

RITMIZACIJA PROZE V ROMANU *PETERBURG* ANDREJA BELEGA

Razprava se ukvarja z ritmizacijo proze romana *Peterburg* Andreja Belega v skladu z avtorjevo semantično koncepcijo besedne umetnosti in pri tem izhaja iz teoretičnih vidikov V. Žirmunskega, B. Tomaševskega, J. Tinjanova in J. Lotmana. Preučevanje je pozorno predvsem na tiste posebnosti ritmizirane proze romana *Peterburg*, ki na osnovi delne metrizacije proze in še posebej ritmizacije, temelječe na sekundarnih elementih verznega ritma, na ritmično-sintaktičnih in tematskih paralelizmih ter ponavljanjih, na posebni leksikalno-semantični organizaciji besedila (retoričnost, emocionalnost, hiperboličnost), smiselnih in intonacijskih pavzah ter kolonih, intenzivira in povezuje v pogojih romaneskne groteskne strukture in modificiranega govora, usmerjenega v rabo ustnega (recitativnega) izraza, tako korespondenčno mrežo analogij in aluzij kot semantično enotnost umetnine nasploh, njeno kompleksnost in koherentnost.

The paper deals with the rhythmicization of the prose of the novel *Peterburg* by Andrej Belyj in accord with the author's semantic conception of verbal art. As such it takes as a point of departure the theoretical views of V. Žirmunskij, B. Tomaševskij, Ju. Tynjanov and Ju. Lotman. The study pays special attention to the peculiarities of the rhythmicized prose of the novel *Peterburg*, which, based on a partial metricization of the prose and especially rhythmicization, founded on secondary elements of the verse rhythm, rhythmo-syntactic and thematic parallelisms and repetitions, the special lexico-semantic organization of the text (rhetoricity, emotionality, hyperboly), semantic and intonational pauses and cola, intensifies and binds in the conditions of the romanesque grotesque structure and modified speech, which is aimed at the use of oral (recitative) expression, both a corresponding network of analogies and allusions as well as the semantic unity of the work of art in general, its complexity and coherence.

Če za zvočno instrumentacijo v romanu *Peterburg* lahko rečemo, da ni gol artistski postopek, marveč strukturna prvina s funkcijo, ki ima več spremenljivk,<sup>1</sup> potem lahko podobno trdimo tudi o ritmizaciji proze, ki je ena njenih prvin tudi zvočna instrumentacija sama. Za razumevanje pomena te ritmizacije je zato potrebno, da upoštevamo celovitost znotrajbesedilnih in zunajbesedilnih odnosov. Med zadnjimi je v našem primeru na prvem mestu odnos med verzom in prozo. Ta odnos nekateri literarni teoretiki označujejo tudi z binomom »poezija in proza«, da bi tako bolj kompleksno nakazali vključenost obeh jezikovnih izrazov v različne zgodovinske (in tipološke) sisteme, za katere so značilni specifični odnosi umetniškega besedila do pričakovanj bralca, do veljavnih estetskih norm, do sižejskih in drugih vzorcev, do zvrstnih in vrstnih posebnosti idr.<sup>2</sup>

Razpravljanje o poetiki romana *Peterburg* nas v tem kontekstu privede do pre-

<sup>1</sup> O tem gl. naš članek *Nekateri posebnosti in funkcije zvočne instrumentacije proze v romanu Peterburg Andreja Belega* (v tisku pri reviji *Jezik in slovstvo* XXXIX (1993/94) za zbornik, posvečen spominu Toneta Pretnarja).

<sup>2</sup> Prim. o tem razdelek *Поэзия и проза* v 6. pogl. knjige Ю. М. ЛОТМАН, *Структура художественного текста* (Moskva, 1970), str. 120 in sl.

mika, ki se je v odnosu med verznim in proznim izrazom/med »poezijo in prozo« izvršil na začetku 20. stoletja kot rezultat procesa, ki se je v ruski »prozi« začel pri Garšinu in Čehovu, v ruski »poeziji« pa pri simbolistih, in je pomenil odpor proti umetniški praksi in teoriji, še posebej poetološki, romanopiscev L. N. Tolstoja in F. M. Dostojevskega, feljtonista Gleba Uspenskega in drugih ter v drugi polovici 19. stoletja prevladujoči enoznačni delitvi na »poezijo in prozo«.<sup>3</sup> Ta proces je pri Andreju Belem ob nastajanju njegovih štirih Simfonij<sup>4</sup> in še posebej romanov Srebrni golob in Peterburg privedel do izenačevanja verznega in proznega izraza, »poezije« in »proze«. Andrej Beli je temu izenačevanju dal tudi nedvoumno teoretično opredelitev z obrazci: «между поэзией и прозой художественной нет границы», «размеренность характеризует хорошую прозу; и эта размеренность приближается к определенному размеру, называемому метром».<sup>5</sup>

Izhajajoč iz teh postavk je Andrej Beli odkrival pri »najboljših prozaikih« – pri Puškinu in še posebej Gogolju – zaporednost najrazličnejših stopic in ob tem hkrati menil, da v Puškinovi prozi prevladuje »jambsko-anapestičen«, pri Gogolju pa »daktilsko-trohejski verz«.<sup>6</sup> – O lastni prozi je v predgovoru k romanu Маски/Maske (1932) celo zapisal:

Моя проза – совсем не проза; она – поэма в стихах (анапест); она напечатана прозой лишь для экономии места /.../ «Маски» очень большая эпическая поэма, написанная прозой для экономии бумаги: Я – поэт, *поэтник* (neologizem, op. A. S.), а не беллерист.<sup>7</sup>

Toda kljub dokaj svojevoljni in ohlapni interpretaciji »proznega ritma« je bil Andrej Beli že pri razpravljanju o prozi Puškina in Gogolja prisiljen priznati, da je celo v tej »najboljši prozi« prisotna »nepravilnost metra«, ki pri obilici odstopov (Andrej Beli jih je metaforično poimenoval »толчки/sunki« in »ухабы/udrtine«) povzroči, da se »verzna mera« proze spreminja v »prozaični govor«.<sup>8</sup> Podobno je moral Andrej Beli tudi v predgovoru k romanu Maske deloma opustiti »naivno« (V. Žirmunski) odkrivanje v prozi vrstenja metričnih stopic oziroma prvin in se omejiti predvsem na

<sup>3</sup> Prim. prav tam, str. 127–128.

<sup>4</sup> *Первая Симфония – Северная симфония, героическая* (nastajala v letih 1899–1900, objavljena leta 1903); *Вторая Симфония – драматическая* (objavljena leta 1902); *Третья Симфония – Возврат* (objavljena leta 1905); *Четвертая Симфония – Кубок метелей* (objavljena leta 1908).

<sup>5</sup> »/Med poezijo in umetniško prozo ni mej«, »umerjenost je značilna za dobro prozo; in ta umerjenost se bliža določeni meri, ki se imenuje метрум« – Besede A. Belega iz članka О художественной прозе (1919) navajam po В. ЖИРМУНСКИЙ, О ритмической прозе, *Руская литература* 1966, št. 4, str. 103 in sl.; razprava je objavljena tudi v knjigi В. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха* (Ленинград, 1975), str. 569 in sl.

<sup>6</sup> Glej В. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха*, str. 570.

<sup>7</sup> »Moja proza sploh ni proza; ona je pesnitev v verzih (anapest); v prozi je natisnjena samo zaradi varčevanja prostora /.../. 'М а с к е' so velika epska pesnitev, napisana v prozi zaradi varčevanja parigja: Jaz sem pesnik, *поетник* (neologizem, op. A. S.), in ne beletrist«. – А. БЕЛЫЙ, Вместо предисловия, v knjigi А. БЕЛЫЙ, *Маски* (München, 1969; Slavische Propyläen 46), str. 11.

