

Pričujoča razprava se vpisuje v polje komparativne verzologije. Za cilj si je zastavila primerjavo ritmične strukture izvirnega italijanskega ("laškega") enajsterca in njegove slovenske recepcije. Prešeren je odkril optimalne možnosti za ritem slovenskega verza v kombiniranju osnovnega akcentuacijskega principa s stranskim silabičnim principom. Kljub akcentuacijskemu temelju bi lahko rekli, da je slovenski verz silabotoničen. Zato je Prešernova vpeljava jamskega enajsterca in italijanskega soneta ustrezala naravi našega verza. Čeprav slovenski verz pripada sistemu akcentuacijske verzifikacije, italijanski verz pa silabičnemu sistemu (z močno vlogo naglasov), prav silabotoničnost pomeni skupni imenovalec obeh verzov.

V pesmih, napisanih v "laškem" enajstercu, uporablja Prešeren samo ženske klavzule (ital.: piano) ter povsem izključi možnost moških (ital.: tronco) in daktilskih (tekočih – ital.: sdrucciolo) klavzul, ki sicer obstaja v italijanski verzifikaciji. Velikanski vpliv Prešernove poetike na celotno zgodovino slovenske poezije je imel za posledico, da se je ženska varianta enajsterca uveljavila kot zvrstna norma, čeprav so jo mnogi pesniki kršili. Če upoštevamo dejstvo, da je siceršnja frekvenca moških in daktilskih klavzul pri Prešernu precej višja kakor pri Danteju in Petrarci, se vsiljuje sklep, da je izključna uporaba ženskih klavzul pri jamskih enajstercih zvrstno motivirana in določena: Prešeren je ženske klavzule očitno doživljal kot znamenje "visokega", umetn(išk)ega pesništva, medtem ko je moške in daktilske klavzule rad uporabljal pri narativnem pesništvu in v legah, ki izvirajo iz ljudskega izročila.

Cezura, nezgrešljivo znamenje silabične verzifikacije, je v italijanski poeziji sicer šibkejša kakor v francoski in španski, vendar je kljub temu precej močnejša kakor v slovenski poeziji. Primerjava strukture italijanskega in slovenskega "laškega" enajsterca glede na položaj cezure nas je pripeljala do zanimive ugotovitve: v italijanski poeziji vlada ravnotežje v frekvenci malih enajstercev (ital.: endecasillabo a minore – s cezuro v prvi polovici verza) in velikih enajstercev (ital.: endecasillabo a maggiore – s cezuro v drugi polovici verza), medtem ko slovenska adaptacija kaže jasno težnjo k prevladi malih enajstercev. To tendenco je mogoče zaslediti v celotni zgodovini slovenske poezije od Prešerna do današnjega dne, od romantike do sodobnega postmodernizma (recimo pri Jesihu).

Izvor jamskega endecasillaba

Na začetku premisleka o naravi in pomenu jamskega enajsterca za slovensko verzifikacijo moramo natančneje opredeliti obseg pojma.

Pogosto namreč uporabljamo tudi skrajšani termin enajsterec ali pa kar iz italijanščine izposojeni izvorni izraz endecasillabo. Pri tem se je treba zavedati, da sama oznaka enajsterec ni dovolj natančna, saj opredeljuje le število zlogov, ne pa tudi verznega metra. Zato od antike naprej poznamo mnoge različne oblike enajstercev.

Eden izmed največjih italijanskih strokovnjakov za verzifikacijo, Francesco D'Ovidio, je v študiji *Sull'origine dei versi italiani* (1910)¹ med drugimi možnostmi razvil tudi teorijo o razvoju endecasillaba iz sapiškega enajsterca:

- - - - -

(U) = *syllaba anceps*, t. j. zlog, ki je lahko dolg ali kratek)

Teorijo o izvoru endecasillaba iz alkajskega enajsterca je med drugimi teoretiki zagovarjal tudi E. R. Curtius:

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

V poučni študiji *Preistoria dell'endecasillabo* italijanski literarni teoretik in zgodovinar D'Arco Silvio Avalle takole komentira to teorijo: "Te hipoteze, čeprav je abstraktna, ne smemo zavržeti; vendar pa je njena pomanjkljivost, vsaj pri sedanjem stanju naše vednosti, da ne razpolagamo z direktnimi dokazi v samih srednjeveških književnih spomenikih."²

V obsežni in kontroverzni literaturi o poreklu endecasillaba srečamo tudi mnoge druge teorije. Nekateri teoretiki (npr. V. Henry) so opazili frapantno podobnost med jamskim endecasillabom in vrsto antičnega jamskega trimetra, kjer je zadnji jamb nadomeščen s trohejem. To ustvarja moteč ritmični učinek, spričo katerega so ta verz poimenovali s pomenljivim imenom holjamb (stgr.: holós = šepav) ali skázon (šepavec):

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

Kot opozarja Avalle, pa ta antični verz v srednjeveški latinski literaturi ni doživel srečne usode; ker je tako rekoč padel v pozabo, tudi ni verjetno, da bi služil kot izvor jamskega endecasillaba.³

L. Gautier izvaja ritem italijanskega enajsterca ter francoskega in provansalskega deseterca (kot bomo videli, gre kljub različnemu imenu za podobni in sorodni verzni obliki) iz Alkmanovega verza, ki ima strukturo:

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

Latinska sekvenca *Germine nobilis Eulalia* je bila napisana v Alkmanovih verzih, iz česar Gautier sklepa, da tudi deseterec "vulgarni" (v ljudskem, romanskem jeziku napisane) redakcije te pesmi – gre seveda za znamenito kantileno *Sainte Eulalie* – izvira iz ritma Alkmanovega verza. Avalle zavrača ta način sklepanja, pri tem kot glavni argument navaja, da Alkmanov verz kljub ustreznemu številu zlogov sploh nima cezure, ki je značilna za francoski oz. provansalski deseterci in v manjši meri tudi za italijanski jamski enajsterec.⁴

Ena izmed teorij o poreklu endecasillaba vleče njegove korenine celo iz saturnijskega verza, domnevno edinega avtohtonega latinskega verza, za katerega je Anton Ocvirk zapisal, da si o njem "znanstveniki še danes niso na jasnem, kam naj bi ga postavili: ali k zlo-

govnemu ali h kvantitativnemu ali celo akcentuacijskemu sistemu”.⁵ Ker ne razpolagamo z zanesljivimi podatki o naravi saturnijskega verza, je toliko težje presoditi, ali iz njega izvira endecasillabo. Že D’Ovidio je zavrnil hipotezo, da je saturnijski verz “praoče” endecasillaba, z besedami, da je to mnenje “izgubilo precej svoje kredibilnosti”.⁶

Zakaj torej mnogi literarni zgodovinarji, predvsem italijanski, tako vztrajajo pri teorijah o izvoru endecasillaba iz latinskih ritmov? Zato, ker te teorije zagovarjajo avtohtono ital(ijan)sko, apeninsko poreklo endecasillaba in sploh italijanske verzifikacije, na katero naj ne bi bistveno učinkovali tuji vplivi. Na ta način ti teoretiki zavračajo prevladujočo tezo o vplivu francoskega in provansalskega deseterca na nastanek italijanskega jamskega enajsterca. Kopja se torej lomijo predvsem ob vprašanje “nacionalnega avtorstva” endecasillaba.

Že zdavnaj so ugotovili, da so francoski in provansalski “deseterci” ter italijanski jamski “enajsterci” po zlogovni sestavi podobni in najbrž tudi sorodni verzi. Zaradi principa izosilabičnosti v francoski in provansalski verzifikaciji atoničnega e-ja (t. i. nemega e-ja: e muet) na koncu ženskih verzov namreč ne štejejo kot poseben zlog. Zato imajo verzne oblike v terminologiji francoske in provansalske verzifikacije nominalno zmeraj zlog manj kot v italijanski. Prav ta ritmična sorodnost med različno poimenovanima verzoma govori v prid literarnozgodovinski tezi o vplivu francoskega oz. provansalskega deseterca na italijanski endecasillabo.

Vpliv teh dveh desetercev seveda ni bil enakovreden; kljub pristranskim trditvam mnogih francoskih literarnih zgodovinarjev je nesporno zgodovinsko dejstvo, da je bil na koncu dvanajstega in v trinajstem stoletju vpliv že cvetoče provansalske trubadurske umetnosti na porajajoče se italijansko pesništvo odločilen.

Teorija o provansalskem in francoskem vplivu na italijanski jamski endecasillabo se navezuje na trditev, ki jo je izrekel že Dante v znamenitem teoretičnem spisu *De vulgari eloquentia*, prelomnem manifestu italijanske književnosti, v katerem je nasproti književnosti, pisani v latinščini, utemeljil potrebo po pisanju v “vulgarnih”, se pravi ljudskih, živih romanskih jezikih. Osrednji pomen jamskega enajsterca za italijansko pesništvo je Dante definiral s superlativno oznako, da je endecasillabo “celeberrimum carmen” (najbolj slavna pesem).

V sodobni italijanski literarni vedi zagovarja tako mnenje tudi Raffaele Spangano: “Endecasillabo izvira iz deseterca [decasillabo] starodavne francoske in provansalske lirike, ki po svoji strani izhaja iz francizirajočega [francesizzante] branja srednjeveškega latinskega ritmičnega deseterca, ki je imel močno cezuro po četrtem zlogu in so ga uporabljali religiozni pesniki [tropari] že v prvi polovici X. stoletja: primer *O Rex Tanté / memores gratié*.”⁷

V zvezi s tem literarnozgodovinskim problemom je najboljšo analizo argumentov *pro et contra* podal D’Arco Silvio Avalle v že omenjeni razpravi *Preistoria dell’endecasillabo*. Avalle priznava tezi o avtohtonem razvoju endecasillaba sugestivnost, vendar ji po drugi strani očita, da ni dovolj podprta z zgodovinskimi dokumenti.

Bistvena razlika med tema dvema verzoma je, da italijanski endecasillabo ne pozna tako močne cezure po 4. zlogu, kot je značilna za francoski in zgodnji provansalski deseterec. Zmeraj znova se srečujemo z dejstvom, da je cezura v italijanskem verzu manj izrazita kot v poeziji drugih romanskih jezikov. Pač pa pozna italijanski endecasillabo različne cezure, med katerimi je tudi cezura po 4., naglašenem zlogu; tovrstni verz imenujejo Italijani endecasillabo a minore (mali endecasillabo); a več o tem pozneje.

O avtonomiji italijanskega verza govori tudi literarnozgodovinsko dejstvo, da so mediteranski francoski truverji poznali posebno vrsto cezure po 5., nenaglašenem zlogu, ki so jo pomenljivo imenovali "italienne". Primera obeh cezur najdemo v 3. in 4. verzu I. speva Dantejevega *Inferna*:

"francoska" cezura (po 4., naglašenem zlogu):

1 2 3 4 / 5 6 7 8 9 10 11
 U U U - / U - U - U - U
mi ritrovai / per una selva oscura

"italijanska" cezura (po 5., nenaglašenem zlogu):

1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10 11
 U U U - U / - U U U - U
che la diritta / via era smarrita

(krepko natisnjene številke označujejo iktična mesta v jambski metrični shemi; / = cezura; spodnja črta, ki povezuje vokala = elizija)

Na ta način se je namesto moške cezure (naglas tik pred cezuro) v italijanski poeziji uveljavila tudi drugačna oblika cezure, t. i. ženska cezura, za katero je značilen nenaglašen zlog med zadnjim naglasom in cezuro.

