledica dejstva, da so v izdaji *Rož zla*, ki je l. 1977 izšla v zbirki Kondor, zbrani prevodi različnih prevajalcev - Jožeta Udoviča, Boža Voduška, Ceneta Vipotnika in Andreja Capudra, ki so uveljavljali različne prevajalske poetike. Zato je prav ta knjiga koncentrat različnih možnosti prevajanja aleksandrince v slovenščino.

Marija Javoršek prav tako prevaja aleksandrince v jamske enajsterce. V prevodu Corneillovega *Cída* večinoma uporablja ženske verze z enajstimi zlogi in le občasno skrajša verz za zlog pri moških rimah; tu je začetek:

Jimena. Elvira, naj verjamem tej novici?
Si vse povedala mi po pravici?
Elvira. Očaral me je - izbira veseli ga:
vi ljubite, grof vnet je za Rodriga.²⁶

Zanimivo je, da nekateri prevajalci uporabljajo oba doslej analizirana modela za prevajanje aleksandrince v slovenščino. Tako je Janko Moder, za katerega smo že omenili, da se je pri prevodu Molièra odločil za pisaniški model, Racinovega *Britanika* prevedel kar v dveh različnih variantah: knjižno objavljeni prevod je zgrajen na pisaniškem modelu, varianta prevoda, ki je služila kot "gledališka knjiga" za odsko uprizoritev v ljubljanski Drami, pa na konvenciji nadomeščanja aleksandrince z endecasillabom. Primerjajmo uvodne štiri verze obeh Modrovih prevodov, kar ponuja odlično možnost za vpogled v različen

ustroj pisaniškega aleksandrinca in njegovega konvencionalnega nadomestka – jamskega enajsterca:

pisaniški model aleksandrinca:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		
u	-	u	-	u	u	-	u	-	u	-	-		
Kaj res? Ko Neron se sladko predaja snu,											MR		
kdaj se zbudi iz sanj, / vi čakate naj tu?											MR		
Brez dvornikov in straž / naj cesarjeva mati											ŽR		
kar sama blodi tod, / bedi pred njega vrati? ²⁷											ŽR		
u	-	u	-	u	-	/	u	-	u	-	u	-	
1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12	13

jamski enajsterec kot konvencionalni nadomestek aleksandrinca:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
-	-	u	-	u	-	u	-	u	-	
Kaj vidim? Vtem ko Neron še leži,										MR
vi čakate naj tu, da se zbudi?										MR
Brez straž, brez spremstva cesarjeva mati										ŽR
naj tava tod, bedi pred njega vrati? ²⁸										ŽR
u	-	u	-	u	-	u	-	u	-	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Zanimivo je, da uvodna enozložna beseda "kaj" v prvem primeru ni naglašena, v drugem primeru pa prejme naglas, kar pomeni, da ritem ni zgolj zvočna razsežnost, temveč da je vselej bistveno odvisen od pomena besed.

Pisaniška varianta večinoma upošteva tudi cezure, ki jih enajsterska varianta ne more imeti. V obeh variantah pa gre za dosledno upoštevanje pravila obveznega menjavanja moških in ženskih rim. Osnovni skupni imenovalac med tema dvema modeloma aleksandrinca v slovenščini je jamski ritem.

3) Trohejski model aleksandrinca

Tretji model je edini, ki ni zgrajen na jamskem, temveč na trohejskem ritmičnem temelju. Ta varianta prevajanja se je pojavila v zadnjem času, poskušajo pa jo v svojih prevodih uveljaviti predvsem Aleš Berger, Brane Mozetič in Boris A. Novak.

Berger je ta način prevajanja uporabil pri nekaterih pesmih iz antologije francoske erotične poezije z naslovom *Razvratne muze*; prislunimo začetku prevoda pesmi *Janez Zmehčanež*, ki jo je napisal Remy Belleau (1528 – 1577):

1	2	3	4	5	6	/	7	8	9	10	11	12
-	u	-	u	-	u	/	-	u	u	u	-	u
Kakšno novo muko, / zlodjeve torture,												
mi pripravlja usoda, / ko mi jemlje ure,												
ki sem se namenil / jih to noč naužiti,												
z ljubico razgreto / v postelji prebiti? ²⁹												

Gre za trohejski izosilabični dvanajstzložni verz, ki je slovenska ustreznica za francoski aleksandrinec. Odlikuje se celo s središčno cezuro, ki sicer ni moška (po naglašnem zlogu), ampak ženska (po nenaglašnem zlogu).