<sup>8</sup> Glej В. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха*, str. 570.

sekundarne elemente ritmične organizacije besednega gradiva, na različne ritmične 'konstante' (termin Zygmunta Czernyja).<sup>9</sup> Andrej Beli tako opozarja na naslednje značilnosti ritmizacije: na (neregularne) zvočne ponovitve, na intonacijo s komponentami kot so smiselni in stavčni poudarki, smiselne in ritmične pavze, ki naj bi razčlenile fraze oziroma (prozni) govor na »svojevrstne vrstice«, na retorične figure in nazadnje še na anaforični priredni veznik и (in).<sup>10</sup> Še bolj stvarno je Andrej Beli pisal o ritmični organizaciji teksta romana Peterburg. V knjigi Mojstrstvo Gogolja je sicer pritrdilno povzel mistifikacijo Ivanova-Razumnika<sup>11</sup> o »anapestični, s pavzami nasičeni zgradbi prve redakcije Peterburga in anfibrahičnosti besednega tkiva druge izdaje«,<sup>12</sup> vendar je svojo pozornost posvetil elementom ponavljanja in sintaktičnega paralelizma, torej sekundarnim ritmičnim elementom, kot so trojno ponavljanje<sup>13</sup> in druga ponavljanja ter refreni, nadalje »kopičenje glagolov, pridevnikov (in) samostalnikov«. <sup>14</sup> Svoja razmišljanja o »ritmu Peterburga« je sklenil:

/Ритм "Пет(ербурга)" (...) подчеркивает параллелизмы и парность повторов: "там, оттуда, – в ясные дни – никого, ничего", "темноватая сеть начинала качаться, темноватая сеть начинала – гудеть"; "неподвижные пятна – кальсон, полотенец и простынь ... Без шума протянутся белые пятна – кальсон, полотенец и простынь" и т. д.<sup>15</sup>

Navedena teoretska izhodišča in korekture teh izhodišč, ki sta jih Andreju Belemu sprti narekovali ustvarjalna praksa in sama narava proze, ki, če naj ostane še proza, ne pozna enoličnih metričnih oziroma ritmičnih shem, nas opozarjajo 1. na zapleteno projiciranje proze na opozicijsko verzno strukturo in 2. na konflikte, ki jih tako projiciranje lahko sproži na relaciji umetniško sporočilo-umetniško besedilo-bralec. Neprimerna ritmizacija proze (in še posebej metrization proze s svojimi sekundarnimi elementi, kot so na primer notranje rime) lahko povzroči ob še vedno veljavni in pri sodobnem (izobraženem) bralcu aktualni opoziciji med verznim in proznim izrazom, da ta bralec sprejme v ritmizirano besedilo ubesedeno sporočilo s šumom, samo ritmizacijo pa kot bolj ali manj redundantno stilno sredstvo. – To se je primerilo tudi Andreju Belemu tako v »sirinski« stilno neprečiščeni redakciji romana Peterburg kot

<sup>9</sup>Prim. Z. CZERNY, *Le vers libre français et son art structural*, v zborniku *Poetics. – Poetyka. – Поэтика*, I (Warszawa, 1961), str. 249 in sl.

<sup>10</sup>A. БЕЛЫЙ, *Маски*, str. 10–12.

<sup>11</sup>P. В. ИВАНОВ-РАЗУМНИК, *Вершины: А. Блок – А. Белый* (Петербург, 1923).

<sup>12</sup>A. БЕЛЫЙ, *Мастерство Гоголя* (Москва, 1934), str. 306.

<sup>13</sup>Primer: "мозговая игра ... отличалась странными, весьма странными, чрезвычайно странными свойствами"/"za možgansko igro so bile značilne nenavadne, zelo nenavadne, nadvse nenavadne lastnosti« (A. БЕЛЫЙ, op. cit., str. 305–306).

<sup>14</sup>Primeri: "зашуршало, затрепетало, забилося ... пискнула мышь"; "котелки, перья, фуражки; фуражки, фуражки, перья; треуголка, цилиндр, фуражка; платочек, зонтик, перо"/"zašuštelо, zadrhtelo, zaškrtało je ... zacvilila je miš«; »klobuk, peresa, кара«, »kape, kape, peresa; triogelnik, cilindr, kapa; robček, dežnik, pero« (A. БЕЛЫЙ, op. cit., str. 306).

<sup>15</sup>/R/item Pet(erburga) /.../ podčrtuje paralelizme in pare ponavljanj: »tam, od tam, – v jasnih dnevih – (ni bilo) nikogar, ničesar«, »potemnela mreža se je začela zibati – potemnela mreža je začela – brneti«; »nepremični madeži – spodnjic, brisač in rjuh ... Neslišno se bodo raztegnili beli madeži – spodnjic, brisač in rjuh« itd. (A. БЕЛЫЙ, op. cit., str. 306).

še bolj v romanu *Maske*, ki ga je hotel kot »pesnitev v verzih, nat isnjeno v prozi zaradi varčevanj a papirja«,<sup>16</sup> po vsej sili ubesediti po vzorcu tritaktnega (metričnega) neperiodičnega svobodnega verza.

Če je torej Andrej Beli hotel smiselno preroditi in aktivirati prozni govor z orientacijo na verz, je moral upoštevati 1. dejstvo, da je ritmizacija proze povezana z drugimi bolj splošnimi vprašanji zgradbe besedne umetnine (tako s konstruktivnim načelom proze kot z značajem dominantne literarne perspektive idr.) in 2. dejstvo, da v primerih, ko avtor poudari v prozi tipične elemente verza, meja med verznim in proznim izrazom ne izgine, marveč dobi še večjo veljavo.<sup>17</sup>

Oboje je prisililo Andreja Belega pri strukturiranju besedila romana *Peterburg*, da je upošteval:

1. da vsako »zbliževanje proze z verzom – dejansko ni zблиževanje – marveč uvažanje nenavadnega gradiva v specifično, zaključeno konstrukcijo«,<sup>18</sup>

2. da v prozi izstopa konstruktivno načelo, ki zahteva upoštevanje semantčno-sintaktičnih vezi in enot namesto ritmično-sintaktičnih,<sup>19</sup> in

3. da tako konstruktivno načelo asimilira ritem, ga podredi in deformira v ritmizacijo, ki lahko odigra pozitivno sporočilno vlogo samo takrat, ko poudari in intenzivira semantično-sintaktično enotnost prozne strukture.<sup>20</sup>

V našem primeru igra ritmizacija proze, ki na mnogih mestih prehaja v metrizacijo, pozitivno sporočilno vlogo tudi zato, ker smiselno in mnogovrstno sodeluje pri nastajanju večpomenskega umetniškega sporočila, ubesedenega v groteskni strukturi romana *Peterburg*<sup>21</sup> in posredovanega z modificirano pripovedjo, ki je orientirana na tuj govor z elementi *skaza* in hkrati (posebno v avtorskih odstopih) tudi na ustni govor, artikuliran po načelih deklamacije in retorike.

## Metrizacija

Metrizacijo proze zasledimo v besedilu romana *Peterburg* na več mestih in v različnih zvezah in funkcijah. Tako so na primer metrizirana mesta v razdelkih "Барон, борона" (»Baron, brana«, primer <1>) iz prvega poglavja in "И гремела рулада" (»In grmela je rulada«, primera <2> in <3>) iz osmega poglavja povezana z označitvijo Anne Petrovne in njene okolice, še posebej obeh Ableuhovih, senatorja Apollona Apollonoviča Ableuhova in Nikolaja Ablleuhova, soproga in sina Anne Petrovne. Metrizirano mesto <4> "Так бывает всегда" (»Tako se dogaja vedno« iz prvega poglavja) je sestavni del ubeseditve Nikolaja Ableuhova, metrizirano mesto <5> pa ubeseditve Sofje Petrovne v razdelku »Tatam: tam, tam« iz tretjega poglavja.

<sup>16</sup> А. БЕЛЫЙ, *Маски*, str. 11.

<sup>17</sup> Prim. o tem: J. HRABÁK, Remarque sur les correlations entre le vers et la prose, surtout les soi-disant formes de transition, v zborniku *Poetics*. – *Poetyka*. – *Поэтика*, I, str. 241, 245.

<sup>18</sup> Glej Ю. ТЫНЯНОВ, *Проблема стихотворного языка* (Ленинград, 1924), str. 44.

<sup>19</sup> Op. cit., str. 41.

<sup>20</sup> Op. cit., str. 42.

<sup>21</sup> O tem glej A. SKAZA, Roman *Peterburg* Andreja Belega, v knjigi A. BELI, *Peterburg* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974; Zbirka Sto romanov, 70), str. 25–36. – M. DROZDA, Петербургский гротеск Андрея Белого, *Umjetnost riječi XXV* (1981), str. 133–154.



»Metrična« podoba navedenih mest je naslednja:

<1>

/В/ б́кнах бежа́ла река́; **I** и сто́яла луна́; **I** и греме́ла рула́да Шопе́на: **II** по́мнится – **II** и́грыва́ла Шопе́на (не Шу́мана) А́нна Петро́вна (PI/23)<sup>22</sup>

Х ХХ́ ХХ́́ **I** ХХ́́ ХХ́́ **I** ХХ́́ ХХ́́ **I** ХХ́́ Х **II** Х́ХХ **II** Х́Х́́  
ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ Х

Sedemstopični anapest s cezurami, daktil (retardacija in posebni poudarek) in petstopični anapest.