Mimogrede: novejša literarna teorija imenuje moške cezure tudi "sintetične", ženske pa "analitične". Termin sintetična cezura se nanaša na spojitev, združitev naglašene zloga in cezure v smislu njune neposredne bližine, medtem ko termin analitična cezura označuje raz-ločevanje naglašene zloga in cezure, ker ju medsebojno raz-loči nenaglašen zlog.⁸

Do podobnega procesa pojavljanja nenaglašanih zlogov je prišlo tudi na verzem koncu: poleg moške klavzule, značilne za francoski verz, sta se v italijanskem verzu uveljavili tudi ženska in tekoča (daktilska) klavzula. Vrivanje nenaglašanih zlogov logično izhaja iz drugačne narave akcentov v italijanščini: za razliko od oksitonične narave francoskega in provansalskega jezika pozna italijanščina tri možne naglase – oksitoničnega (*tronco*), paroksitoničnega (*piano*) in proparoksitoničnega (*sdruciollo*). Zato Avalle pravi: "Za nas [Italijane, op. B. A. N.] je vseeno, ali ima verz kadenco, ki je tronca, piana ali sdruciollo; pomembno je le to, da zadnji ritmični akcent pade na isto mesto (seveda ga moramo šteti od prvega zloga), tako da endecasillabo s piano kadenco, npr. *Nel mezzo del cammin di nostra*

vita, ki ima enajst zlogov, čutimo kot enakega endecasillabu s tronco kadenco, npr. *Quivi parevi morto in Gelboé*, ki ima deset zlogov, ali endecasillabu s sdruciolu kadenco, npr. *Ché nullo effetto mai razionabile*, ki ima dvanajst zlogov. Ponovimo, pomembno je le to, da zadnji ritmični akcent pade na deseti zlog.”⁹

V zvezi z razliko med cezuro francoske epske poezije in “italijansko” cezuro naj omenimo posebno obravnavo cezure v provansalski poeziji: medtem ko prvi deseterci trubadurjev v 12. stoletju že temeljijo na cezuri po 4. zlogu, se polagoma uveljavi t. i. “lirska cezura” za naglasom na 3. zlogu. Ta sprememba je povezana tudi z drugačnim odnosom do nemega e-ja. Trubadurska lirika namreč temelji na izgovarjavi in štetju vseh zlogov, vključno z nemim e-jem, ki v provansalski poeziji igra prav tako pomembno vlogo kakor v francoski. 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. Za razliko od francoskega epskega deseterca in njegove 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. Tovrstno cezuro, pred katero je nemi e upoštevan kot poln zlog, literarna veda imenuje lirska cezura; še posebej se je uveljavila v cansu (ljubezenski pesmi).

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.

Doslej smo upoštevali različna literarnozgodovinska dejstva in poglede mnogih literarnih teoretikov 20. stoletja. Na podlagi njihovih argumentov se avtor pričujoče študije – iskreno povedano – ne more odločiti, ali italijanski endecasillabo res izvira iz francoskega oz. provansalskega deseterca. Zato se rajši oprimo na lastne sile in primerjamo metrične sheme verzov, ki jih obravnavamo:

francoski epski deseterec: 4 + (1) + 6:

1 2 3 4 (+ 1) /// 6 7 8 9 10

provansalski deseterec v cansu (ljubezenski pesmi): 3 + (1) + 6:

1 2 3 (+ 1) // 5 6 7 8 9 10

italijanski jambski enajsterec z različnimi cezurami:

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

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

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

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

(krepko natisnjene številke označujejo stalne naglase oz. iktična mesta, število poševnih črt – od ene do treh – pa označuje moč cezure)

○ Razlike so torej očitne:

Francoski epski deseterec ima stalna naglasa na 4. in 10. zlogu, drugi naglasi pa so premični, svobodni. Močna cezura po 4. zlogu deli verz na dva izrazita polstiha.

Provansalski lirski deseterec ima stalna naglasa na 3. in 10. zlogu, drugi naglasi pa so tako kot pri francoskem verzu svobodni. Trubadurski canso ima "lirsko cezuro" po 4. zlogu; ker gre za "žensko cezuro" (po nenaglašenem zlogu), je nujno šibkejša kot v francoskem epskem desetercu, vendar še zmeraj močnejša od cezur v italijanskem endecasillabu.

Italijanski jambski enajsterec ima 5 iktičnih mest, med katerimi lahko le dve poziciji (zadnji naglašeni zlog pred cezuro in zadnji, 10. zlog v celotnem verzu) zaradi stoodstotne realizacije primerjamo s stalnima naglasoma v francoski in provansalski verzifikaciji. Veliko število z metrično shemo vnaprej določenih iktičnih mest je razločno znamenje, da igra akcentuacijski princip v italijanski verzifikaciji bistveno večjo vlogo kakor v francoski in provansalski. S tem je v zvezi tudi manjša moč cezure, saj pri tako gosti mreži naglasov cezura ne more imeti enako pomembne funkcije; večje število iktov pa ima za posledico tudi to, da – v nasprotju z eno samo, a stalno cezuro v francoskem in provansalskem desetercu – italijanski endecasillabo omogoča različen položaj cezure v verzu.

Sklenimo to ritmično primerjavo:

1. Francoski in provansalski deseterec pripadata silabičnemu verzifikacijskemu sistemu, kar kažejo naslednja razločevalna znamenja:

- a) temeljni princip števila zlogov, ki je v primeru obeh desetercev izosilabičen;
- b) stalna naglasa kot strukturna temelja verza, v katerem so preostali naglasi premični oz. svobodni, in
- c) cezura, ki deli verz na dva polstiha.

2. Italijanski endecasillabo izkazuje temeljne lastnosti obeh verzifikacijskih sistemov; na silabični sistem ga vežejo naslednje lastnosti:

- a) temeljni princip števila zlogov (čeprav verz ni nujno izosilabičen);
- b) nujnost realizacije naglasa na koncu prvega polstiha in celotnega verza, ki ju deli
- c) cezura.

Obenem jambski endecasillabo in sploh italijanski verz izkazuje naslednje lastnosti, ki ga vežejo na akcentuacijski verzifikacijski sistem:

- a) večje število iktičnih mest in
- b) šibkejša cezura, ki lahko prav zaradi večjega števila iktov zasede različne položaje v verzu.

Italijanski verz je torej ploden in ritmično bogat hibrid obeh verzifikacijskih sistemov, zato je najbolj ustrezna oznaka zanj, da gre za *silabotonični verz*.

Sklep te preproste ritmične primerjave morda predstavlja tudi ustrezen kompromis za razrešitev literarnozgodovinske dileme o poreklu

italijanskega jambskega enajsterca: čeprav vse kaže, da je pri nastanku endecasillaba pomembno vlogo odigral tudi vpliv provansalskega in francoskega deseterca, globoka razlika v temeljnem ritmičnem principu priča o samostojni, avtonomni naravi italijanskega jambskega endecasillaba.

Osnovna pravila italijanske verzifikacije

V italijanščini narava akcenta bistveno določa naravo verznega ritma in rime. Razlike med akcenti so tudi poglavitni kriterij že omenjene tradicionalne delitve verzov in rim v italijanski literarni vedi:

1) verzi, ki se končajo z oksitonično besedo oz. z moško rimo, so *versi tronchi* (*rime tronche*);

2) verzi, ki se končajo s paroksitonično besedo oz. z žensko rimo, so *versi piani* (*rime piane*);

3) verzi, ki se končajo s proparoksitonično besedo oz. s tekočo rimo, pa so *versi sdruciolli* (*rime sdruciole*).

Število metričnih zlogov se šteje po ženski, se pravi "srednji" varianti – po številu, kakršnega imajo *versi piani*. Enajsterec, ki ima piano končnico, torej dejansko obsega 11 zlogov; zato pa ima endecasillabo tronco le 10 foničnih zlogov in endecasillabo *sdruciollo* kar 12 foničnih zlogov.

Ker smo Slovenci navajeni endecasillaba iz Prešernove ženske, piano variante, se nam dejstvo, da ima lahko enajsterec tudi deset ali dvanajst zlogov, zdi kontradiktorno. Ta napačna slovenska percepcija pravil italijanske verzifikacije po svoje priča o tem, da kljub skoraj popolni ritmični zvestobi, ki jo slovenska adaptacija "laškega" enajsterca izkazuje izvirnemu italijanskemu endecasillabu, ritmika slovenskega verza le temelji na (delno) drugačnih zakonitostih.

Oglejmo si, kakšno je razmerje med temi tremi vrstami verznihi klavzul v Dantejevem *Peklu*, kjer lahko najdemo vse tri vrste endecasillaba (*tronco*, *piano* in *sdruciollo*). *Inferno* obsega 4.720 verzov, razdeljenih v 34 spevov. Vendar imata le 102 verza moško, oksitonično, *tronco* končnico, kar statistično znese komaj 2,2 %. Odstotek je še nižji pri tekočih, daktilskih, *sdruciollo* končnicah, ki jih ima zgolj 38 verzov ali komaj 0,8 %. Velika večina verzov (4.580 oz. 97 %) ima torej srednjo, žensko, piano klavzulo.

Ti statistični podatki zahtevajo naslednjo opombo: glede na dejstvo, da je to analizo opravil avtor pričujoče študije, ki ni Italijan, je možno, da je pri določenem številu verzov prišlo do pomote pri definiranju klavzule, saj ritem lahko z vso gotovostjo analiziramo edino v maternem jeziku. Poleg tega gre za srednjeveško italijanščino, ki se od današnje že v marsičem razlikuje.

Vendar tudi ta omejitev ne spreminja dejstva, da ima velika večina verzov v *Infernu* žensko, piano končnico.

Pri štetju klavzul v Petrarcovem *Canzonieru* smo se držali enakih kriterijev kakor pri *Infernu*. Dejstvo, da Petrarca v nekaterih pesmih,

predvsem v kanconah, včasih kombinira endecasillabo z jamskim sedmercem (settenario), ne spreminja vprašanja klavzul.

Canzoniere obsega kar 366 pesniških besedil (320 klasičnih italijanskih sonetov, ki so po avtorju dobili tudi ime "petrarkistični", 6 drugačnih sonetnih oblik, 28 kancon, 8 sekstin, 4 madrigale) s skupnim številom 7.763 verzov. Med njimi jih ima le 115 ali 1,5 % tronco končnico ter le 29 ali 0,4 % sdruciollo končnico. To obenem pomeni, da ima velikanska večina verzov (98,1 %) piano končnico.

Primerjajmo rezultate: frekvenca tronco klavzul je pri Danteju 2,2 %, pri Petrarci pa le 1,5 %; frekvenca sdruciollo klavzul je pri Danteju 0,8 %, pri Petrarci pa le 0,4 %. Petrarca torej kaže še močnejšo tendenco k piano klavzulam kot Dante. Ali je ta razlika dovolj velika, da bi jo smeli pripisovati zvrstnim razlikam med lirsko in epsko poezijo? (Logično bi bilo namreč pričakovati, da lirski poeziji izžareva večjo muzikalnost kot epska ter da zato pogosteje sega po ženskih rimah in klavzulah, ker le-te zaradi ponavljanja večjega števila glasov bogateje zvenijo.) Ali pa morebiti ta drobna razlika v uporabi klavzul med Dantejem in Petrarco bolj kaže na razlike v osebnih poetikah teh dveh velikanov italijanske poezije?

Nagibamo se k mnenju, da zgornja statistična analiza kaže, kako med Dantejevimi *Infernom* in Petrarcovim *Canzonierom* ni večjih razlik v uporabi verznihi klavzul, iz česar bi z določeno mero poenostavljanja lahko sklepali, da razlike med literarnimi zvrstmi v italijanski poeziji bistveno ne vplivajo na izbiro klavzul ter da uporaba treh vrst verznihi končnic ob močni prevalenci ženskih klavzul izhaja iz same narave italijanskega jezika in verzifikacije.