Brane Mozetič je trohejski model uveljavil pri prevodih tistih Rimbaudovih pesmi, ki so napisane v aleksandrincih, npr. pri sonetu *Spalec v dolini*, od koder citiramo prvo kitico:

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

To je luknja / zelenine, / v nji si reka
 poje, blazno v trave / cape razobeša
 iz srebra: v njo sonce izza gore seva:
 majhna je dolina, / v žarkih vsa kipeča.³⁰

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

Potem ko je Mallarméja prevajal v jambskem ritmu, se je Boris A. Novak pri prevajanju Valéryjevih pesnitev odločil za trohejski model, kakor je razvidno iz začetka Valéryjeve pesnitve *Narcis govori*:

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

Bratje! O cvetovi, / venem od lepote,
 Ker sem zaželen med vami, sred golote,
 Vam pa, Nimfe, Nimfe, / Nimfe vseh studentev
 Tiho nosim dar - iz solz spletene vence...³¹

Kot smo že omenili, si Boris A. Novak pri trohejski varianti slovenskega aleksandrinceva pomaga tudi z razširjeno moško rimo, ki je nemalokrat obogatena s konzonanco in horizontalno asonanco,³² da bi se z evfonijo okrepila šibkost tovrstnega zvočnega stika, kjer naglasa rimanih besed nista na istih zlogih. Oglejmo si ta postopek na odlomku iz Valéryjeve pesnitve *Mlada Parka*, ki obsega kar 512 aleksandrincev:

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

In kako izbrisan list še ždi visoko
 Sredi vas, razgaljeni otoki nedrja?...
 Jaz blestim, služabnica neznanega neba...³³

- u - u - uu u - uu u -
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Vidimo - oziroma točneje: slišimo - da se besedi *nedrja* in *neba* evfonično lepo ujemata, kar velja celo za oporni soglasnik na začetku besede: nedrja in neba.

Ta pregled variant slovenskega prevajanja aleksandrincev ni imel namena, da bi kakorkoli vrednostno opredeljeval kvaliteto posameznih prevodov in prevajalcev; šlo nam je le za razgrnitev različnih ritmičnih in evfoničnih možnosti presaditve aleksandrincev v slovenski jezik.

Če sklenemo primerjavo treh različnih modelov presajevanja francoskega aleksandrinceva v slovenščino, bi lahko rekli, da sta pisaniški in trohejski model relativno blizu ritmični podobi izvirnega francoskega aleksandrinceva - v tisti meri pač, kolikor je to možno spričo bistvenih razlik v ritmu verza med silabičnim in akcentuacijskim (silabotoničnim) verzifikacijskim sistemom.

Konvencija prevajanja aleksandrincev z jambskimi enajsterci se bistveno oddaljuje od izvornih pravil francoske verzifikacije. Vendar je v tem primeru treba upoštevati literarnozgodovinsko dejstvo, da se je endecasillabo uveljavil kot nadomestek aleksandrincev v mnogih slovenskih prevodih. Spomnimo se tudi, da je Paul Valéry prevajal latinske heksametre v nerimane aleksandrince, kar je utemeljeval z željo, da bi bil prevod "čim bolj zvest". Načelno je torej možno "prevajati" določeno pesniško obliko z neko drugo obliko, če oblika v ciljnim jeziku ustreza obliki izvornika na ravni žanra. Ker endecasillabo žanrsko ustreza aleksandrincu, je izbira tega verza upravičena. Čeprav torej gre za literarno konvencijo, je nadomeščanje aleksandrincev z jambskim enajstercem izvrstno in literarnozgodovinsko upravičeno.

Zanimivo in pomenljivo je, da realni modeli slovenskega aleksandrincev ne realizirajo vseh načelnih možnosti, ki jih ponuja ritmika slovenskega verza in ki smo jih analizirali v poglavju o načelnih ritmičnih problemih aleksandrincev v slovensčini. To najbrž pomeni, da trizložne stopice (daktil, amfibrah in anapest) predstavljajo bolj ali manj teoretično možnost za ponášitev aleksandrincev in da logika slovenskega verza tu terja dvožložni stopici – jamb in trohej (čeprav seveda ni mogoče izključiti možnosti, da bi se kdaj v prihodnosti uveljavil še kakšen drug model slovenskega aleksandrincev, tokrat utemeljen na trizložnih stopicah).

Če strnemo: vsi trije modeli slovenskega aleksandrincev so legitimni. Samo dejstvo, da so med njimi možne tako globoke ritmične in evfonične razlike, pa priča o velikih težavah pri presajevanju pesniških oblik iz silabičnega v akcentuacijski verzifikacijski sistem.

OPOMBE

¹ Prim. Boris A. Novak: *Aleksandrincev. II. Adaptacije francoskega aleksandrincev v drugih jezikih*, Primerjalna književnost, 1993, št. 1, str. 96-105.

² Boris A. Novak: *Oblike sveta* (pesmarica pesniških oblik), Ljubljana, Mladika, 1991, sonet *Tovornjak metafor*, str. 69.

³ Boris A. Novak: *Soneti* (cikel), Nova revija, 1993, št. 138, repati sonet *Nikolj*, str. 1143.

⁴ Paul Valéry: *Lirika* (prevedel Boris A. Novak), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992 (zbirka *Lirika*, 73), pesnitev *Morsko pokopališče*, str. 65.