<2>

/Т/ам бежа́ла река́; **I** кача́лась лады́я; **I** и плеска́лась струя́. (PII/246)

ХХ́́ ХХ́́ **I** ХХ́́ ХХ́́ **I** ХХ́́ ХХ́́ **I**

Anapestična vrsta.

<3>

**I** бежа́ла река́; **I** и плеска́лась струя́; **I** и кача́лась лады́я; **I** и греме́ла рула́да. (PII/247)

ХХ́́ ХХ́́ **I** ХХ́́ ХХ́́ **I** ХХ́́ ХХ́́ **I** ХХ́́ ХХ́́ Х **II**

Varianta k <1> in <2>.

<4>

На чу́гунном мосту́ оберну́лся бн; **I** и ниче́го не уви́дел: **II** над сы́рыми пере́лами, **I** над кишáщей бацýлами зéленова́той водо́й пролете́ли лишь в сквозня́к прине́вского ве́тра – **I** котелóк, трóсьть, пальто́, у́ши, но́с и усы́. (PI/71)<sup>23</sup>

ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ Х́́́ **I** Х ХХ́́ ХХ́́ Х **II** ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ **I**  
ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ ХХ́́ Х **I** ХХ́́ Х́́́ Х́́́ Х́́́ Х́́́ Х́́́ **II**

Anapestične vrste z »logaedično«<sup>24</sup> zaključno vrsto, »obteženo« s poudarki.

<sup>22</sup> /В/ окних je reka hitela; in luna lebdela; in grmela rulada Chopina: spominjam se – igrala je Chopina (ne Schumanna) Anna Petrovna ... – Besedilo iz romana Peterburg navajam po izdaji А. Белый, *Петербург*, Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1928, mit einer Einleitung von Dmitrij Tschizhevskij (München: Wilhelm Fink Verlag, 1967; Slavische Propyläen, 29). Besedilo t. i. sirinske variante romana *Peterburg* (1913–1914), ki danes velja za »najpopolnejšo redakcijo romana« (gl. o tem: Л. К. Долгополов, *Текстологические принципы издания*, v knjigi А. Белый, *Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом*, издание подготовил Л. К. Долгополов (Москва: Изд. "Наука", 1981), str. 625), za okvir in značaj pričujoče obravnave ne ponuja gradiva, ki bi zahtevalo večjo revizijo v razpravi nakazanih ugotovitev. Varianto romana *Peterburg* iz leta 1928 imamo tudi v slovenskem prevodu Draga Bajta v zbirki Sto romanov (prva izdaja je izšla pri Cankarjevi založbi leta 1974 in druga leta 1987).

<sup>23</sup> Na jaklenem mostu se je obrnil on; in ničesar ni zagledal: nad vlažno ograjo, nad zelenkasto vodo mrgolečih bacilov so švignili samo prepahi obnevskega vetra – klobuk, palica, plašč, ušesa, nos in brki.

<sup>24</sup> Pojem »logaedični« rabimo po zgledu V. Žirmunskega pogojno (gl. В. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха*, str. 570), da poudarimo raznostopičnost zaključkov mnogih metriziranih mest v prozi Andreja Belega, pri tem pa se kot V. Žirmunski zavedamo, da se raznostopični verz logaedičnih metrov pri antičnih pesnikih ponavljajo povsem regularno – ali iz verza v verz ali

&lt;5&gt;

Сѡбѣя Петрѡвна тихѡнько упрѣтала нѡсик в пухѡвьѡ мѡфточку; I Трѡицкѡй Мѡст за спинѡй убегѡл в те немѣе местѡ; I ѡ на чугѡннѡм мѡстѡ, над сырѡми сырѡми перѡлами, I над кишѡщей бацѡллами зѣленѡватѡй водѡй, I проходѡли за нѡй сквѡзнякѡми принѣвскѡго вѣтра – I котелѡк, трѡсть, пальтѡ, ѡши, нѡс. (PI/156–157)<sup>25</sup>

XXX XXX XXX XXX XXX XXX XXX I XXX XXX XXX XXX XXX X I XXX XXX XXX XXX  
XXX XXX I XXX XXX XXX XXX XXX I XXX XXX XXX XXX XXX X I XXX X XX XX X

Sedemstopična daktilska vrsta, dve šeststopični daktilski vrsti, dve petstopični anapestični vrsti in za Andreja Belega značilna »logaedična« zaključna vrsta.<sup>26</sup>

V vseh primerih dopolnjujejo metrizacijo še notranje rime: бежѡла рекѡ – сто-  
ѡла лунѡ <1>, рекѡ – ладѣя – струѡ <2>, бежѡла рекѡ – плескѡкалась струѡ  
– качѡлась ладѣя <3>, перѡлами – бацѡллами <4> in <5>.

Navedena metrizirana mesta seveda ne izčrpajo vse raznolikosti metrizacije  
pržznega besedila romana Peterburg, vendar kljub temu dovolj nazorno nakazujejo  
njene poglobitve značilnosti.

Nobeno od navedenih metriziranih mest ni slučajno, vsa na različne načine  
poudarjajo in intenzivirajo semantično-sintaktično enotnost besedila romana Peter-  
burg.

Z metrizacijo so na vseh mestih markirani vodilni motivi in s tem tudi elementi  
korespondenčne mreže analogij in aluzij.<sup>27</sup> V primerih <1>, <2> in <3> so ubesedeni  
vodilni motivi, povezani z Anno Petrovno. Njihov pomen variira v odvisnosti od tega,  
v kakšen kontekst so vključeni. V razdelku “Барон, борона” iz prvega poglavja  
(primer <1>) so ubesedeni kot slučajna, z asociacijo »klavir – Anna Petrovna« vzbue-  
jena misel senatorja na pobeglo ženo. V zaključnem osmem poglavju, razdelek “И  
гремела рулада”, so vključeni v ubeseditve Nikolaja Ableuhova (primer <2> in  
<3>), tam tudi dobijo svoj pravi smisel in pomen: – Po različnih peripetijah in potem  
ko je zaradi strahu in raztresenosti nekje v domu založil bombo, se Nikolaj vrne v  
svojo sobo. Igra na klavir njegove matere Anne Petrovne, ki se je po ponesrečenem  
romanu z Mindalinijem/Mantalinijem vrnila v senatorjev dom, zbudi pri njem vrsto  
asociacij – na otroštvo, na ubadanje s Kantom, na afero z Lihutinom, možem Sofje  
Petrovne, in nazadnje na izgubljeno »sardinico«, ki tiči nekje v domu navita in  
pripravljena, da eksplodira. – Metrizirani vodilni motivi, ki prepletajo besedilo  
razmeroma kratkega razdelka (dobra stran in pol, PII/246–247) od naslova “И  
гремела рулада” (XXX XXX X) in začetnega odstavka (“там бежала река; и  
качалась ладья; и плескалась струя”) do sredine (“разумѣется Канта” –  
XXX XXX X; “игривала Шопена (не Шумана) Анна Петровна”) in za-

iz kitice v kitico v skladu z metričnim modelom teh kitic.

<sup>25</sup> Sofja Petrovna je spokojno skrila nosek v puhasti mufek; Troicki most za hrptom je  
izginjal v tista nema prostranstva; in na jeklenem mostu, nad vlažno vlažno ograjo, nad  
zelenkasto vodo mrgolečih bacilov so švigali za njo prepahi obnevskega vetra – klobuk, palica,  
plašč, ušesa, nos.

<sup>26</sup> Prim. o tem В. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха*, str. 570.

<sup>27</sup> O 'korespondenčni mreži analogij in aluzij' v besedilu romana Peterburg glej A. SKAZA,  
Roman Peterburg Andreja Belega, str. 13–25.

ključka ("И бежала река; и плескалась струя; и качалась ладья; и гремела рулада"), nas ob groteskno-absurdni aluziji na umor Lippančenka ("в эти часы, мы напомним, как раз объяснялся на дачке Александр Иванович Дудкин с покойным Липпанченком")<sup>28</sup> in dopolnjujočim se paralelizmom – "что событий и не было"/"га, событий – и не было"<sup>29</sup> – s ponavljanjem metriziranih mest in sovpadanjem začetka in konca ("и гремела рулада") opozorijo na temeljni kontrast v groteskni strukturi romana Peterburg. Ta je v nasprotju med navidez burnim dogajanjem in ničevim rezultatom tega dogajanja v malem in velikem svetu, ki se izide v spoznanju grozljivega grotesknega izenačevanja in razvrednotenja vseh dogodkov ("га, событий – и не было") v puščobi »nič-a«:

Петербург там за окнами преследовал мозговую игрой и пласивым простором; бросались натиски мокрого холодного ветра; туманились гнезда огромные бриллиантов – под мостом. И – никого, ничего.<sup>30</sup> (PII/247)

Tako se v razdelku (»mikrostrukturi«) potrjene značilnosti celote (romana kot »makrostrukture«).