Kot smo ugotovili, je kljub možnosti treh različnih klavzul število moških in tekočih klavzul med Dantejevimi in Petrarcovimi endecasillabi minorno v primerjavi z velikansko večino ženskih klavzul, kar je nedvomno posledica dejstva, da ima velika večina italijanskih besed paroksitonično končnico.

Predvsem pa je treba upoštevati, da tudi vodilni italijanski verzologi ne soglašajo pri definiranju verznihi klavzul. V nadaljevanju si bomo ogledali nekaj primerov, ko ni povsem jasno, kakšna je besedna oz. verzna končnica ter eo ipso kolikšno je število zlogov v verzu.

Ni nobenega dvoma, da ima naslednji endecasillabo (*Inf.*, IV, 60) tronco končnico ter torej 10 zlogov. Krepko natisnjene številke označujejo metrično shemo jamba, kjer se iktična mesta nahajajo na sodih zlogih:

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

e con Rachele, per cui tanto fè

Neprierno teže pa je določiti vrsto klavzule pri mnogih skupinah samoglasnikov, ki se znajdejo na koncu verza.

V primeru stika samoglasnikov regulirajo izgovarjavo verza naslednja pravila:

1) *Sinereza* je združitev zaporednih vokalov znotraj besede v en sam zlog. Ni možna med naglašnim vokalom ter vokali A, E in O.¹⁰

2) *Diereza* pa je – obratno – ločitev zaporednih vokalov znotraj besede na dva različna zloga.

3) *Sinelefa* je vrsta elizije, ki *hiat*, trk samoglasnikov na medbesedni meji (med zaključnim vokalom prejšnje besede in začetnim vokalom naslednje besede) razreši na tak način, da se samoglasnika izgovorita kot en sam zlog, bodisi da zaključni vokal prve besede v izgovarjavi izgine ali pa je oslavljen do te mere, da ne tvori več samostojnega zloga. *Sinelefa* je torej *sinereza* na medbesedni meji.

4) *Dielefa* je izgovarjava dveh zaporednih vokalov na medbesedni meji kot dveh različnih zlogov.

Sinereza in *diereza* torej regulirata izgovarjavo vokalov znotraj besede, *sinelefa* in *dielefa* pa izgovarjavo vokalov na medbesedni meji.

Pri analizi klavzul sta pomembni predvsem *sinereza* in *diereza*. Na koncu verza pomeni *sinereza* tronco varianto, *diereza* pa piano ali celo *sdrucchiolo* varianto.

Ladislao Gáldi v sijajnem delu *Introduzione alla stilistica italiana* pravi, da “*sinereza* nikoli ne nastopi na koncu verza”.¹¹ Iz tega sledi, da celo besede, ki znotraj verza veljajo za enozložne (npr. *io*), postanejo v verzni končnici dvožložne (*Inf.*, XII, 123):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
o o o - o - o - o - o - o
e di costoro assai riconobb' i-o.

Sinerezo in *sinelefo* smo označili s spodnjo črto, ki povezuje vokala. V enem samem verzju imamo torej *sinelefo* in *sinerezo* (*costoro* *assai*) ter *dierezo* (*i-o*).

Kljub zgoraj formulirani zakonitosti, da *sinereza* na koncu verza ni možna, pa sam Gáldi priznava, da obstajajo primeri, ko ni povsem jasno, ali gre za *sinerezo* ali *dierezo*, ali je verzna klavzula tronca ali *piana*; predvsem gre za besedni končnici -AI in -UI.

Ritmična primerjava italijanskega endecasillaba s slovenskim “laškim” enajstercem

Prešeren je v slovensko poezijo vpeljal “laški enajsterec” z izključno ženskimi končnicami: v *Poezijah* je objavljenih kar 1.171 endecasillabov, vendar ni niti enega samega z moško klavzulo (*dese-terca*) ali s tekočo klavzulo (*dvanajsterca*). S tem je Prešeren radikaliziral Dantejevo in Petrarcovo prevladujočo tendenco k uporabi *piano* rim, obenem pa iz slovenske adaptacije jamskega enajsterca izključil ritmično-efvonično možnost moških in tekočih klavzul, ki sicer obstaja v italijanski poeziji.

Na ta način je vzpostavil zvrstno normo jamskega enajsterca v slovenski poeziji – normo, ki je globoko vplivala na razvoj slovenske lirike, saj je z njo odkril pravo naravo slovenskega verza ter prvi realiziral optimalne možnosti našega pesniškega jezika. Prešernova in prešernovska verzifikacija je učinkovala kot najvišji kriterij in ideal slovenskega verza v vsej nadaljnji zgodovini naše poezije: kot –

zavestno ali podzavestno – iztočnico so jo jemali celo tisti pesniki, ki so to normo kršili. Razvoj slovenske verzifikacije po Prešernu pa je dejansko šel v smer čedalje bolj izrazite “rehabilitacije” moških in tekočih (daktilskih) klavzul.

Če upoštevamo, da je siceršnja frekvenca moških in tekočih klavzul pri Prešernu (v *Poeziji* 26,6 % moških in 3,3 % tekočih klavzul) bistveno višja kakor pri Danteju in Petrarci, se vsiljuje sklep, da je izključna raba ženskih klavzul pri enajstercih zvrstno motivirana in določena: slovenski romantik je ženske klavzule očitno doživljal kot ritmični postopek “visoke”, umetn(išk)e poezije, za razliko od moških in tekočih klavzul, ki jih je asociiral z “nižjimi”, bolj pripovednimi in ljudskimi pesniškimi oblikami in literarnimi zvrstmi.¹²

Cezura je eden izmed ključnih elementov silabične verzifikacije. Najmočnejša je v španski poeziji, kjer razkolje verz na dva polstih, ki funkcionirata kot samostojni ritmični (pod)enoti. V francoski poeziji cezura in verzni konec označujeta položaj stalnih naglasov, zato je cezura strukturno izjemno pomembna. Ker ima italijanski verz vnaprej določena iktična mesta (v endecasillabu pet), je cezura v njem manj “slišna” kakor v španskem in francoskem verzu ter ima le pomožno ritmično-pomensko funkcijo. Manjša moč cezure v italijanskem verzu se kaže tudi po tem, da sinelefa zmore povezati celo vokala z obeh strani cezure.

V italijanski verzifikaciji je ikt pred cezuro vselej realiziran, zato ne glede na premičnost cezure ikt pred njo funkcionira kot stalni naglas. V slovenskem verzu pa relativno visoka frekvenca nerealiziranih iktov pred cezuro dodatno dokazuje, da je cezura še precej šibkejša kakor v italijanskem verzu.

Isačenko je v študiji *Slovenski verz* (1939), temeljnem delu slovenske verzologije, objavil relevantne analize, ki temeljijo na formalistični metodi. Z mnogimi njegovimi ugotovitvami se je še danes mogoče strinjati, ne pa z vsemi. Isačenko je statistično izračunal odstotke realizacije iktičnih mest v Prešernovem verzu ter iz njihove frekvence potegnil točne sklepe o naravi Prešernovega pesniškega jezika. Vendar pa Isačenkova metoda analize italijanskega verza skriva bistveno pomanjkljivost. Da bi bolje razumeli, kje je zagrešil metodološko in tudi vsebinsko napako, citirajmo rezultate njegove primerjave odstotka realizacije posameznih iktičnih mest pri Petrarci in Prešernu¹³:

| | Petrarca | Prešeren |
|---------|----------|----------|
| 2. zlog | 70 % | 85 % |
| 4. “ | 85 % | 80 % |
| 6. “ | 78 % | 72 % |
| 8. “ | 78 % | 62 % |
| 10. “ | 100 % | 100 % |

Problem ni v samih odstotkih realizacije iktičnih mest, ki so pravilno izračunani, temveč v tem, da Isačenko ni upošteval cezure kot pomembnega ritmičnega dejavnika, zato njegova primerjava predstavlja zgolj mehanični izračun odstotka realizacije iktičnih mest, ne vsebuje pa analize ritmične funkcije te realizacije.

Zaradi mreže akcentov, na kateri temelji italijanski verz, je namreč cezuro mogoče postaviti na različna mesta v verzu, vendar je *ikt pred cezuro vselej realiziran*. Kot smo že omenili, je prav ta fenomen eden izmed najmočnejših dokazov za silabično poreklo italijanske verzifikacije, saj sta stalni naglas na koncu polstiha in cezura, ki mu sledi, konstitutivna elementa silabične verzne strukture. Dejstvo, da je v italijanski poeziji cezuro mogoče postavljati na različna mesta v verzu, je seveda nezgrešljivo znamenje, da je silabični princip šibkejši kakor v francoskem in španskem verzu, saj italijanski verz vsebuje močne elemente akcentuacijske verzifikacije. Ne glede na šibkost in premičnost pa cezura v italijanskem verzu pomeni, da je *ikt pred njo vselej naglašen*.

Prešernov in sploh slovenski verz je delno drugačen. Izredno podoben je ritmiki italijanskega verza po številu iktičnih mest, vendar je cezura v njem še bistveno šibkejša kakor v italijanskem, kar se med drugim pozna tudi po tem, da zgoraj formulirano pravilo o obvezni realizaciji ikta pred cezuro za slovenski verz ne velja zmeraj: pri Prešernu srečamo kar precej primerov, ko iktično mesto pred cezuro ni realizirano. Avtor pričujoče študije je preštel tovrstne primere v *Sonetnem vencu*, ki obsega 210 verzov; med njimi kar v 31 verzih (dobri sedmini ali 14,8 %) zadnji ikt pred cezuro ni realiziran. Gre za verze naslednjega tipa (*Sonetni venec*, 9):

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

Ne ljubi matere, / vanj upajoče.

Slovenska verzologija doslej ni posvetila dovolj pozornosti fenomenu, da je večino enajstercev in *mutatis mutandis* tudi drugih daljših verznihi oblik v slovenski poeziji mogoče razdeliti na dva ali celo več ritmičnih segmentov.

Prav dejstvo, da slovenski verz omogoča več cezur, predstavlja v odnosu do italijanskega verza specifično razliko, saj daljši italijanski verzi, npr. endecasillabo, razločno razpadajo le na dva polstiha. Skoraj petina Prešernovih enajstercev v *Sonetnem vencu* (točneje 37 verzov oz. 18 %) pa ima po dve cezuri.

Vprašanje je seveda, ali lahko tem zarezam v slovenskem verzu sploh rečemo cezure. Če je cezuro v španskem in francoskem verzu čutiti kot zaprt jez med dvema polstihoma, je cezuro v italijanskem verzu čutiti kot odprt jez, kjer sta polstiha zvezana, se pravi kot notranjo mejo, ki pa je prepustna. V slovenskem verzu cezuro še zmeraj zasledimo, vendar gre za komaj zaznavno zarezo, ki nastane kot rezultanta ritmičnih in pomenskih razsežnosti. Zaradi prevlade akcentuacijske verzifikacije je cezura še manj slišna kakor v italijanskem verzu. Odvisnost cezure od sintakse in pomena besed je v slovenskem verzu večja kakor v romanskih jezikih, kjer je cezura v prvi vrsti ritmični, se pravi zvočni fenomen. Zato je cezura v slovenskem verzu v veliki meri odvisna od pomenske interpretacije, medtem ko je v romanskih jezikih (posebej v francoščini in španščini, manj v italijanščini) odvisna od mehanike ritma, predvsem od števila zlogov.

Cezura v slovenski poeziji ne funkcionira nujno kot pavza oz. premor, saj mnogokrat ne ustavi ritmičnega toka verza. Dokaj pogosta zunanja znamenja cezure v slovenskem verzu so ločila, se pravi oznake, ki določajo sintaktično urejenost besedila, imajo pa seveda tudi izrazite ritmične posledice.