⁵ Prim. W. J. W. Koster: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N. V., Leyde, 1953², II/9, str. 23.

⁶ Pisma barona Žige Zoisa Vodniku, ki so originalno pisana v nemščini, so v prevodu Jožeta Stabeja in pod uredništvom Janka Kosa objavljena v zbirki *Naša beseda*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970 (citirano mesto: str. 37).

⁷ Lino Legiša: *Pesniški zborniki Pisanice*, spremna beseda k izdaji *Pisanice 1779 - 1782*, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1977, str. 409.

⁸ Jože Koruza: *Značaj pesniškega zbornika "Pisanice od lepeh umetnosti"*, doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, Filozofska

fakulteta, tipkopolis; vsi citati so s strani 68-70; v knjižni izdaji (Maribor, Obzorja, 1993) na str. 71-72.

⁹ Janez Damascen Dev: *Vesele krajsnske Modric na prihod nje Belina*, v *Pisanice* II, 1780 (citirano po Legiševi izdaji, str. 57).

¹⁰ Janez Damascen Dev: *Sodne dan enega pljanca*, v *Pisanice* III, 1781 (citirano po Legiševi izdaji, str. 219).

¹¹ Boris A. Novak: *Stihija*, Maribor, Obzorja, 1991, kraljevski spev *Pričevanje*, str. 30.

¹² Charles Baudelaire: *Rože zla*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1977 (Kondor, 163), pesem *Slepci* (prevod Božo Vodušek), str. 43.

¹³ Prav tam, pesem *Bralcu* (prevod Andrej Capuder), str. 7.

¹⁴ Molière: *Les Fâcheux - Nebodinamjihtreba* (prevod Janko Moder). Molière: *Dela*, 1. knjiga, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1973, uvodni verzi, str. 187.

¹⁵ Victor Hugo: *Izbrane pesmi* (prevod Janez Menart), Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1986, pesem *Pokora*, str. 148.

¹⁶ Paul Claudel: *Sejalec božje mere* (prevod Marko Marinčič), Ljubljana, Mladinska knjiga 1993, (Kondor, 264), *Verzi iz pregnanstva*, str. 5.

¹⁷ Stéphane Mallarmé: *Knjiga* (prevod Marko Crnkovič), Ljubljana, Cankarjeva založba, 1990, pesnitev *Herodiada*, str. 25.

¹⁸ Stéphane Mallarmé: *Favnovo popoldne* (prevod Slavko Kumer), Mentor, 1986, št. 1.

¹⁹ Stéphane Mallarmé: *Lirika* (prevod Boris A. Novak), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989 (zbirka *Lirika*, 65).

²⁰ Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac* (prevod Oton Župančič), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1971 (Kondor, 120), I. dejanje, 4. prizor, str. 26-27.

²¹ Molière: *Ljudomrznik* (prevod Josip Vidmar). Molière: *Dela*, 3. knjiga, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1973, I. dejanje, 1. prizor, str. 42.

²² Racine: *Fedra* (prevod Jože Udovič), Ljubljana, Cankarjeva založba, 1972, str. 7.

²³ Charles Baudelaire: *Rože zla*, pesem *Sorodnosti* (prevod Jože Udovič), str. 10-11.

²⁴ Charles Baudelaire: *Rože zla*, Pesem o albatrosu (prevod Cene Vipotnik), str. 9.

²⁵ Charles Baudelaire: *Rože zla*, pesem *Semper eadem* (prevod Cene Vipotnik), str. 24.

²⁶ Pierre Corneille: *Cid* (prevod Marija Javoršek), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990 (Kondor, 255), uvodni verzi, str. 83.

²⁷ Jean Racine: *Britanik* (prevod Janko Moder), Scena, Ljubljana, 1972, (111 dram, 2), uvodni verzi, str. 27.

²⁸ Jean Racine: *Britanik* (prevod Janko Moder), tipkopolis iz gledališkega arhiva Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, uvodni verzi, str. 3.

²⁹ *Razvratne muze - Francoska erotična poezija* (prevod Aleš Berger), Ljubljana, Cankarjeva založba, 1989, Remy Belleau: *Janez Zmehčanež*, str. 19.

³⁰ Arthur Rimbaud: *Pljani čoln - Izbrano delo* (prevod Brane Mozetič), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1984 (Kondor, 215), pesem *Spalec v dolini*, str. 14.

³¹ Paul Valéry: *Lirika* (prevod Boris A. Novak), pesnitev *Narcis govori*, str. 13.

³² Konzonanca je ujemanje soglasnikov. Po terminologiji pisca pričujoče študije je horizontalna asonanca ujemanje samoglasnikov znotraj verza, za razliko od t. i. vertikalne asonance, zvočnega stika verznih koncev.

³³ Paul Valéry: *Lirika* (prevod Boris A. Novak), pesnitev *Mlada Parka*, str. 17.