V besedilo primera <4> so vključeni naslednji vodilni motivi: (železni) most, ponavljajoči se groteskni atributi fantastičnega mesta Peterburga ("над сырыми перилами, над кишачей бациллами зеленоватой водой пролетели лишь в сквозняки приневского ветра") in značilna vrsta sinekdoh, s katerimi je groteskno ubesedena razosebljena človeška figura ("котелок, трост, пальто, уши, нос и усы"). Vsi ti vodilni motivi povezujejo primer <4> s primerom <5>, ki je z vidika metrizacije daktilsko-anpestična varianta anapestično metriziranega primera <4>. Če raziskujemo še naprej, lahko zasledimo v korespondenčni mreži analogij in aluzij romana Peterburg še naslednjo (anapestično) metrizirano varianto k primeru <4> in <5>:

<6>

Петербур́г, Петербу́рг! / XXX I XXX /

Осаждаясь туманом, меня ты преследовал: мозговую игрою. Мучитель жестокосердный! И – непокойный призрак: года на меня напал; бегал я на ужасных проспектах, чтоб с разбега влететь вот на этот блистающий мост ...

О, зеленые, кишачие бациллами воды! Помню я роковое мгновение: чрез сырые перила сентябрьскою ночью и я – перегнулся ...

Николай Аполлонович – обернулся: не увидел он за собой – ничего, никого: над сырыми, сырыми перилами, над кишачей бациллами зеленоватой водою его охватили плаксиво одни сквозняки; здесь, на этом вот месте, за два с половиною месяца перед тем, Николай Аполлонович дал: ужасное обещание!<sup>31</sup> (PII/21–22)

<sup>28</sup>/R/avno tedaj, naj opozorimo, je na dački Aleksander Ivanovič Dudkin razjasnjeval zadeve s pokojnim Lippančekom.

<sup>29</sup>/D/a dogodkov sploh ni bilo / da, dogodkov – sploh ni bilo.

<sup>30</sup>Peterburg je tam za okni zasledoval z možgansko igro in emerikavim prostranstvom; sunki mokrega vetra so naskakovali; meglile so se ogromne briljantne temine – pod mostom. In nikogar, ničesar.

<sup>31</sup>Peterburg, Peterburg!

Obdajajoč me z meglo si me zasledoval: z možgansko igro. Mučitelj neusmiljeni! In – neutrudni privid: leta in leta si me napadal; podil sem se po grozilih prospektih, da bi pridrvel prav na ta bleščeči se most ...

Vsi trije primeri so neposredno (<4> in <6>) ali posredno (<5>) povezani z usodo Nikolaja Ableuhova. V primeru <4> iz razdelka "Так бывает всегда" je ubesedena Nikolajeva groza pred Peterburgom, v katerem »mongolizem« (ponazorjen v razdelku z motivi: черная карета (сенатора); статуи зеленоватые, бронзовые; острова; фосфорическое пятно)<sup>32</sup> razčlovečujejo vse človeško: To, kar naj bi bilo ljubezensko čustvo, je že v zarodku mrtvo ("тьма объяла его; точно все отвалилось (так, вероятно, бывает в первый миг после смерти)"),<sup>33</sup> tista, ki naj bi bila ljubljena (Sofja Petrovna), je samo »ženska senca«, »črna damica« – »maska«, in tudi tisti, ki naj bi jo ljubil (Nikolaj Ableuhov), je samo pajac, ki nosi v sebi smrt:

У нее за спиной, из мрака, восстал шелестящий пауч с бородатой, трясущейся масочкой.

Было видно из мрака: беззвучно и медленно с плеч повалили меха николаевки: и две красных руки протянулись к двери; закрылась дверь, перерезав сноп света, кидая обратно подъездную лестницу в совершенную темноту. (PI/71)<sup>34</sup>

Primer <5> iz razdelka "Татам: там, там!" nas vrača v podobno situacijo, tokrat najprej z vidika Sofje Petrovne. Sofja sreča Nikolaja Ableuhova, doživlja ga kot brezrokega spačka, kot klovn ("Урод – красный шут!..")<sup>35</sup> in podoživlja »strahote iz Pikove dame« (A. S. Puškina) kot »božanska, očarljiva, bajna sozvočja«, ki da jih v sodobnem Peterburgu ni. Na gledišče Sofje Petrovne se navezuje gledišče Nikolaja Ableuhova. Sofja Petrovna prepozna pod masko rdečega klowna Nikolaja, zakrohota se in njeno krohotanje zasleduje Nikolaja, kot ga zasledujeta dva tajna agenta.

Primer <6> ima v soodnosu s primeroma <4> in <5> funkcijo sinteze tistih elementov, ki jih nosi s seboj Nikolaj Ableuhov kot eden od reprezentantov ene od osrednjih tem iz romana Peterburg – teme »zadušljivega erotizma v vrtincu reakcije in (revolucije)«. V razdelku z značilnim simbolnim naslovom "Я гублю без возврата" (»Pogubljam za vselej«) je ta tema povezana s temo »peterburškega« obdobja ruske zgodovine nasploh in z eshatološko vizijo katastrofe, ki da jo prinaša s seboj početje Petra I./Letečega Holandca/Jezdeca/Bronastega jezdeca in njegovih »produktov«: senatorja, provokatorjev, »revolucionarjev«:

На мгновение: для Николая Аполлоновича озарилось вдруг все; да – он понял:

O, zelene, v mrgolenju bacilov, vode! Spominjam se usodnega trenutka: čez vlažno ograjo sem se septembrske noči tudi jaz – nagnil ...

Nikolaj Apollonovič – se je obrnil: za sabo ni zagledal – ničesar, nikogar: nad vlažno, vlažno ograjo, nad od mrgolečih bacilov zelenkasto vodo so ga objeli samo cmeravi prepilhi; tu, na tem mestu, je dva in pol meseca pred tem, Nikolaj Apollonovič dal: grozno oblubo!

<sup>32</sup>Razdelek »Tako se dogaja vedno« in motivi: črna kočija (senatorjeva), zelenkasti, bronasti kipi; otoki; fosforesčenčni madeži.

<sup>33</sup>/T/ema ga je obdala; kakor da bi se vse odvalilo (tako je, verjetno, v prvem trenutku po smrti).

<sup>34</sup>Za njenim hrbtom, iz teme, je vstal šelesteči pajac z bradato, tresočo se maskico.

Iz teme se je videlo: neslišno in počasi je zdrsnila z ram kožuhovina nikolajevke: in dvoje rdečih rok se je stegnilo k vratom; vrata so se zaprla, presekala snop svetlobe in zopet pogreznila vhodno stopnišče v popolno temo.

<sup>35</sup>– »Izrodek – rdeči klovn!..«



он должен.

С хохотом побежал он от Медного Всадника:

– “Я знаю ...”

– “Погиб без возврата ...”

Вдали пролетел снап огня: то придворная черная карета несла: яркочерные фонари; призрачный абрис треуголки лакея и абрис шинельных крыльев летели с огнем – из тумана в туманы.<sup>36</sup> (PII/22–23)

Ni torej slučaj, da lahko ravno na tem mestu govorimo o kompatibilnosti gledišč literarnega lika in literarnega subjekta.<sup>37</sup>

Analiza, ki smo jo opravili, nas navaja na misel, da metrizacija proze romana Peterburg ni sama sebi namen, marveč da kot element fonološke ravni umetniškega besedila intenzivira tako korespondenčno mrežo analogij in aluzij kot posamezne elemente groteskne strukture romana in s tem tudi semantično enotnost umetnine, njeno kompleksnost in koherentnost.

### Ritmizacija

Metrizirana mesta se v romanu Andreja Belega pojavljajo razmeroma pogosto, vendar kljub temu tudi roman Peterburg potrjuje v sodobni poetiki večkrat izraženo misel, da se ritmizacija umetniške proze uveljavi s pomočjo sredstev ritmično-sintaktičnega paralelizma in ponavljanj na temelju sekundarnih značilnosti/elementov verzne govora, ki nastopajo v prozi kot ekvivalenti primarnih značilnosti/elementov ritma.<sup>38</sup> Ta sredstva so v romanu Andreja Belega sicer izjemno markirana, vendar imajo v vseh primerih svoboden, neregularen značaj in se nikoli ne spremenijo v enolično ponavljajočo se shemo. – Na splošno bi lahko rekli, opirajoč se na teorijo V. Žirmunškega in B. Tomaševskega,<sup>39</sup> da tudi v romanu Peterburg nastaja raznoliko ritmizirana proza 1. na temelju tematskih in gramatikalnih paralelizmov, ki jih podpirajo besedna ponavljanja oziroma ponavljanje motivov, 2. na posebni leksikalno-semantični organizaciji besedila, za katero je značilna ali posebna »retoričnost« ali izjemna »liričnost«, in 3. na razčlenitvi proznega besedila na kolone.