Zaradi vsega povedanega termin *cezura* ni najbolj ustrezna oznaka za obravnavani fenomen v slovenskem verzu. Zato predlagam delovni izraz *reža*. Reža je šibka ritmično-pomenska cezura v slovenskem verzu. V skladu z naravo slovenske verzifikacije je zanjo značilno, da ritmično-pomenske segmente verza bolj veže kakor ločuje.

Ena izmed nalog slovenske verzologije je ugotoviti, kako je s cezurami v našem verzu. Pisec pričujoče študije mora priznati, da je bil še pred časom trdno prepričan, da zaradi mreže naglasov slovenski verz ne potrebuje cezure. Prav primerjava Prešernovih in Dantejevih enajstercev pa me je prisilila, da delno korigiram svoje mnenje: še nadalje mislim, da *cezura* zaradi velikega števila iktičnih mest ni strukturni element slovenskega verza, da – preprosto povedano – *cezura* v slovenskem verzu ni nujna; po drugi strani pa si ne moremo zatiskati oči pred empiričnim dejstvom, da v velikem številu verzov lahko zasledimo nekakšno šibko cezuro, ki smo jo poimenovali "reža".

Kljub temu, da je v veliki večini enajstercev pri Prešernu mogoče najti ritmično-pomenske reže, pa se srečamo tudi s primeri, ko to ni možno, ker je verz nedeljiva ritmično-pomenska celota. Pri Prešernu se to pogosto zgodi zaradi besedne inverzije, ki povzroči tako napetost med ritmom in pomenskimi odnosi besed, da nastane ritmično-pomenski "sprimek", kakršnega je nemogoče razsekati z režo. Kako ritmično interpretirati verz iz 2. soneta *Sonetnega venca*?:

Srca železne d'jale preč opase.

V vsakodnevnem, izvenliterarnem jeziku bi se ta izjava glasila:

1 2 3 4 5

D'jale preč železne opase srca.

Prešernova inverzija uporabljenih besed zameša njihov naravni vrstni red in razmerja, da dobimo zaporedje 5 – 3 – 1 – 2 – 4. Niti ena sama beseda ni torej ostala na mestu, kjer bi jo pričakovali v naravni, vsakodnevni, izvenliterarni sintaksi. Čeprav so besede, ki sodijo skupaj, ločene z drugimi besedami, pa jih še zmeraj veže trdno pomensko vezivo, ki blokira impulz ritmične delitve verza z režo.

Pogosto gre za ritmično ambivalentne verzce, ki jih je mogoče razdeliti na tak ali drugačen način, v odvisnosti od pomenske interpretacije verza. Avtor pričujoče študije mora priznati, da je bil pogosto v dilemi, kako ritmično interpretirati mnoge Prešernove verzce. Vendar statistična analiza večjega števila Prešernovih enajstercev kaže do te mere izrazite ritmične tendence, da ni mogoče dvomiti o utemeljenosti izbrane metode analize. Številke v nadaljevanju študije je torej treba jemati *cum grano salis*: na znanje je treba vzeti ritmično tendenco, ki jo sugerirajo statistični rezultati, ter obenem upoštevati

možnost določenega nihanja oz. odstopanja od navedenih števil
zaradi različnih ritmičnih interpretacij verzov.

Primerjajmo ritem Dantejevih in Prešernovih endecasillabov. Za ta namen si bomo izposodili ritmično preglednico Ladislava Gáldija, ki je na konkretnih primerih analiziral naravo italijanskega endecasillaba.¹⁴ Pri tem je upošteval dva kriterija – položaj naglasov v verzu in položaj cezure.

Glede na položaj cezure tradicionalna delitev endecasillabov v italijanski literarni vedi razlikuje *endecasillabo a minore* (mali enajsterec), kjer je cezura v prvi polovici verza in je torej prvi polstih krajši (4+7 ali 5+6), in *endecasillabo a maggiore* (veliki enajsterec), kjer je cezura v drugi polovici verza in je torej prvi polstih daljši (6+5 ali 7+4). Možne so tudi še bolj asimetrične cezure (3+8, 8+3 ali celo 2+9, 9+2), vendar so zelo redke.

Upoštevajoč kombinacijo teh dveh kriterijev – položaja cezure in naglasov – je Ladislav Gáldi sestavil razpredelnico dvainštiridesetih osnovnih "formul", s katerimi je mogoče opisati večino ritmičnih variant. Endecasillabo a minore je označen z veliko začetnico A, endecasillabo a maggiore pa z veliko začetnico B. Pisec pričujoče študije je Gáldijevim primerom, ki so vsi izbrani iz Dantejevega pesniškega opusa, dodal Prešernove verzove z enako ritmično sestavo, seveda le tam, kjer je bilo to možno. Obstoj nekaterih identičnih ritmičnih obrazcev pri Danteju in Prešernu ter odsotnost nekaterih drugih pri slovenskem romantiku zgovorno pričata o ritmični naravi našega verza v primerjavi z italijanskim.

Zaradi lažjega ritmičnega branja Dantejevih verzov sem jih opremil z oznakami za sinerezo in sinelefo.

A) Mali enajsterec (*endecasillabo a minore*)

Tip A1: cezura po 4. zlogu

(1. polstih = 4 zlogi, 2. polstih = 7 zlogov):

A1a: u - u - / u - u - u - u

Di qua, di là, / di giù, di su li mena.

Ker bi bilo mogoče zgornji Dantejev verz ritmično razdeliti tudi drugače, kot primer te variante endecasillaba navajam 113. verz I. speva *Inferna*:

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

Che tu mi segui, / e io sarò tua guida.

In vstane šum, / de mož za možam pada.

A1b: u - u - / u u u - u - u

Per me si va / nella città dolente.

Duhovni mož, / ki zdaj ga vidiš z nami.

A1c: u - u - / u - u u u - u

M'ha dato il ben, / ch'io stesso non m'invidi.

Iz njega rok / izmakne se počasi.

A1d: 0 - 0 - / 0 0 - 0 0 -(0)

E come i gru / van cantando i lor lai.

Dejstvo, da je v tej formuli zadnji nenaglašeni zlog verza postavljen v oklepaj, je znamenje, da gre za fakultativni element, ki ne vpliva na metrično shemo. Tudi navedeni verz je mejni primer: besedo *lai* je mogoče izgovoriti na način sinereze (*lai*), se pravi kot enozložnico (Gáldijeva interpretacija), ali pa na način diereze (*la-i*), se pravi kot dvozložnico (interpretacija, ki jo zagovarja A. Duro).¹⁵ Isti verz je torej mogoče obravnavati bodisi kot tronco ali kot piano. Vendar italijanska literarna veda na ravni metrične sheme med tema dvema verzoma ne bi našla nikakršne razlike, saj nenaglašeni zlogi po zadnjem naglasu ne sodijo več v metrično shemo.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

A1e: - 0 0 - / 0 - 0 - 0 - 0

Acciò che l'uom / più oltre non si metta.

Sam Črtomir / se z majhnim tropam brani.

A1f: - 0 0 - / - 0 0 - 0 - 0

Forse colà / dove vendemmia e ara.

Beg je moj up, / gojzd je moj dom pričjoči.

Med vsemi ritmičnimi variantami endecasillaba, kar jih je Prešeren realiziral v slovenščini, je ta nemara najbolj nenavadna; treba pa je priznati, da je atipični ritem ustrezno podčrtal sporočilo tega impresivnega verza.

A1g: - 0 0 - / 0 0 0 - 0 -(0)

Vostro saver / non ha contasto a lei.

A1h: - 0 0 - / 0 0 0 - 0 - 0

Stavvi Minos / orribilmente, e ringhia.

A1i: - 0 0 - / 0 0 0 0 - 0

O animal / grazioso e benigno.

Ritmičnega ekvivalenta za te tri variante pri Prešernu ni najti.

A1k: 0 0 0 - / 0 - 0 - 0 - 0

S'io meritai / di voi assai e poco.

Zarumeni / podoba njena bleđa.

A1l: 0 0 0 - / 0 0 0 - 0 -(0)

Noi udirem(o) / e parleremo a vui.

Vseh bolečin / se pozabljivost pije.

Razlika med pravkar citiranima verzoma je v tem, da pri Prešernu gre za enajsterec z žensko klavzulo, medtem ko ima Dantejev endecasillabo – po Gáldijevi interpretaciji – moško, tronco klavzulo. Vendar, kot rečeno, italijanska verzifikacija nenaglašanih zlogov po zadnjem naglasu ne šteje več v metrično shemo; sodeč po italijanski

teoriji verza je torej Prešernov jambski enajsterec z žensko klavzulo metrično enak Dantejevemu jambskemu desetercu z moško klavzulo.

A1m: 0 0 0 - / 0 - 0 0 0 - 0
Mi diparti / da Circe, che sottrasse.
Že, Črtomir, / je treba se ločiti.

Pripadnost navedenega verza tej ritmični formuli je odvisna od interpretacije uvodne besedice *že*: če jo razumemo kot pomembno časovno določilo, dobi ta enozložnica pomenski poudarek in eo ipso zvočni naglas. V tem primeru ta verz ne sodi v metrično shemo *A1m*. Kot je očitno, se problemi ritmične interpretacije pogosto zapletejo prav ob enozložnicah, ki so lahko naglašene ali nenaglašene, naglas pa je odvisen od pomenskega poudarka.

Ergo: pri Danteju zasledimo 12 ritmičnih variant malega enajstera s cezuro po 4. zlogu (4+7); med temi jih je Prešeren realiziral 8 (variante *a, b, c, e, f, k, l* in *m*), pri čemer je zadnja varianta (*m*) vprašljiva.

Tip A2: cezura po 5. zlogu
(1. polstih = 5 zlogov, 2. polstih = 6 zlogov):

A2a: 0 - / 0 - 0 / - 0 0 - 0 - 0
Io venni in loco / d'ogni luce muto.
Življenje ječa, / čas v nji rabelj hudi.

A2b: 0 - 0 - 0 / 0 0 - 0 - 0
Ché questa bestia, / per la qual tu gride,
...že dolgo bije / za kršansko vero.

A2c: 0 - 0 - 0 / - 0 0 0 - 0
L'un lito e l'altro / vidi in fin la Spagna.
Gnijo po polji / v bojih pokončani...

A2d: 0 - 0 - 0 / 0 - 0 0 - 0
S'ei posson dentro / de quelle faville.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

A2e: - 0 0 - 0 / - 0 - 0 - 0
Indi la cima / qua e là menando.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

A2f: - 0 0 - 0 / 0 0 - 0 - 0
Siede la terra / dove nata fui.
Koliko kratov / me po mesti žene...

Pravkar navedena primerjava med Dantejevim in Prešernovim verzom kaže identičen problem kakor pri variantah *A1d* in *A1l*: Dantejev endecasillabo je tronco, Prešernov pa piano. Metrična shema je enaka, razlika se pojavi le v verzni končnici, po zadnjem naglašnem zlogu, ki po italijanski teoriji verza ne sodi več v metrično shemo.

Citirani Prešernov verz pa je mogoče umestiti v to ritmično shemo le v primeru, če upoštevamo sodobno transkripcijo Antona Slodnjaka (iz izdaje v zbirki *Kondor*), kjer sta prvi dve besedi verza ločeni (*Koliko kratov*), kar terja, da vsako izmed njiju naglasimo. Če pa upoštevamo redakcijo Janka Kosa iz *Zbranega dela*, naslonjeno na originalni Prešernov zapis (česar smo se držali povsod razen pri pravkar citiranem verzu), se izkaže, da je ritem tega verza nekoliko drugačen: ker se verz začne z dolgo, kar petzložno besedo *Koliko kratov*, kjer je z akutom označen le 4. zlog, to pomeni, da prvi ikt v metrični shemi ni realiziran. (Ker vemo, kako občutljiv je bil Prešernov ritmični posluš, moramo tudi njegove naglase upoštevati z vso resnostjo.) Z drugimi besedami: po originalnem zapisu ta verz iz 4. soneta *Sonetnega venca* ni slovenski ekvivalent ritmične sheme A2f.