Ritmizacija besedila je izrazita posebno v avtorskih retorično patetičnih odstopih, ki so stilno označeni z jasno izraženimi retoričnimi figurami. – Eden od takih odstopov je sklepni segment v razdelku “Жители островов поражают вас“ (»Prebivalci otokov vam zbuja grozo«) iz prvega poglavja. Zanj je značilno, da je od

<sup>36</sup>Za trenutek: se je Nikolaju Apollonoviču nenadoma vse razjasnilo; da – razumel je: on – mora.

S hohotom je stekel od Bronastega Jezdeca:

– »Vem ...«

– »Pogubljen sem nepovratno ...«

V daljavi je blisnil snop svetlobe: dvorna črna kočija je drvela: živordeče luči; prividni obris lakejevega triogelnika in obris šinjelnih kril so švigali z lučjo – iz megle v meglo.

<sup>37</sup>Glej o tem A. SKAZA, Roman *Peterburg* Andreja Belega, str. 19 in sl.

<sup>38</sup>Prim. o tem B. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха*, str. 574 in sl.

<sup>39</sup>Б. ТОМАШЕВСКИЙ, Ритм прозы (по “Пиковой даме“), v knjigi Б. ТОМАШЕВСКИЙ, *О стихе* (Ленинград: “Прибой“, 1929), str. 254–318. – B. ЖИРМУНСКИЙ, *Композиция лирических стихотворений* (Петербург, 1921); isti, *О ритмической прозе*, v knjigi B. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха*, str. 596 in sl.

predhodnega besedila ločen s posebno grafično naznačeno pavzo. Ta loči modificirano pripoved literarnega subjekta, za katero je značilna izredna dinamika in kompatibilnost pripovedovalčevih gledišč in gledišč literarnega lika (neznanca/Dudkina), od eksplicitno izraženega avtorskega gledišča. V prvem delu razdelka so tako ubesedena v besedilu, v katerem so močno prisotni elementi polpremega govora (nem. *erlebte Rede*, rus. несобственно-прямая речь), le slabo izdiferencirana doživljanja grozot Peterburga in Vasiljevskega otoka pri literarnem subjektu in literarnem liku. V zaključnem segmentu je nedvomno izraženo samó stališče literarnega subjekta, ki v tem primeru izzveni v tesnobno opozorilo na nevarnost kaotičnih sil (»revolucije«) za rusko kulturo in civilizacijo in hkrati tudi v resignirani dvom v vrednost tega opozorila:

От себя же мы скажем: (A) **I** (a1) о, русские люди, **I** (a2) о, руские люди! (B) **II** Вы толпы теней с островов не пускайте! (C) **II** Через летийские воды уже перекинута черные и сырые мосты. (b1) **II** Разобрать бы их ... **II**

Поздно ... **II** (D)

И тени валили по мосту; **I** и темная тень незнакомца. (c) **II**

В руке у нее равномерно качался не то, чтобы маленький, все же не очень большой узелочек. (b2) **II**<sup>40</sup>

Segment uvaja introdukcija (A), ki ji sledita dva apostofična stavka (B,C); v prvi je dvojno ponavljanje (a1, a2). Stavku (b1) daje posebno intonacijo inverzija. Dve intonacijski pavzi v razstavljeni aposiopezi (D) še posebej razgibata obravnavani segment in ga obenem razdelita na dva dela: na avtorski odstop (retorični monolog, neposredno naslovljen na adresata) in resignirano vrnitev v neobvladljivi groteskni tok dogajanja (tematski paralelizem v stavku (c), ki ga poudarja anaforični veznik *i*, in inverzija (b2)).

Podobno kot prvi del pravkar analiziranega segmenta spada med retorično patetične avtorske odstopa tudi segment iz razdelka "Бег"/»Beg«, v katerem je ubesedena apokaliptična vizija ruske zgodovine v besedilu, v katerem sta združeni idejni gledišči leterarnega lika (Dudkin) in literarnega subjekta:

С той чреватой поры, **I** (a1) как примчался сюда металлический Всадник, **I** (a2) как бросил коня на финляндский гранит – **I** (b1) на-двое разделилась Россия; **I** (b2) на-двое разделились и судьбы отечества; **I** (b3) на-двое разделилась, страдая и плача, до последнего часа Россия. (A) **II**

Ты, Россия, как конь! (A1) **I** В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко вneiderились в гранитную почву – два задних. **II**

(c1) Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сыновей. (B1) **I** (c2) – хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы? (B2) **II** Или, может-быть, (c3) хочешь ты броситься, разрывая туманы, через воздух, чтобы вместе с твоими сынами пропасть в облаках? (B3) **II** (d2) Или, встав на дыбы, ты на долгие годы, Россия, задумалась перед грозной судьбою, сюда тебя бросившей, – среди этого мрачного севера, **I** (e1) где и самый закат многочасен,

<sup>40</sup> Mi pa povejmo, o, ruski ljudje, o, ruski ljudje! Nikar ne pustite z otokov trume senc! Čez Letine vode so že vrženi črni in vlažni mostovi. Podreti bi jih bilo treba ...

Prepozno ...

In sence so se valile po mostu; tudi temna senca neznanca.

V njegovi roki se je enakomerno zibala ne ravno majhna, a tudi ne preveč velika culica.

**I** (e2) где самое время попеременно кидается **I** (f1) то в морозную ночь, **I** (f2) то – в денное сияние? (B4) **I** (d3) Или ты, испугавшись прыжка, вновь опустишь копыта, чтобы, фыркая, понести огромного Всадника в глубину равнинных пространств из обманчивых стран? (B5) **II**

Да не будет!.. (A5) **II**

Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: **I** (g1) прыжок над историей – будет; **I** (g2) великое будет волнение; **I** (g3) рассечется земля; **I** (g4) самые горы обрушатся от великого труса, **I** (g5) а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. **I** (g6) На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. (C) **II**

Петербург же опустится. (C1) **II**

Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; **I** (h1) брань великая будет, – **I** (h2) брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обгарят поля европейские океанами крови; **I** (i1) будет, будет – Цусима! **I** (i2) Будет – новая Калка!.. (C2) **II**

Куликово Поле, я жду тебя! (A2) **II**

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей. (A6) **II** Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, **I** и над этими берегами закурчавится пена; **I** земнородные существа вновь опустятся к дну океанов – в прародимые, в давно забытые хаосы ... (A3) **II**

Встань, о, Солнце! (A4) **II** (PI/124–126)<sup>41</sup>

<sup>41</sup>Od tistega usodnega časa, ko se je sem pripodil kovinski jezdec, ko je pogнал konja na finski granit – se je Rusija razklala na dvoje; na dvoje so se razklale tudi usode domovine; na dvoje se je razklala, trpeč in jokajoč se do poslednje ure, Rusija.

Ti, Rusija, si kot konj! V temo, v praznino sta poleteli dve sprednji kopiti; in krepko sta se zasedrali v granitnih tleh – dve zadnji.

Se mar hočeš tudi ti odtrgati od kamna, ki te drži, kot so se odtrgali od rodni tal drugi tvoji brezumni sinovi, – se mar hočeš tudi ti odtrgati od kamna, ki te drži, in obviseti v zraku brez uzde, da bi se potem pogreznila v vodne kaose? Ali se mar hočeš tudi ti pognati skozi zrak, razmikajoč oblake, da bi skupaj s svojimi sinovi izginila v oblakih? Ali si se mar ti, ko si se vzpela, Rusija, za dolga leta zamislila nad grozno usodo, ki te je vrgla sem, – v sredo mračnega severa, kjer tudi sam sončni zahod traja več ur, kjer se čas sam izmenično poganja zdaj v ledenomrzlo noč, zdaj – v dnevni sij? Ali boš mar, ker si se ustrašila skoka, zopet spustila kopita, da bi hrzaje odnesla ogromnega Jezdec v globino ravninskih prostranstev iz varljivih dežel?

Naj se to ne zgodi!..

Ko se je že vzel in z očmi premeril zrak, bronasti konj kopit ne bo več spustil: skok čez zgodovino – bo; veliki nemiri bodo; zemlja se bo razklala; celo gore bo razrušil veliki potres, in rodne ravnine se bodo od potresa povsod nagrebile. Na grbah se bodo znašli Nižni, Vladimir in Uglič.

Peterburg se bo pogreznil.