A2g: - 0 0 - 0 / - 0 0 0 - 0
L'altro piangea / sì, che di pietade.
Mož in oblakov / vojsko je obojno...

A2h: - 0 0 - 0 / 0 - 0 0 - 0
Spiriti umani / non eran salvati.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

A2i: 0 0 0 - 0 / - 0 - 0 - (0)
Che richiamava / l'ombre a' corpi sui.
...de "magistrale", / pesem trikrat peta...

A2k: 0 0 0 - 0 / 0 0 - 0 0
E proseguendo / la solinga via.
...tak Črtomira / ta pogled prevzame.

A2l: 0 0 0 - 0 / - 0 0 0 - 0
Che di trestizia / tutto mi confuse.
De bi nebesa / milost nam skazale!

A2m: 0 0 0 - 0 / 0 - 0 0 - 0
Con la licenza / del dolce poeta.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

Ergo: pri Danteju zasledimo 12 ritmičnih variant malega enajsterca s cezuro po 5. zlogu (1. polstih = 5 zlogov, 2. polstih = 6 zlogov); med temi jih je Prešeren realiziral 8 (variante *a, b, c, f, g, i, k* in *l*), pri čemer je varianta *f* vprašljiva.

B) Veliki enajsterec

Tip B1: cezura po 6. zlogu
(1. polstih = 6 zlogov, 2. polstih = 5 zlogov):

B1a: ○ - ○ - ○ - / ○ - ○ - ○
Tre volte il fe' girar / con tutte l'acque.
...neproste dni živet' / nočem enake...

B1b: ○ ○ ○ - ○ - / ○ - ○ - ○
U' non potem(o) intrar(e) / omai sanz'ira.
De bi nam srca vnel / za čast dežele...

Pravkar citirani Dantejev endecasillabo kaže, da sinelefa v italijanski verzifikaciji sega celo čez mejo cezure, povezujoč zadnji vokal pred cezuro s prvim vokalom po njej, kar je v španski in francoski verzifikaciji povsem izključeno. To potrjuje, da je cezura v italijanskem verzu šibkejša kakor v španskem in francoskem.

B1c: ○ - ○ ○ ○ - / ○ - ○ - ○
Nel tempo che colui / che 'l mondo schiara.
...potihnil ves prepir, / bile vesele...

B1d: ○ - ○ - ○ - / - ○ ○ - ○
La faccia sua a noi / tien meno ascosa.

B1e: ○○○ - ○ - / - ○○○ - ○
Tra li ladron trovai / cinque cotali.

B1f: ○ - ○ ○ ○ - / - ○ ○ - ○
Ma come Costantin / chiese Silvestro.
Na novo bo srce / spet oživel.

Pri tem verzu iz 13. soneta *Sonetnega venca* je ritem odvisen od pomenske interpretacije: enozložno besedo *spet* lahko naglasimo, vendar le v primeru, če je pomensko poudarjena; ker pa tako pri-slovno določilo *na novo* kakor glagol *oživeti* v sebi še vsebujeta ponovitev, ki jo označuje beseda *spet*, bi se ritem tega verza lahko glasil tudi:

○ - ○ ○ ○ - / ○ ○ - ○
Na novo bo srce / spet oživel.

V tem primeru seveda ne bi več šlo za ritmično varianto *B1f*, temveč za varianto, ki je Dantejeva verzna ritmika ne pozna.

B1g: - ○ ○ ○○ - / ○ - ○ - ○
Regola e qualità / mai non l'è nova.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

B1h: - ○ ○ - ○ - / ○ - ○ - ○
Lascia parlar a me / ch'i' ho concetto.
Hrast, ki vihar na tla / ga zimski trešne...

Ta verz lahko služi kot šolski primer trohejske inverzije. Ta *meta-ritmija* očitno prispeva k dramatičnemu, raztrganemu učinku začetka tega mojstrskega soneta. Problem ritmične interpretacije citiranega

verza pa je svojevrstna "metrična ambivalenca", kakor J.-M. Gouvard imenuje možnost različnega ritmičnega branja verzov oz. točneje: možnost členitve verzov na različno dolge polstihе, z različno postavljenimi cezurami.¹⁶ Pri konkretnem Prešernovem enajstercu gre za to, da ga je mogoče s cezuro razdeliti na različne načine; poleg zgoraj naznačene cezure se vsiljuje tudi naslednja (varianta *A1e*: 4+7):

Hrast, ki vihar / na tla ga zimski trešne...

Pravzaprav močna cezura zaseka verz že po prvi besedi oziroma zlogu, kar razdeli celoto verza na dva povsem asimetrična in neuravnotežena dela: 1 + 10. Gre za skrajno nenavaden postopek, ki pa predstavlja ustrezno ritmično intonacijo za dramatično pesniško sporočilo in je torej umetniško motiviran in upravičen:

Hrast, / ki vihar na tla ga zimski trešne...

Problem členitve tega verza (in mnogih drugih Prešernovih verzov) v veliki meri izhaja iz besednih inverzij. Primerjajmo "normalno" stavčno stavo s Prešernovim besednim vrstnim redom:

1 2 3 4 5 6 7 8
Hrast, ki ga zimski vihar trešne na tla...

1 2 5 7 8 3 4 6
Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne...

Vidimo, da sta le prvi dve besedi ostali na "svojem" mestu. Do istega rezultata bi prišli pri nekoliko drugačni stavčni stavi, kjer je poudarek spremenjen:

1 2 3 4 5 6 7 8
Hrast, ki ga na tla trešne zimski vihar...

1 2 8 4 5 3 7 6
Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne...

Ker so pomensko povezane besede (*zimski vihar, trešne na tla, ki ga*) v verzu ločene, je izjemno težko postaviti cezuro, saj pomenske vezi onemogočajo ritmično delitev verza, napetost med pomenom in ritmom pa ustvarja celoto višjega reda – učink, da je verz ulit scela, da je kristalno trden in da ga je nemogoče razbiti na sestavne dele.

B1i: ◡ ◡ - ◡ ◡ - / ◡ - ◡ - ◡
Ma se presso al mattin / del ver si sogna.

B1k: ◡ ◡ - ◡ ◡ - / - ◡ ◡ - ◡
Questo tristo ruscel, / quand' è disceso.

Ritmičnega ekvivalenta za ti dve varianti pri Prešernu ni najti.

Ergo: pri Danteju zasledimo 10 ritmičnih variant velikega enajsterca s cezuro po 6. zlogu (1. polstih = 6 zlogov, 2. polstih = 5 zlogov); med temi jih je Prešeren realiziral 5 (variante *a, b, c, f* in *h*), pri

čemer je treba poudariti, da le pri prvih treh variantah (*a*, *b* in *c*) gre nedvomno za isti ritem, medtem ko je ritmična enakost pri drugih dveh (*f* in *h*) vprašljiva.

Tip B2: cezura po 7. zlogu

(1. polstih = 7 zlogov, 2. polstih = 4 zlogi):

B2a: ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ / - ◡ - ◡

Lo buon maestro disse: / "Figlio, or vedi.

Molčé orožje svoje / vsak si vzame.

Ker je zaradi iktičnega mesta in pomenskega poudarka samostalniški nedoločni zaimek *vsak* naglašen (enzložnice v slovenski verzifikaciji sicer niso nujno naglašene), ta Prešernov verz ritmično ustreza Dantejevemu vzorcu.

B2b: ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ / ◡ ◡ - ◡

Io sono al terzo cerchio, / de la piova.

... ko zgodnja roža raste / zapeljana...

B2c: ◡ - ◡ ◡ ◡ - ◡ / - ◡ - ◡

Etterna, maledetta, / fredda e greve.

Le malo vam jedila, / bratje! hranim.

Zaradi metrične ambivalence je ta Prešernov verz mogoče razčleniti tudi drugače:

Le malo vam jedila, bratje! / hranim.

Glede na to, da je vzklik *bratje* vstavljen v stavek, pa bi bilo najustreznejše, če bi ta verz razčlenili z dvema cezurama:

Le malo vam jedila, / bratje! / hranim.

Zato navedimo še en Prešernov primer, ki izkazuje ritmično strukturo B2c:

◡ - ◡ ◡ ◡ - ◡ / - ◡ - ◡

Kdor hoče vas dočakat' / temne zore...

V tem primeru zvočna sestava besed dodatno zahteva rahlo cezuro: če namreč na medbesedni meji trčita dva enaka soglasnika (*dočakat' temne*), je zaradi lažje izgovarjave in evfoničnih razlogov potreben komaj zaznaven premor.

B2d: ◡ - ◡ ◡ ◡ - ◡ / ◡ ◡ - ◡

La fiamma dolorando / si partio.

Kdor hoče se podati, / mu ne branim.

B2e: - ◡ - ◡ ◡ - ◡ / ◡ ◡ - ◡

Vide 'l carro d'Elia al / dipartire.

Že Gáldi je v svoji razpredelnici označil, da cezura v tem verzu zaradi pomenske povezanosti zadnjih dveh besed ni trdna: *al dipartire*

je namreč formulacija, značilna za italijanski jezik, pomeni pa *pri odhodu*, celoten verz torej: *Videl je Elijevo kočijo, kako odhaja*. Se je Gáldi zmotil, ko je v tem verzu videl cezuro po 7. zlogu? Gre morda za cezuro po 6. zlogu? Zapišimo jo, čeprav gre za ritmično varianto, ki je v Gáldijevi razpredelnici ne srečamo:

- u - u u - / u u u - u
Vide 'l carro d'Elia / al dipartire.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

B2f: - u u u u - u / - u - u
Volle ch'io li mostrassi / l'arte; e solo.

Tudi v tem primeru je cezura le pogojna.

Dejstvo, da sinelefa veže vokala besed, ki ju loči tako močno znamenje interpunkcije, kot je podpičje (*l'arte; e*), govori o moči elizije v izgovarjavi italijanskega verza.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

B2g: - u u u u - u / u u - u
Quando s'ebbe scoperta / la gran bocca.

B2h: u u - u u - u / u u - u
Tra le schegge e tra' rocchi / de lo scoglio.

Ritmičnega ekvivalenta tudi za varianti *g* in *h* pri Prešernu ni najti.

Ergo: pri Danteju zasledimo 8 ritmičnih variant velikega enajsterca s cezuro po 7. zlogu (1. polstih = 7 zlogov, 2. polstih = 4 zlogi); med temi jih je Prešeren realiziral 4 (variante *a*, *b*, *c* in *d*).

Še enkrat si oglejmo, koliko osnovnih ritmičnih variant Dantejevih endecasillabov je Prešeren realiziral v svoji poeziji:

| | | | | |
|-----------|----------|------------|---|--------|
| tip A 1: | Dante | 12 variant | | |
| | Prešeren | 8 | " | 66 % |
| A 2: | enako | | | |
| B 1: | Dante | 10 | " | |
| | Prešeren | 5 | " | 50 % |
| B 2: | Dante | 8 | " | |
| | Prešeren | 4 | " | 50 % |
| V celoti: | Dante | 42 | " | |
| | Prešeren | 25 | " | 59,5 % |

Ugotovimo torej lahko, da je Prešeren pogosteje uporabljal mali kakor veliki enajsterec.

Obstajajo tudi drugačne analize ritmičnih možnosti endecasillaba: tako Costanzo Di Girolamo v delu *Teoria e prassi della versifica-*

zione trdi, da je "dopuščenih dvaindvajset variant endecasillaba"; medtem ko tudi v njegovi teoriji endecasillabo a minore – tako kot pri Gáldiju – omogoča dva položaja cezure, po 4. zlogu (4+7) in po 5. zlogu (5+6), pa endecasillabo a maiore poleg Gáldijevih variant, se pravi cezure po 6. zlogu (6+5) in po 7. zlogu (7+4), obsega tudi bolj asimetrični varianti – cezuro po 8. zlogu (8+3) ter celo po 9. zlogu (9+2).¹⁷

Ker zgoraj uporabljena metoda kaže le abstraktno razmerje med realiziranimi variantami, ne pa tudi dejanskega števila verzov, ki so realizirani v tej ali oni varianti, preverimo dosedanj rezultat s štetjem različnih ritmičnih variant v *Sonetnem vencu* ter ga primerjajmo s frekvenco realizacije različnih ritmičnih variant v I. spevu Dantejevega *Inferna*. Frekvenco realizacije iktičnih mest pri Prešernu je natančno statistično analiziral že Isačenko, zato se bomo omejili le na primerjavo položaja cezure oz. reže.

Ritmične razlike pri položaju cezure med Prešernom in Dantejem so šokantne; naštejmo jih:

Medtem ko je Dantejev endecasillabo vselej deljiv le z eno samo cezuro, na dva polstiha, ima skoraj petina Prešernovih enajstercev v *Sonetnem vencu* (točneje: 37 verzov oz. 18 %) po dve šibki cezuri oz. tri ritmično-pomenske segmente. Teh v naslednjih dveh tabelah nismo upoštevali, kakor tudi ne 2 % nedeljivih verzov.

Prva tabela kaže najvišji frekvenci cezur pri Danteju in Prešernu:

| Dante | | Prešeren | |
|----------|----|----------|----|
| segmenta | % | segmenta | % |
| 6 + 5 | 41 | 5 + 6 | 32 |
| 4 + 7 | 36 | 3 + 8 | 15 |

Če seštejemo gostoto pojavljanj vseh variant malega in velikega enajsterca pri obeh pesnikih, dobimo naslednje razmerje:

| Dante | | Prešeren | |
|---------------|----------|------------|--------|
| endecasillabo | | enajsterec | |
| a minore | a maiore | mali | veliki |
| 48 % | 52 % | 54,5 % | 26 % |

Če je torej pri Danteju razmerje med tema dvema ritmičnima vrstama endecasillaba uravnovešeno, srečamo pri Prešernu dvakrat več malih kot velikih enajstercev.

Gre za globoko razliko v ritmu obeh pesnikov, ki ju gotovo lahko obravnavamo kot reprezentativna pesnika nacionalnih književnosti, zato ta razlika najbrž nakazuje pomembno razliko v ritmični strukturi italijanskega in slovenskega jamskega enajsterca. Vendar pa je to domnevo treba še preveriti in podpreti z drugimi analizami.

Preden bomo potegnili konsekvence iz te pomembne ritmične razlike, je treba namreč preveriti, ali ni ta razlika v frekvenci različnih ritmov morebiti povezana z zvrstno naravo obeh umetnin, ki smo ju

primerjali: ker je *Inferno* epsko pesniško besedilo, *Sonetni venec* pa je kljub svojemu obsegu in umetniški ambiciji po izrekanju celote sveta v osnovi lirski pesniški cikel, preverimo, kako je s cezurami v *Krstu pri Savici*, kjer nas bo še posebej zanimal *Uvod*, ki je ne le epski tekst, temveč je tudi napisan v enaki kitični obliki kot *Inferno*, se pravi v tercinah. Primerjava frekvence različnih cezur v *Uvodu* in v samem *Krstu* pa nam bo omogočila odgovor na vprašanje, ali obstaja ritmična razlika med enajsterci, uporabljenimi v dveh različnih kitičnih oblikah – tercinah (točneje: *terza rima*) in stancah (*ottava rima*).

Ugotovili smo naslednje: ni večjih ritmičnih razlik glede položaja cezure med *Uvodom* v *Krst*, ki je napisan v tercinah, in samim *Krstom*, ki je napisan v stancah. Ugotovljene razlike so tako drobne, da ne morejo vplivati na osnovno razmerje, po katerem je malih enajsterc več skoraj dvakrat več kot velikih.

Analiza ritmičnih segmentov v *Krstu pri Savici* torej potrjuje ugotovitev, do katere smo prišli pri analizi *Sonetnega venca*: izrazito prednost malih enajsterc pred velikimi. Gre torej za pomembno ritmično tendenco v Prešernovem pesniškem jeziku.

Ker pa ne vemo, ali pri doslej dognanih ritmičnih tendencah gre zgolj za Dantejevo in Prešernovo osebno poetiko, je enako ritmično analizo treba opraviti tudi na endecasillabih drugih italijanskih in slovenskih avtorjev, da bi na ta način ugotovili, ali je mogoče govoriti o splošnih ritmičnih razlikah med italijanskim in slovenskim "laškim" enajstercem. Glede na to, da v pričujoči študiji nenehno primerjamo Danteja in Petrarco, izračunajmo frekvenco različnih cezur pri Petrarci.

Da bi ugotovili, ali razmerje med malimi in velikimi enajsterci, ki ga je vzpostavil Prešeren, velja tudi v poprešernovski poeziji, smo analizirali še *Sonete* Milana Jesiha, ki je v zadnjem času na postmodernističen način uporabil prešernovsko strukturo soneta kot material za svoje avtorsko izrekanje sveta.¹⁸

Zaradi lažje primerjave bodo vzporedno postavljeni podatki za Danteja in Petrarco, enako pa tudi podatki za oba slovenska sonetista.

| Dante: <i>Inferno</i> | | | Petrarca: <i>Canzoniere</i> | | |
|-----------------------|------------|-----|-------------------------------|------------|------|
| I. spev (136 verzov) | | | prvih 15 sonetov (210 verzov) | | |
| segmenta | št. verzov | % | segmenta | št. verzov | % |
| 2 + 9 | 2 | 1,5 | 2 + 9 | 10 | 4,8 |
| 3 + 8 | 6 | 4,4 | 3 + 8 | 9 | 4,3 |
| 4 + 7 | 36 | 26 | 4 + 7 | 50 | 23,8 |
| 5 + 6 | 22 | 16 | 5 + 6 | 39 | 18,6 |
| 6 + 5 | 56 | 41 | 6 + 5 | 74 | 35,2 |
| 7 + 4 | 13 | 9,6 | 7 + 4 | 24 | 11,4 |
| 8 + 3 | 1 | 0,7 | 8 + 3 | 4 | 1,9 |

(210 verzov)

(210 verzov)

1 reža

| segmenta | št. verzov | % | segmenta | št. verzov | % |
|----------|------------|-----|----------|------------|------|
| 2 + 9 | 1 | 0,5 | 2 + 9 | 10 | 4,8 |
| 3 + 8 | 31 | 15 | 3 + 8 | 22 | 10,5 |
| 4 + 7 | 15 | 7 | 4 + 7 | 28 | 13,3 |
| 5 + 6 | 68 | 32 | 5 + 6 | 54 | 25,7 |
| 6 + 5 | 20 | 9,5 | 6 + 5 | 34 | 16,2 |
| 7 + 4 | 29 | 14 | 7 + 4 | 28 | 13,3 |
| 8 + 3 | 3 | 1,5 | 8 + 3 | 6 | 2,6 |
| 9 + 2 | 2 | 1 | 9 + 2 | 3 | 1,4 |

2 reži –

| skupaj segmenti | 37 | 18 | | 20 | 9,5 |
|-----------------|------------|-----|-----------|------------|-----|
| segmenti | št. verzov | % | segmenti | št. verzov | % |
| | | | 1 + 2 + 8 | 1 | 0,5 |
| 1 + 5 + 5 | 4 | 1,9 | | | |
| 1 + 8 + 2 | 1 | 0,5 | | | |
| 2 + 2 + 7 | 2 | 1 | 2 + 3 + 6 | 1 | 0,5 |
| 2 + 3 + 6 | 1 | 0,5 | 2 + 4 + 5 | 3 | 1,4 |
| 2 + 4 + 5 | 2 | 1 | 2 + 5 + 3 | 2 | 1 |
| 2 + 5 + 4 | 4 | 1,9 | 3 + 2 + 6 | 4 | 1,9 |
| 3 + 3 + 5 | 3 | 1,4 | 3 + 4 + 4 | 2 | 1 |
| 3 + 4 + 4 | 2 | 1 | 4 + 2 + 5 | 1 | 0,5 |
| 3 + 5 + 3 | 4 | 1,9 | 4 + 3 + 4 | 1 | 0,5 |
| 4 + 2 + 5 | 3 | 1,4 | 4 + 5 + 2 | 1 | 0,5 |
| 4 + 3 + 4 | 4 | 1,9 | 5 + 2 + 4 | 1 | 0,5 |
| 5 + 2 + 4 | 3 | 1,4 | 5 + 3 + 3 | 2 | 1 |
| 5 + 3 + 3 | 3 | 1,5 | 7 + 2 + 1 | 1 | 0,5 |
| 8 + 1 + 2 | 1 | 0,5 | | | |

3 reže

| skupaj segmenti | 3 | 1,4 | | 3 | 1,4 |
|-----------------|------------|-----|---------------|------------|-----|
| segmenti | št. verzov | % | segmenti | št. verzov | % |
| | | | 2 + 2 + 4 + 2 | 1 | 0,5 |
| | | | 4 + 1 + 3 + 3 | 1 | 0,5 |
| | | | 5 + 1 + 3 + 2 | 1 | 0,5 |

nedeljivi 4 1,9
verzji

2 1

V izbranem vzorcu je pri Petrarci 51 % endecasillabov a minore in 48,1 % endecasillabov a maiore. Najbolj frekventni sta cezuri po 6. zlogu (35,2 %) in po 4. zlogu (23,3 %). Rezultat je nekoliko drugačen kot pri Danteju, kjer ima 52 % verzov ritmično strukturo endecasillaba a maiore, 48 % verzov pa strukturo endecasillaba a minore. V celoti gledano pa tako rekoč ni razlik: pri Danteju ima torej rahlo prednost endecasillabo a maiore, pri Petrarci pa endecasillabo a minore. Vendar pa je razlika minimalna, zato lahko mirno ugotovimo, da med italijanskima klasikoma ni bistvenih razlik pri izbiri cezure, z določeno mero poenostavljanja pa lahko iz tega rezultata sklepamo tudi na naravo italijanskega verza v celoti.

Primerjava med Prešernom in Jesihom kaže večjo razliko v podrobnostih – v frekvenci uporabe različnih cezur oz. členjenja verza na različne ritmične segmente.

Tudi pri Jesihu je največ enajstercev s cezuro po 5. zlogu – 25,7 % (pri Prešernu 32 %), sledi pa cezura po 6. zlogu – 16,2 % (pri Prešernu le 9,5 %). Pomembna razlika se kaže tudi pri asimetrični cezuri po 2. zlogu: pri Prešernu le 0,5 %, pri Jesihu pa kar 4,8 %. Podobne razlike v frekvenci se kažejo tudi pri drugih položajih cezure.

Pač pa na ravni razlike med malim in velikim enajstercem distribucija cezur pri Jesihu kaže podobno razmerje kakor pri Prešernu: 54,3 % malih enajstercev (pri Prešernu 54,5 %) ter 33,5 % velikih enajstercev (pri Prešernu le 26 %).

Ugotovljamo torej, da je tako pri Prešernu kot pri Jesihu dvakrat več malih kot velikih enajstercev. Z določeno mero poenostavljanja lahko sklepamo, da prevlada malega enajsterca (reža oz. šibka cezura v prvi polovici verza) predstavlja pomembno ritmično tendenco slovenske verzifikacije in bistveno razliko v odnosu do italijanskega endecasillaba, kjer je razmerje med malim in velikim enajstercem uravnovešeno, kot smo lahko ugotovili na podlagi ritmične analize Dantejevega in Petrarcoevega pesniškega jezika.