V teh dnevih se bodo pogнала iz svojih krajev vsa zemeljska ljudstva; izbruhnila bo velika vojna, – vojna, karšne še ni bilo na svetu: rumena krdela aziatov bodo krenila s svojih poselkov in pordečila evropska polja z oceani krvi; zgodila se bo, zgodila – Cušima! Zgodila se bo – nova Kalka!..

Kulikovo Polje, čakam te!

Tisti dan bo zažarelo poslednje Sonce nad mojo rodno zemljo. Če, Sonce, ne vzideš, potem, o, Sonce, se bodo pod težko mongolsko peto pogreznil evropski bregovi, in nad temi bregovi se bo nakodrala pena; zemljerodna bitja se bodo zopet spustila na dno oceanov – v prarodne, v davno pozabljene kaose ...

Ritmično kompozicijo navedenega segmenta določa njegova sintaktična zgradba. Osnovna razčlenjenost izhaja iz introdukcije (A), ki je zgrajena na dvakratnem (a1, a2) in trikratnem anaforičnem ponavljanju (b1, b2, b3), sloni pa na štirih apostrofah (A1, A2, A3, A4), na dveh eksklamacijah (A5, A6) in na petih retoričnih vprašanjih (B1, B2, B3, B4, B5). Retorična vprašanja, ki si speta v odstavek sledijo sukcesivno, razgibavajo še anaforična ponavljanja (c1, c2, c3 in d1, d2, d3), ki razčlenijo odstavek na tri dele (B1–B2, B3 in B4–B5). Periodo (B4) ritmizirajo še tematsko-gramatikalni paralelizmi (e2, e3 in f1, f2). Apostrofo (A3) dopolnjuje antiteza (“Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце /.../”) kot poseben ritmizirajoči element.

Jedro sporočila, ki ga posreduje navedeni segment, predstavlja trodelna amplifikacija, ki prerokuje katastrofo. Razčlenjena je na tri odstavke: perioda (C), prosti stavek (C1) in perioda (C2). (C) govori o vesoljnem potresu, (C2) napoveduje svetovno morijo, med obema je simbolno ujet (C1), ki ugotavlja, da se bo Peterburg pogreznil kot žrtev pogub, ki jih naznanjata (C) in (C2). Elementi ritmizacije so: tematski paralelizmi (g1, g2, g3, g4, g5, g6; h1, h2; i1, i2) inverzije in koloni ter intonacijske in smiselne pavze. Sem bi lahko prišteli še grafiko, ki z razprtim tiskom dvakrat ponovljene besede “т п у с” opozarja na smiselni poudarek v periodi (C).

Ritmizacijo celotnega segmenta podpirajo še ponavljajoče se besede, ki imajo leitmotivni, simbolični značaj (Россия-конь in tej komparaciji ustrezni atributi; волнение/трус/брань; Солнце).

Med »retorične« segmente spada v romanu Peterburg tudi »Prolog«, ki že kar na začetku opozarja z apostrofo (“Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане!”),<sup>42</sup> grafično nakazano pavzo in retoričnim vprašanjem (“Что есть Русская Империя наша?” PI/11)<sup>43</sup> na naravo ritmizacije, v kateri zasledimo vse doslej navedene osnovne značilnosti ritmizirane proze. Toda funkcija »Prologa« kot elementa okvira je drugačna od prej navedenih segmentov. »Prolog« kot začetek ima posplošujoči značaj, ki napoveduje osnovne (paradigmatske) strukturne posebnosti romana – z groteskno parodijo »znanstveno-objektivne« opredelitve Peterburga, z navajanjem osnovnih vodilnih motivov (Невский Проспект, публика) in njihovih temeljnih značilnosti (европейский, прямолинейный проспект, циркуляция публики); v njem ni individualiziranih diferencialnih posebnosti, značilnih za prej obravnavane segmente, ki so samo členi v sintagmatskem spetju romana. V nasprotju s »Prologom« je za te (in podobne) segmente značilna emocionalna komponenta. Ta se v primeru iz razdelka “Жители островов поражают вас” («Prebivalci otokov vam zbuja grozo») iz prvega poglavja izrazi v osebni prizadetosti literarnega subjekta, podčrtani z dvakrat ponovljeno lirsko eksklamacijo “о, русские люди” v začetni apostrofi, v segmentu iz razdelka »Бег« pa izstopi predvsem v zaključnem vzkliku “Встань, о Солнце!” («Vzidi, o Sonce!»), s katerim se razreši emocionalna napetost celotnega segmenta.

Emocionalna komponenta, ki jo intenzivirajo v besedilu elementi ritmizacije, izstopa tudi v tistih, v romanu Peterburg sicer razmeroma maloštevilnih in izjemnih

Vzidi, o, Sonce!

<sup>42</sup> Vaše prevzvišenosti, visokorodja, blagorodja, državljani!

<sup>43</sup> Kaj je naš Ruski Imperij?



segmentih, ki bi jih lahko označili za »lirske« zaradi intimnih emocij, ki pa se pojavljajo v romanu Peterburg samo v reliktni lirske posredni obliki v zvezi z drugimi elementi naracije in dialoga. Eden od njih začenja razdelek "Журавли" (»Žerjavi«) iz sedmega poglavja:

Николаю Аполлоновичу захотелось на родину: I в детскую. I

(a1) Надо было все, все – отрясти; I (a2) надо было – всему, всему научиться, I как учатся в детстве; I раздался звук детства. I *Высоко летящие журавли* – I в грохоте горожане не слышат их; I а они пролетают над городом. I Где-нибудь, I на Проспекте, I в пролетках и в гвалте газетчиков, I где поднимается горло автомобиля, I – вот тут, на панели, как вкопанный, обитатель полей I – остановится; I бородатую голову набок он склонит: I

– "Тсс!..."

– "Что такое?"

– "Послушайте ..."

– "Что?..."

(d1) – "Там ... (b1) кричат ... журавли". II

I сперва ничего не услышишь; I потом – ты услышишь: *родимый забытый* – звук: *странный* ... (A) II

(b2) Кричат журавли. II

Поднимаются головы: третий, пятый, десятый. I

Среди голубого всего проступает I – знакомое что-то: I (d2) на север ... летят ... журавли! (B1) II

(c1) I – кольцо любопытных; I (c2) и тротуар – запружен; I *городовой* пробирается: I не сдержал любопытства; I остановился и голову запрокинул он: I

– "Журавли!..." (B2) II

Так курлыкание журавлей над тяжелыми крышами – нет-нет – да раздается! (B3) II так *голос детства*. I

I кто-то печальный, кого Николай Аполлонович ни разу не видывал, точно вступил в него; I стал пронизывать *светлый свет* его глаз. I Николай Аполлонович вздрогнул:

– "Вы все меня гоните!..."

– "Что", – попытался расслышать он голос тот: I

– "Я за всеми вами хожу ..." II

Николай Аполлонович окинул глазами пространство, будто он ожидал увидеть *обладателя голоса*. I

*Обладателя голоса* не было. (PII/145–147)<sup>44</sup>

<sup>44</sup> – Nikolaj Apollonovič si je zaželel v domovino: v otroško sobo. Najbrž bi se moral vsega, prav vsega – otresti; najbrž bi se moral – vsega, vsega naučiti, kot se učijo v otroštvu; razlegel se je glas iz otroštva. Visoko leteči žerjavi – v hrupu jih meščani ne slišijo; oni pa letijo nad mestom. Nekje tam, na Prospektu, med kočijami in v vpitju prodajalcev časopisov, kjer povzdiguje svoj glas avtomobil, – prav tam, na pločniku, se kot ukopan, prebivalec s poljan – ustavi; bradato glavo nakloni vstran:

– »Psst!...«

– »Kaj pa je?«

– »Poslušajte ...«

– »Kaj?..«

– »Tam ... kričijo ... žerjavi.«

In sprva ne boš slišal ničesar; potem – boš zaslišal: rodni, pozabljeni – zvok: čuden ...

Žerjavi kričijo.

Dvigajo se glave: tretji, peti, deseti.

Sredi vse te sinjine izstopa – nekaj znanega: na sever ... letijo ... žerjavi!