Elizija pri Prešernu

V poglavju o pravilih italijanske verzifikacije smo podrobno analizirali zakonitosti, ki regulirajo izgovarjavo italijanskega verza – po eni strani dierezo in dielefo, po drugi strani pa sinerezo in sinelefo, ki pravzaprav predstavljata vrsto elizije.

Izpah samoglasnikov srečamo tudi pri Prešernu, najpogosteje znotraj besede, kot v naslednjih primerih:

Mokrócveteče rož'ce poezije.

Za vero staršov, lepo bog'njo Živo.

Tovrsten izpah samoglasnika je ponavadi označen z apostrofom, njegov namen pa je prilagoditev ritma besed metrični shemi. Elizija v

teh primerih očitno gre v smeri pogovorne oz. ljudske izgovarjave besed, zato zveni naravno, čeprav s stališča današnjega estetskega posluha ustvarja določen razkorak in napetost med visoko formo in izgovarjavo, ki pripada "nižjim", ljudskim plastem. Pri teh izpahih je čutiti tudi značilnosti gorenjskega dialekta.

Prešeren pa je v nekaterih verzih posegel tudi po eliziji v pravem pomenu besede, se pravi po opustitvi končnega samoglasnika besede pred začetnim samostalnikom naslednje besede. Naslednji verz iz 10. soneta *Sonetnega venca* vsebuje tovrstno elizijo, ki ustreza oznaki sinelefe (elidiranja samoglasnika na meji dveh besed), kakor jo definira italijanska literarna veda:

... meglà k' od burje prileti prignana...

Gre za enega redkih Prešernovih pesniških postopkov, ki ni postal norma slovenske verzifikacije, saj je nadaljnji razvoj naše poezije ovrgel elidiranje samoglasnikov kot estetsko relevantno sredstvo za doseganje zaželenih ritmičnih učinkov.

Podobnost jamskega endecasillaba z angleškim jamskim pentametrom

Ugotovili smo že, da je italijanski jamski enajsterec po ritmični strukturi drugačen od drugih enajstercev ter obenem soroden nekaterim verznim oblikam v drugih jezikih, ki nosijo drugačna imena ter nominalno obsegajo drugačno število zlogov.

Čeprav je pričujoča študija posvečena slovenski recepciji "laškega" enajsterca, ne moremo mimo dejstva, da je jamski endecasillabo po metrični strukturi enak t. i. jamskemu pentametrju – najbolj razširjenemu verzu angleške poezije, ki bi ga grafično lahko prikazali takole:

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

Kar tri četrtine enormne dosedanje pesniške produkcije v angleškem jeziku ima to metrično shemo. K temu nedvomno bistveno prispeva ritmična narava same angleščine, ki jo je Paul Fussell v delu *Poetic Meter and Poetic Form* definiral kot jamski jezik: "Kaže, da je angleški jezik karseda naravno organiziran v naraščajočih vzorcih [ascending patterns]; to pomeni, da je glavni vzgib [instinct] angleške poezije naravnan k jamskim in občasno anapestnim ritmom [gibanjem: movements], bolj kakor k trohejskim ali daktilskim."¹⁹

Jamski pentameter se je po eni strani uveljavil v različnih rima-nih variantah (npr. kot metrična osnova t. i. angleškega soneta), po drugi strani pa kot t. i. blank verse, kar dobesedno pomeni prazni verz – prazen zaradi tega, ker ni rima.

Angleški jamski pentameter ima enako metrično shemo kot italijanski jamski endecasillabo z moško klavzulo; oba obsegata 10 zlo-

gov. Angleška poezija pa pozna tudi jambski pentameter, ki ima nenaglašen zlog več in torej žensko klavzulo, na ta način pa se popolnoma poda jambskemu endecasillabu z žensko klavzulo (ital.: piano), kakršen se je tudi v slovenski poeziji uveljavil kot najbolj razširjen verz.

To po drugi strani pomeni, da praviloma ne bi smelo biti večjih težav pri prevajanju italijanskega endecasillaba v angleščino – vsaj na ravni ritma ne. Večje težave se pojavijo na ravni rim; vendar to vprašanje presega obseg naše študije.

Jambski pentameter je najbolj značilen ritmični izraz tiste podzvrsti angleške verzifikacije, ki jo Angleži imenujejo "accentual-syllabic", mi pa "silabotonična". Angleški verz in verzifikacija namreč imata za seboj že poldrugo tisočletje zgodovinskega razvoja, zato ne moremo govoriti o notni angleški verzifikaciji, temveč o različnih verzifikacijskih principih, ki so predstavljali temelje angleške poezije v različnih zgodovinskih obdobjih. Tovrstno diferencirano gledanje na angleški verz potrjuje tudi Paul Fussel: "Bolj natančno je govoriti o angleških prozodijah kakor o eni sami prozodiji, kajti z zgodovinskega stališča so fenomeni angleške verzifikacije daleč preveč kompleksni in večplastni [multifold], da bi jih lahko zajel en sam sistem razlage ali opisa."²⁰

Zgodnja anglosaška poezija (približno od začetka 6. do začetka 12. stoletja) je bila zgrajena na močnem akcentuacijskem principu, ki so ga še dodatno podkreplevale številne aliteracije korenskih zlogov. Vrstica je bila z ostro cezuro razdeljena na dva polstih, med katerima je bila z igro aliteracij vzpostavljena zrcalna simetrija. Vsak verz je imel štiri močne naglase, vsak polstih po dva; število nenaglašnih zlogov pa je bilo poljubno.

Silabični princip se je na Otoku pojavil kot ena izmed posledic normanske (francoske) osvojitve. V obdobju t. i. srednje angleščine (Middle English), ki je trajalo približno od začetka 12. do začetka 16. stoletja, se je pod vplivom silabizma prvotna trdna akcentuacijska osnova zmeščala; eden izmed rezultatov tega procesa je tudi znamenita baladna kitica – štirivrstičnica, kjer imata prvi in tretji verz po štiri naglase ter se ne rimata, drugi in četrti verz pa po tri naglase ter se rimata. Še zmeraj (se) štejejo le naglašeni zlogi kot osnova ritma – število nenaglašnih je lahko poljubno. V tem obdobju je Chaucer uveljavil tudi verzifikacijo, ki se je je prijelo ime "accentual-syllabic" – verzifikacijo, kjer poleg principa naglasov igra konstitutivno vlogo tudi število zlogov, vključno z nenaglašnimi.

Od tedaj angleški verz nenehno niha med tema dvema poloma – močno akcentuacijo in silabotoničnim principom. (Čiste silabične variante se v angleški poeziji kljub različnim poskusom nikoli niso uveljavile.) V nekaterih obdobjih ima napetost med akcentuacijskim in silabotoničnim principom za posledico svojevrstno metrično ambivalenco, saj je nekatere jambске pentametre mogoče interpretirati tudi kot vrstice s štirimi naglasi, pač v skladu z avtohtono anglosaško oz. starogermansko pesniško tradicijo, ki je Angležem

ostala v podzavestnem spominu. Ta metrična ambivalenca je možna zaradi specifičnosti angleškega naglasa, ki pozna različne intenzitete, kar sta lucidno analizirala Halle in Kayser.²¹

Angleški in slovenski verz sta si v marsičem podobna. Skupni imenovalac je predvsem močna vloga mreže naglasov, saj oba jezika sodita v akcentuacijski verzifikacijski sistem. Ker od *Pisanic* naprej, predvsem pa po Prešernovi pesniški reformi, slovenska verzifikacija temelji na silabotoničnem principu, našemu pesniškemu občutku najbolj ustreza tista vrsta angleške verzifikacije, ki jo imenujejo "accental-syllabic". Po drugi strani ni mogoče spregledati očitnih –tudi ritmičnih – vzporednic med baladno ljudsko tvornostjo pri obeh narodih. Primerjalno verzologijo čaka na tem področju še ogromno dela.

Obstoj jamskega pentametra v angleščini ter nenavadno lahek in naraven prevzem "laškega enajsterca" v slovenski poeziji data misliti: dejstvo, da dva jezika z močno akcentuacijsko verzifikacijo omogočata enako ritmično strukturo, kot je jamski endecasillabo v italijanski, meče na italijanski verz novo luč. Po tradicionalni teoriji verza naj bi namreč italijanski verz sodil v silabični sistem verzifikacije. Številne primerjave v pričujoči študiji kažejo, da je akcentuacijski princip v italijanskem verzu, če nič drugega, precej močnejši kakor v francoskem in španskem verzu. Zastavlja se torej vprašanje, ali italijanski verz sploh sodi v silabični verzifikacijski sistem. Sodobni italijanski teoretiki trdijo, da gre za silabotonični verz. V uvodu k zborniku *La métrique française et la métrique accentuelle*, ki ga je l. 1993 izdal Center za metrične študije (*Centre d'Etudes Métriques*) iz Nantesa, pa je italijanski verz direktno označen kot akcentuacijski.²² Ta trditev je najbrž pretirana, saj ne more biti dvoma, da je italijanski verz po svojem zgodovinskem poreklu vezan na silabični sistem verzifikacije. Razen tega je kljub močni navzočnosti akcentuacijskih elementov italijanska verzifikacija obdržala mnoge zakonitosti, ki so značilne za silabični verzifikacijski sistem. Pri temeljni opredelitvi italijanskega verza je torej najbolj sprejemljiva kompromisna varianta, ki jo podpira večina sodobnih italijanskih teoretikov – da gre namreč za silabotonični verz.

Kakorkoli že: očitno je, da treh temeljnih sistemov verzifikacije – kvantitativnega, silabičnega in akcentuacijskega – ni mogoče mehanično medsebojno ločevati. Ritmično-efonične zakonitosti v različnih jezikih sicer težijo k temu ali onemu sistemu, vendar pa praviloma vsebujejo tudi elemente, ki pripadajo drugim sistemom. Verzifikacijski sistemi torej niso povsem samostojni in medsebojno nezdružljivi. Morda je tudi sam termin "sistem" v tej zvezi zavajajoč, saj sugerira vase zaključeno celoto, ki ne vstopa v interakcijo z drugimi sistemi. Pravzaprav ne gre za različne sisteme, temveč za različne principe – kvantitativnega, silabičnega in akcentuacijskega –, na katerih temelji verzifikacija v različnih jezikih. V nekaterih jezikih se ti verzifikacijski principi udejanjajo v čistejši obliki, v mnogih drugih pa se verzifikacija dogaja kot rezultanta napetosti in medsebojnega prepletanja različnih principov, kot njihov medsebojni boj in

dopolnjevanje. Prav ta "mešanica" je bolj ali manj značilna za moderne evropske jezike: temeljni verzifikacijski principi v vsakem izmed teh jezikov – na osnovi njegovih specifičnih zakonitosti – najdejo drugačno obliko združevanja, drugačno formulo medsebojne kompatibilnosti.

OPOMBE

¹ Francesco D'Ovidio: *Sull'origine dei versi italiani*. V: *Versificazione italiana e arte poetica medioevale* istega avtorja (1910). Odlomki iz te študije so objavljeni tudi v zborniku *La metrica* (1972), str. 237-242.

² D'Arco Silvio Avalle: *Preistoria dell'endecasillabo*, str. 20. Odlomki iz te študije so ponatisnjeni tudi v zborniku *La metrica*, str. 243-246.

³ Prav tam, str. 19-20.

⁴ Prav tam, str. 21.

⁵ Anton Ocvirk: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*, I, str. 25.

⁶ Francesco D'Ovidio: *Sull'origine dei versi italiani*, str. 138.

⁷ Raffaele Spongano: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana*, str. 19.

⁸ Marc Dominicy & Mihai Nasta: *Métrique accentuelle et métrique quantitative*, str. 88.