Tudi v tem segmentu odkrijemo nekatere ritmizacijske značilnosti, ki smo jih zasledili že prej v obravnavanih »retoričnih« segmentih – tematski paralelizem (a1, a2; b1, b2; c1, c2), gramatikalni paralelizem (d1, d2), apostrofo (A), lirsko eksklamacijo (B1, B2), trojni epitet z inverzijo in dvema intonacijskima pavzama (”родимый, забытый – звук: странный ...“/»rodni, pozabljeni – zvok: čuden ...«), inverzijo – toda poglobitveni faktor ritmizacije je tudi tu poleg smiselnih in intonacijskih pavz ter razčlenitve teksta na kolone vendarle »poetični« stil, ki asociira ritem.<sup>45</sup> Ta sloni na posebnem izboru poetičnih sredstev (metafor: родина/детская – domovina/otročka soba; кто-то печальный/Христос – nekdo žalosten/Kristus); simboli: журавли, город/Проспект – žerjavi, mesto/Проспект in njegovi atributi; perifraza: обитатель полей/ človek iz ljudstva oziroma narave idr.) ter dosledno izpeljanim kontrastom med spominom na minulo otroštvo in sedanostjo literarnega lika, med naravo in civilizacijo. Za ritmično organizacijo pričujočega segmenta je še posebej karakteristično ponavljanje vodilnega motiva журавли, simbola naravnega, nepopačenega (in nedosegljivega) življenja, ki vzbuja asociacijo na otroštvo in aluzijo na »eterični pojav Kristusa«. Oboje, asociacija in aluzija, nas vrača k nekaterim osnovnim temam, ubesedenim v romanu Peterburg, in s tem posredno k dovolj znani ugotovitvi, da razpravljanje o ritmizaciji proze ni možno brez upoštevanja njenih semantičnih funkcij. To nas v našem primeru zavezuje, da vsaj v grobih potezah opozorimo na dve osnovni posebnosti ritmizacije besedila romana Peterburg:

1. Dosedanja analiza nam je pokazala, da v ritmizirani prozi ne gre absolutizirati odstavka kot zaključene ritmizacijske enote, kakor je to delal in predlagal V. Žirmunski,<sup>46</sup> marveč da moramo meje »zapletene intonacijsko-sintaktične celote, ki jo sestavljajo med seboj povezani in hierarhično podrejeni in nadrejeni elementi«,<sup>47</sup> relativizirati z ozirom na semantično zaključenost nekega segmenta v besedilu od odstavka in skupine odstavkov do celotnega razdelka (oziroma poglavja).<sup>48</sup> – Izjemno umetniško vrednost doseže ritmizacija proze v romanu Peterburg ravno zaradi funkcionalno smiselne semantično-sintaktične in ritmično-sintaktične enotnosti prozne

In – prstan radovednežev; in ves pločnik – je nagneten; stražnik se prebija skozi: ni premagal radovednosti; ustavil se je in nagnil glavo nazaj:

– »Žerjavi!...«

Tako se kričanje žerjavov nad težkimi strehami vsaj – tu in tam – oglasi! In tak je glas otroštva.

In nekdo žalosten, ki ga Nikolaj Apollonovič še nikoli ni videl, kot da je vstopil vanj; svetli sij njegovih oči ga je začel prebadati. Nikolaj Apollonovič se je zdrzil:

– »Vsi vi me zasledujete!...«

– »Kaj,« – je poskušal razbrati tisti glas:

– »Jaz vsem vam sledim ...«

Nikolaj Apollonovič je premeril prostor z očmi, kot da je pričakoval, da bo zagledal lastnika glasu.

Lastnika glasu ni bilo.

<sup>45</sup> Prim. o tem Б. ТОМАШЕВСКИЙ, op. cit., str. 318.

<sup>46</sup> Prim. В. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха*, str. 575–576.

<sup>47</sup> Prav tam.

<sup>48</sup> Prim. našo analizo razdelka ”И гремела рулада“ v poglavju Metrizacija pričujoče razprave.

strukture.

2. Narava ritmizacije in drugih značilnosti teksta, s katerimi je v romanu Peterburg ritmizacija povezana, nas opozarja, da moramo previdno sprejeti tudi tisto precej mnogoznačno tezo V. Žirmunskega, ki povezuje ritmizirano prozo s »stopnjevano emocionalnim« in s tipološkega gledišča »romantičnim« stilom.<sup>49</sup> – Tu nas zanima predvsem vprašanje, kaj naj bi to bila »stopnjevana emocionalnost«, kakšen je njen značaj in kakšna je njena vloga v groteskni romaneskni strukturi, kakršna je struktura romana Peterburg. Vprašanje sega že na področje psihologije in je v okviru sodobne literarne vede rešljivo samo delno.

Če smo torej v našem razpravljanju o »retoričnih« in »lirskih« ritmiziranih segmentih romana Peterburg tudi mi govorili o »emocionalni komponenti« in pri tem opozarjali na stilne elemente, ki to komponento izražajo, ob tem seveda nismo pozabili, da so v grotesknem svetu romana Peterburg ubesedeni literarni liki bolj ali manj depersonalizirane in dehumanizirane figure in da je edini, ki je ohranil »neskončnost notranjih labirintov individualne osebnosti« v pogojih groteske<sup>50</sup> samo literarni subjekt, ta namreč edini lahko poleg emocij izrazi tudi prizadet odnos do sveta oziroma (samozavestno) čustvo, čeprav tudi on predvsem v afektni, trenutni prizadetosti,<sup>51</sup> ki je v pogojih »možganske igre« in povsod prisotnega »pan-mongolizma« predvsem izraz tesnobe in groze pa tudi nostalgije po izgubljenih vrednotah, idealih in iluzijah.

Za našo razpravo, ki se ukvarja s poetološkimi problemi, je v tej zvezi pomembno predvsem dejstvo, da so »retorični« in predvsem »lirski« segmenti, ki izražajo vsaj delno ozaveščene emocije, v romanu Peterburg možni samo ali kot avtorski odstopi s samostojno izraženim glediščem literarnega subjekta (primer iz razdelka "Жители островов поражают вас") ali kot izrazi zloženega gledišča literarnega subjekta in njegove emanacije – literarnega lika (primer iz radelka »Beg«) ali v modificirani pripovedi literarnega subjekta z močno izraženim polprelim govorom literarnega lika, kar omogoča izjemno kompatibilnost gledišč in hiter prehod iz pripovedne ravni literarnega lika na pripovedno raven literarnega subjekta (primer iz razdelka "Журавли").

Ritmizacija romana Peterburg pa ni značilna samo za omenjene tipe segmentov, ampak bolj ali manj za besedilo romana Peterburg kot celoto, torej tudi za tiste segmente, v katerih se ne pojavlja niti »stopnjevana emocionalnost« niti »liričnost«, marveč na primer »hladna« groteskna profanacija, parodija, ironija, satira ipd. – V sklepnem segmentu razdelka "Тараканы" (»Ščurki«) je tako na primer ubesedena profanacija Puškinove simbolne upesnitve Falconetovega spomenika Petra I. iz pesnitve Bronasti jezdec (Медный всадник) v segmentu, ki ga poleg tematskih paralelizmov ("была – лужа крови; был – труп" – »bila je – luža krvi – bilo je truplo« itd.), posebne metaforike in metonimike ("фигурка, смеющаяся белым

<sup>49</sup> Glej V. ЖИРМУНСКИЙ, op. cit., str. 576.

<sup>50</sup> O tem glej M. БАХТИН, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (Moskva, 1965), str. 51.

<sup>51</sup> O razmerju med emocijo, čustvom in afektom gl. poglavje Čustva v knjigi A. TRSTENJAK, *Problemi psihologije* (Ljubljana, 1976), str. 222 in sl.

лицом“, “пятно таракана“, “усики“ ... – »figurica, s smejočim se belim licem«, »madež ščurka«, »brčice« ...) in inverzij (“пуку простер он“ – »roko je stegnil on« itd.) ritmizirajo še vrsta smiselnih in intonacijskih pavz ter koloni, pri katerih je opazna tendenca po izravnavi števila poudarjenih mest (2-3-3-2-5-3-3-1-4-3-3-1-3-3).