⁹ D'Arco Silvio Avalle: *Preistoria dell'endecasillabo*, str. 15.

¹⁰ Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*, str. 203-204.

¹¹ Prav tam.

¹² Prim. Boris A. Novak: *Ritmične in evfonične razsežnosti v pesniškem jeziku Ivana Hribovska in Franceta Balantiča*. V: *Balantičev in Hribovskov zbornik*, str. 315-336. V tem zborniku so objavljeni referati s simpozija *Poezija Franceta Balantiča in Ivana Hribovska v slovenskem kulturnem prostoru*, ki ga je Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU organiziral 20. in 21. januarja 1994.

¹³ A. V. Isačenko: *Slovenski verz*, str. 44.

¹⁴ Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*, str. 215-216.

¹⁵ Prav tam, str. 204.

¹⁶ "Metrična ambivalenca" nastane, ko je določen verz mogoče ritmično interpretirati na različne načine. Poučno analizo tovrstnih primerov je podal J.-M. Gouvard v študiji *Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: Du vers classiques au 12-syllabe de Verlaine*, v: *Métrique française et métrique accentuelle*, str. 45-59. Gouvard pod tem terminom razume možnost členitve verzov na različno dolge polstihe, z različno postavljenimi cezurami.

¹⁷ Costanzo di Girolamo: *Teoria e prassi della versificazione*, str. 37.

¹⁸ Milan Jesih: *Soneti*. Celovec, 1989 (založba Wieser).

Analizirani soneti so na straneh 5-19.

¹⁹ Paul Fussel: *Poetic Meter and Poetic Form*, str. 62-63.

²⁰ Prav tam, str. 63.

²¹ Prim. M. Halle & S. J. Kayser: *English Stress - Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*.

²² Prim. uvod (*Présentation*) v zborniku *La métrique accentuelle et la métrique française*, str. 3. Uvod so podpisali uredniki zbornika D. Billy, B. de Cornulier in J.-M. Gouvard.

BIBLIOGRAFIJA

- AVALLE D'arco Silvio: *Preistoria dell'endecasillabo*. Milano – Neapelj, 1963 (Ricciardi). Odlomki tudi v zborniku *La metrica*, ur. Renzo Clemente in Mario Pazzaglia, Bologna, 1972 (Società editrice il Mulino), str. 243-246.
- BAJEC Anton: *O slovenski rimi*. "Jezik in slovstvo", 3, 1957-58, str. 193-196 in 247-254.
- ČERVENKA Miroslav: *Metrična norma jamba in troheja. Halle-Keyserjeva teorija ter ruski in češki verz*. V: *Večerna šola stihoslovja. Štiri študije iz let 1975-83*. Prev. Albinca Lipovec. Ljubljana, 1988 (Studia humanitatis).
- FUSSEL Paul: *Poetic Meter and Poetic Form*. New York, 1979² (revised edition) (Random House).
- GÁLDI Ladislao: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna, (1971¹), 1984², ponatis 1988 (Patròn editore).
- GANTAR Kajetan: *Grške lirične oblike in metrični obrazci*. Ljubljana, 1979 (Literarni leksikon, 7; SAZU, DZS).
- GIROLAMO Costanzo Di: *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna, 1976 (Serie di linguistica e di critica letteraria, Società editrice il Mulino).
- GOUVARD J.-M.: *Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: Du vers classiques au 12-syllabe de Verlaine*. V: *Métrique française et métrique accentuelle*, ur. D. Billy, B. de Cornulier, J.-M. Gouvard, "Langue française", št. 99, sept. 1993 (Larousse).
- GRAMMONT Maurice: *Le petit traité de versification française*. Pariz, 1965 (Librairie Armand Colin).
- HALLE Morris & KAYSER Samuel Jay: *English Stress. Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*. New York – Evanston – London, 1971 (Harper & Row Publishers).
- ISAČENKO Aleksander V.: *Slovenski verz*. Ljubljana, 1939 (Akademska založba), 1975² (Partizanska knjiga).
- KLEINHENZ Christopher: *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)*. 1988 (Collezione di studi e testi; Edizioni Milella – Lecce).
- KMECL Matjaž: *Mala literarna teorija*. Ljubljana, 1977 (Zavod SR Slovenije za šolstvo; Založba Borec).
- KOLÁŘ Antonius: *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*. Praga, 1947.
- KORUZA Jože: *Značaj pesniškega zbornika "Pisanice od lepeh umetnosti"*. Maribor, 1993 (Obzorja).

- KOS Janko: *Romantika*. Ljubljana, 1980 (Literarni leksikon, 6; SAZU, DZS).
- KOS Janko: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon, 15; SAZU, DZS).
- KOS Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana, 1987 (Znanstveni inštitut Filozofske fakultete; Partizanska knjiga).
- KOS Janko: *Prešeren in njegova doba. Študije*. Koper, 1991 (Lipa).
- KOS Janko: *Pojem lirike in slovenski literarni razvoj*. "Primerjalna književnost", 15, 1992, št. 1, str. 1-12.
- KOS Janko: *Lirika*. Ljubljana, 1993 (Literarni leksikon, 39; SAZU, DZS).
- KOSTER W. J. W.: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*. Leyde, 1953² (A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij).
- LEGIŠA Lino: *Pesniški zborniki Pisanice*. V: *Pisanice 1779 – 1782*. Ur. Lino Legiša. Ljubljana, 1977 (SAZU).
- LOTMAN J. M.: *Predavanja iz strukturalne poetike. Uvod, teorija stiha*. Prevod i predgovor Novica Petković. Sarajevo, 1970 (Zavod za izdavanje udžbenika).
- LOTMAN J. M.: *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd, 1976 (Nolit).
- Lyrik des Mittelalters I. Probleme und Interpretationen*. Herausgegeben von Heinz Bergner. Vsebina: Paul Klopsch: *Die mittellateinische Lyrik*, Dietmar Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik*, Friedrich Wolfzettel: *Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs*. Stuttgart, 1983 (Universal-Bibliothek, 7896; Philipp Reclam Jun.).
- Lyrik des Mittelalters II. Probleme und Interpretationen*. Herausgegeben von Heinz Bergner. Vsebina: Ulrich Müller: *Die mittelhochdeutsche Lyrik*, Heinz Bergner: *Die mittelenglische Lyrik*. Stuttgart, 1983 (Universal-Bibliothek, 7897; Philipp Reclam Jun.).
- MARROU Henri-Irénée: *Les troubadours*. Pariz, 1971², ponatis 1993 (Éditions du Seuil).
- MERHAR Boris: *Frekventnost in vrste moškega rimanja v slovenski poeziji od Vodnika do moderne*. "Seminar slovenskega jezika, literature in kulture" 2, Ljubljana, 1966.
- MERHAR Boris: *Še kaj o slovenski rimi*. "Jezik in slovstvo", 11, 1966, str. 92-98, 129-133, 218-225, 259-263.
- Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder des Trobadors (Provenzalisch / Deutsch)*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart, 1980 (Universal-Bibliothek, 7620; Philipp Reclam Jun.).
- MORIER Henri: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Pariz, 1961¹, 1975² (deuxième édition augmentée et entièrement refondue) (Presses universitaires de France).
- NAVARRO Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse, New York, 1956 (Syracuse University Press).
- NOVAK Boris A.: *Aleksandrinc. I. Zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrince*. "Primerjalna književnost", 15, 1992, št. 2, str. 59-80.
- NOVAK Boris A.: *Aleksandrinc. II. Adaptacije francoskega aleksandrince v drugih jezikih*. "Primerjalna književnost", 16, 1993, št. 1, str. 96-105.

- NOVAK Boris A.: *Aleksandrinec. III. Aleksandrinec v slovenski poeziji in prevodni literaturi*. "Primerjalna književnost", 16, 1993, št. 2, str. 51-74.
- NOVAK Boris A.: *Ali je aleksandrinec v slovenščini sploh mogoč? V: Prevod in narodova identiteta / Prevajanje poezije*. Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, 17. Ljubljana, 1993, str. 48-56.
- NOVAK Boris A.: *Asonanca pri Strniši*. V: *Interpretacije*, št. 2: *Gregor Strniša*, ur. Jože Snoj. Ljubljana, 1993 (Nova revija), str. 122-140.
- NOVAK Boris A.: *Ritmične in evfonične razsežnosti v pesniškem jeziku Ivana Hribovska in Franceta Balantiča*. V: *Balantičev in Hribovškov zbornik*, ur. Marjan Dolgan. Ljubljana – Celje, 1994 (ZRC SAZU, Mohorjeva družba), str. 315-336.
- NOVAK Boris A.: *Prevod – salto immortale*. "Nova revija", 13, 1994, št. 150, str. 79-91. (Objava predavanja v Društvu slovenskih književnih prevajalcev 4. maja 1994.)
- OCVIRK Anton: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*. Prvi del. Ljubljana, 1980 (Literarni leksikon, 9; SAZU, DZS).
- OCVIRK Anton: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*. Drugi del. Ljubljana, 1980 (Literarni leksikon, 10; SAZU, DZS).
- OCVIRK Anton: *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon, 11; SAZU, DZS).
- OCVIRK Anton: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*. Razprave. 2. zvezek. Ljubljana, 1979 (DZS).
- OCVIRK Anton: *Miscellanea*. Ljubljana, 1984 (DZS).
- ORLANDO Sandro: *"Tecniche di poesia" – La metrica italiana*. Firenze, 1994 (Bompiani).
- D'OIDIO Francesco: *Sull'origine dei versi italiani*. V: *Versificazione italiana e arte poetica medioevale* istega avtorja. Milano, 1910 (založba Ulrico Hoepli). Odlomki tudi v zborniku *La metrica* (ur. Renzo Crementino in Mario Pazzaglia), Bologna, 1972 (Società editrice il Mulino), str. 237-242.
- PARDO Madeleine in Arcadio: *Précis de métrique espagnole*. Pariz, 1992 (La collection 128; Éditions Nathan).
- PATERNU Boris: *Pogledi na slovensko književnost. Študije in razprave*. I. Ljubljana, 1974 (Znanstveni tisk; Partizanska knjiga).
- PATERNU Boris: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. Ljubljana, 1976 (Mladinska knjiga).
- PAZZAGLIA Mario: *Dal medioevo all'umanesimo. Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. Bologna, 1993³ (Scrittori e critici della letteratura italiana; založba Zanichelli).
- PERNICONE Vincenzo: *Storia e svolgimento della metrica*. V: *Tecnica e teoria letteraria*. Milano, 1948, str. 287-174.
- PICOT Guillaume: *Notice*. V: *La chanson de Roland. Tome I*. Pariz, 1972, 1990 (Classique Larousse).
- PRETNAR Tone: *Klavzula in asonanca Strniševih pesniških besedil*. "Jezik in slovstvo", 20, 1974-75, št. 8, str. 278-286.
- Rimario della lingua italiana*. 1993 (Garzanti Editore).

- ROUBAUD Jacques: *Les troubadours. Anthologie bilingue*. Paris, 1971 (Seghers).
- SOURIAU Étienne: *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, 1990 (Presses universitaires de France).
- SPONGANO Raffaele: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana. Seconda edizione riceduta e coretta*. Bologna, 1966¹, 1974², ponatis 1989 (Patròn editore).
- SUBERVILLE Jean: *Histoire et théorie de la versification française*. Paris, 1956 (Les éditions de l'école).
- VOSSLER Karl: *Die Dichtungsformen der Romanen*. Herausgegeben von Andreas Bauer. Stuttgart, 1951 (K. F. Koehler Verlag).
- WILKINS Ernest Hatch: *L'invenzione del sonetto. V: La metrica*. Ur. Renzo Cremente in Mario Pazzaglia. Bologna, 1972 (Società editrice il Mulino), str. 279-290.