Opisani primer lahko na primer dopolnimo tudi z groteskno realizacijo metafore iz razdelka “Разговор имел продолжение“ (»Razgovor se je nadaljeval«) iz sedmega poglavja, kjer se antiteza »premočrtno/pravokotno ipd. – okroglo« – tukaj izražena s simboliko števil “единица-ноль“ (»enica-ničla«) – realizira s pomočjo besedne igre v groteskni banalnosti:

- (a1) Тяжелое стечение обстоятельств опять навалилось. **I**  
 (a2) Тяжелое стечение обстоятельств, **I** – иль: пирамида событий. (A1) **II**  
 (b1) Она, пирамида, есть бред геометрии: бред, неизмеримый ничем; **I** (b2) она – спутник планеты; желта и мертва, как луна. **I**  
 (b3) Или – бред, измеряемый цифрами. (A2) **II**  
 (c1) Тридцать нолей: это ужас; **I** (c2) да: зачеркните вы единицу – провалятся тридцать нолей. **I**  
 (c3) Будет – ноль. (A3) **II**  
 (d1) В единице – нет ужаса; единица – ничтожество: **I** (d3) единица!.. **I** (e1) Но единица плюс тридцать нолей образуется в безобразии пенталлиона: **I** (e2) пенталлион – о, о, о! – повисает на тоненькой палочке; **I** (e3) единица пенталлиона себя повторяет *более чем миллиард миллиардов, повторенных более чем миллиард раз.* (C) **II**

Да, **I**

(f1) человеческой единицею, **I** (f2) то-есть тощею палочкой, проживал Николай Аполлонович, совершая пробеги по времени –

(g1) – Николай Аполлонович в костюме  
 Адама был палочкой; **I** (g2) он, стыдась  
 худобы, никогда ни с кем не был  
 в бане –

– в вековые времена! (B1) **II**

(h1) И на эту вот палочку пало все безобразие пенталлиона (*более чем миллиард миллиардов, повторенных более чем миллиард раз*); **I** (h2) непрезентабельное кое-что внутри себя приняло ничто; и разбухло из вековых времен –

– так разбухает желудок, благодаря развитию газов, от которых все Аблеуховы мучились –

– в вековые времена. (B2) **II**

Вспучились просто Гауризанкары какие-то. (D) **II**

Во мгновение ока опять *пронеслось* то же все, что с утра *пронеслось*: в голове пролетел его план. (E) (PII/155–156)<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Težek splet okoliščin se je spet zgrnil.

Težek splet okoliščin, – ali: piramida dogodkov.

Ta, piramida, je blodnja geometrije: blodnja, ki se je z ničimer ne da izmeriti; ona je spremljevalka planeta; rumena in mrtva, kot luna.

Ali – blodnja, ki se da izmeriti s številkami.

Trideset ničel: to je – groza; da: prečrtajte enico – trideset ničel izgine.

In bo – nič.

V enici – ni groze; enica je – ničnost: enica!.. Toda enica in trideset ničel se sprevrže v nakazo pentalijona: pentalijon – о, о, о! – obvisi na tanki palički; enica pentalijona se ponovi več kot milijardo milijard, ponovljenih več kot milijardokrat.



Elementi ritmizacije so tu poleg anafore (a1, a2), dveh eksklamacij (“ед-иница!..“, “пенталлион – о, о, о!“), antiteze (C), dveh dvojnih ponavljanj (v navedku natisnjenih v kurzivi), inverzij, intonacijskih in smiselnih pavz ter členitve na kolone predvsem tematski paralelizmi (A1, A2 – z internim paralelizmom b1, b2, b3; A3 – c1, c2, c3; B1 – f1, f2; g1, g2; B2 – h1, h2) s specifično notranjo organizacijo:

– Za tematski paralelizem (A1–A2–A3) je značilna gradacija, ki vodi od metafore “пирамида событий“ in vodilnega motiva “бред“ do rezultativnega vodilnega motiva “ноль“. Posebnost tematskega paralelizma (B1–B2) je tudi posebna grafična in smiselna delitev na tri dele: metaforo, realizacijo metafore (v odstavkih, pomaknjenih v desno) in refren (“в вековечные времена“).

Antiteza (C) je sestavljena iz antiklimaksa (tematski paralelizem d1, d2, d3) in klimaksa (e1, e2, e3).

Segment zaključuje hiperbola (D), ki nakazuje grozo pred »nič-em«, in prehod (E), ki vodi literarni lik iz halucinacije neposredno v situacijo naslednjega razdelka (“План“/»Načrt«).

Posebnost obravnavanega segmenta je tudi sama grafična podoba teksta, s katero Andrej Beli želi doseči pri bralcu, da bi ta s pomočjo vizualne percepcije besedila to besedilo vsaj v mislih »recital«.

Groteskno neemocionalni značaj imajo tudi nekatera metrizirana mesta, tako na primer tudi segment z groteskno podobo Peterburga iz razdelka “Татам: там, там!“, ki smo ga analizirali v poglavju Metrizacija pričujoče razprave. – Ritmizacija proznega besedila se v romanu Peterburg pojavlja kot znak »stopnjevano emocionalnega stila«<sup>53</sup> samo izjemoma, njene osnovne funkcije so tu drugačne.

Na njih opozarja Andrej Beli sam, ko v predgovoru k romanu Maske karakterizira svojo prozo z besedami:

---

Da, –

kot človeška enica, se pravi kot drobna palička, je živel Nikolaj Apollonovič, ko se je podil skozi čas –

– Nikolaj Apollonovič v Adamovi obleki je bil palička; on, ki se je sramoval suhosti, ni bil še nikoli z nikomer v kopališču –

– na vekomaj.

In prav na to paličko se je zgnila vsa nakaza pentalijona (več kot milijardo milijard, ponovljenih več kot milijardokrat); nereprezentativno nekaj je sprejelo vase nič; in se napihovalo od vekomaj –

– tako se napihuje želodec, zaradi razširjanja plinov, od katerih so trpeli vsi Ableuhovi –

– na vekomaj.

Napihnili so se kar tako nekakšni Gaurishankarji.

V trenutku je švignilo mimo prav tisto, kar je švignilo že zjutraj: glavo je prešnil njegov načrt.

<sup>53</sup> В. ЖИРМУНСКИЙ, *Теория стиха*, str. 576.

*!.../ я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст; !.../ я автор не "пописывающий", а рассказывающий напевно, жестикуляционно; я сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы. !.../ Кто не считается со звуком моих фраз и с интонационной расстановкой, а летит с молниеносной быстротой по строке, тому весь живой рассказ автора (из уха в ухо) – досадная помеха !...!*<sup>54</sup>

S temi besedami pisatelj posredno karakterizira tako vlogo zvočne instrumentalizacije kot ritmizacije besedila pri oblikovanju (modificiranega) govora I. v pogojih, ki jih narekuje ta konstitucijsko načelo »videti vse kot panoramo lastne zavesti« in groteskna struktura romana Petrburg, in 2. kot iluzije notranjega monologa, usmerjenega v rabo ustnega (recitativnega) govora.

### РЕЗЮМЕ

Проблема ритма прозы в романе "Петербург" Андрея Белого рассматривается в статье с учетом семантической концепции искусства слова, и ритмики в особенности, представленной писателем как в его теоретических трудах ("Символизм", "О художественной прозе", "Мастерство Гоголя" и др.), так и на метатекстовом уровне его художественных произведений (напр. во вступлении "Вместо предисловия" к роману "Маски"). В центре внимания находится исследование ритма прозы как допол- нительного семантического регулятора.

Разбор ритмической организации романной прозы, таким образом, направлен на формальный и содержательный анализ как дактилической и анапестической метрики с элементами логэдиических размеров, метрики, встречающейся в отдельных сегментах текста, так и вторичных элементов ритмической организации словесного материала, его различных "констант" (термин Зигмунда Черны). – Анализ показал, что и ритмическая проза романа "Петербург" построена прежде всего на художественном упорядочении вторичных элементов ритма: разных форм повторения и параллелизма (фонетических, грамматических, синтаксических, тематических, лексических), инверсии, колонов и особой системы пауз. Немаловажное значение имеет при этом особая лексико-семантическая характеристика текста, особый набор эмоционально и экспрессивно значащих слов, фигур и риторических оборотов (повышенная эмоциональность, метафоричность, гиперболичность, риторичность), а и ориентация на устную (декламационную) речь, на то, что называется А. Белым "живой рассказ автора". Ритмическую организацию прозы подсказывает и графическое обозначение элементов ритмики (особенно пауз) с помощью запятых, точек с запятой, точек, тире и особого графического выделения значимых сегментов текста.

Основой ритмической организации прозы романа "Петербург" не

<sup>54</sup> А. НЕЛЬИЙ, Маски, стр. 9–10. – »/J/az ne pišem, da bi me brali z očmi, pišem za bralca, ki v sebi artikulira moj tekst; !.../ jaz nisem 'popisujoči avtor', marveč avtor, ki pripoveduje pojoče, gestikulirajoče; jaz zavestno vsiljujem svoj glas z vsemi sredstvi: z zvokom besed in razmiki med deli fraze. !.../ Kdor ne upošteva zvoka mojih fraz in intonacijskih razmikov, marveč preleti z bliskovito naglico vrstico, temu je vsa živa avtorjeva pripoved (iz ušesa v uho) – nadležna ovira«.

является абзац. Сложная интонационно-синтаксическая основа ритмической прозы образуется в романе "Петербург" в зависимости от семантических условий, определяющих целостность и величину высказывания (от абзаца до раздела).

Ритмическая организация прозы в романе "Петербург" интенсифицирует как значение и воздействие сети соответствий, аналогий и аллюзий в романном тексте, так и значение и воздействие модифицированной романной речи и отдельных элементов гротескной структуры романа; она укрепляет связность романного текста, углубляет символичность и комплексность высказывания.