

Vita Žerjal Pavlin

Lirski cikel
v slovenski
poeziji 19. in 20.
stoletja Alegorija,
simbol, fragment

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

O knjigi

Knjiga je prva in hkrati celovita literarnozgodovinska in lingvistična obdelava slovenskih lirskih ciklov. Rešuje te probleme: kaj je lirski cikel, kako je bil definiran, kakšne so obstoječe teorije cikla, klasifikacije ciklov, zgornji obseg cikla, spreminjanje istega cikla v različnih objavah, verz in kitica v ciklih, jezikovna in semantična zgradba lirskih ciklov v slovenski poeziji od začetka 19. stoletja do danes. Ob pozitivistični literarnozgodovinski metodi prevladuje moderna lingvistična, to je besediloslovna analiza ter verzologija.

Iz recenzije dr. Aleša Bjelčeviča

Zgodovina cikličnega oblikovanja je prikazana tako, da napreduje od splošnega presojanja kriterijev cikličnosti do preverjanja na posebnem, estetsko, tematsko, oblikovno in vrstno heterogenem gradivu. Avtorica se ukvarja s kanoniziranimi pesniki in najbolj znanimi deli, pritegne pa tudi danes pozabljene cikle in stvaritve spregledanih pesnic. Od analize kratkih, produkcijsko in recepcijsko enostavnejših dvo- in tripesemskih lirskih ciklov prehaja na razčlenitev obsežnejših, pomensko kompleksneje povezanih paradigmatskih in sintagmatskih cikličnih struktur. Posebej se ustavlja pri zgodovini sonetnega venca, saj je to najbolj elitni, v slovenski književnosti najbolj produktivni, a hkrati mejni pesniški cikel. Z enako suverenostjo predstavlja tematsko strnjeno in razvidno lirsko govorico kot tudi zelo kompleksne, razpršene, fragmentirane in strogo urejene modernistične večbesedilne celote.

Iz recenzije dr. Irene Novak Popov



ZALOŽBA
ZRC

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

LIRSKI CIKELV SLOVENSKI
POEZIJI 19. IN 20. STOLETJA

Vita Žerjal Pavlin

Ljubljana 2008

Studia litteraria

Urednika zbirke: Darko Dolinar in Marko Juvan

Vita Žerjal Pavlin

Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja

Recenzenta: dr. Aleš Bjelčevič, dr. Irena Novak Popov

Oblikovanje: Ranko Novak

Stavek in prelom: Alenka Maček

Izdajatelj: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

Za izdajatelja: Darko Dolinar

Založila: Založba ZRC, ZRC SAZU

Za založbo: Oto Luthar

Glavni urednik: Vojislav Likar

Tisk: Littera picta, d. o. o., Ljubljana

Naklada: 350 izvodov

© 2008, Založba ZRC

Izid publikacije je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
prosto dostopna: <https://doi.org/10.3986/9789610503026>.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09-1"18/19"

ŽERJAL Pavlin, Vita

Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja / Vita Žerjal Pavlin. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008. - (Studia litteraria / Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU)

ISBN 978-961-254-097-5
242296832

Vsebina

7	Uvod
11	Kaj je lirski cikel?
20	Opredelitev lirskega cikla s kriteriji besedilnosti
29	Lirski cikel in literarni sistem
33	Modifikacija lirike v ciklu
35	Subjekt in subjektivnost v lirski pesmi in lirskem ciklu
39	Lirski cikel kot odgovor na monološkost lirike
43	Problem besedilnega sveta v liriki in lirskem ciklu
45	Časovne kategorije v liriki in lirskem ciklu
49	Preverjanje kriterijev besedilnosti v lirskem ciklu
53	Janez Bilc: Domovju
54	Josip Murn: Noči in Fin de siècle
59	Silvin Sardenko: Ranjenec
60	Alojz Gradnik: Melanholija
63	Srečko Kosovel: Kraška vas
65	Vida Taufer: Jesenske slike in Podobe v maju
67	Vida Mokrin Pauer: Triptih o prahu, znoju in soli
68	Ugotovitve razčlemb
71	Večdelna pesem, pesnitev in cikel
73	Sonetni venec med ciklom in pesnitvijo
84	Cikličnost in pripovedna snov
87	Obseg besedila in njegovih delov kot kriterij razločevanja pesnitve in cikla
96	Zvrstni sinkretizem v ciklih in cikličnih pesnitvah
101	Brezmejnost cikla?
101	Simon Jenko: Obrazi
107	Josip Stritar: Dunajski soneti
109	Simon Gregorčič: Predsmrtnice
111	Aškerčevi in Stritarjevi popotni cikli

114	Ivan Cankar: Iz lepih časov
115	Alojz Gradnik: Večerna senca
116	Modernistična totalnost: od cikla h knjigi
127	Proizvajanje in posredovanje lirskega cikla v literarnem sistemu
127	Prešernovi lirski cikli
135	Lirski cikel med revijalno in knjižno objavo
136	<i>Gregorčičev primer</i>
137	<i>Župančičev primer</i>
138	<i>Dve izdaji Cankarjeve Erotike</i>
139	<i>Gradnikov cikel Melanholija</i>
139	<i>Voduškov primer</i>
140	Postumne knjižne izdaje
140	<i>Aškerčeva uredniška odločitev</i>
140	<i>Prijateljeva uredniška odločitev</i>
141	<i>Ocvirkova uredniška odločitev</i>
144	<i>Pibernikova uredniška odločitev</i>
147	Vrstna in verzno-kitična podoba slovenskih ciklov
157	Iz zgodovine slovenskega sonetnega cikla
158	Sonetni cikli druge polovice 19. stoletja
159	Sonetni cikli slovenske moderne
166	Sonetni cikli v obdobju med prvo in drugo svetovno vojno
179	Pavčkovi, Kovičevi in Zlobčevi sonetni cikli
184	Modernistični in postmodernistični sonetni cikli
193	Sklep
201	Bibliografija
213	Imensko kazalo
219	Summary

Uvod

TA MONOGRAFIJA OB IZBRANIH zgledih slovenskih lirskih ciklov obravnavanega obdobja preučuje različne teoretske vidike te literarne oblike in deloma tudi njene literarnozgodovinske specifičnosti v slovenski književnosti. Ugotavlja tudi, ali cikel kot specifično zaporedje pesmi lahko problematizira lirске značilnosti vanj vključenih besedil in s tem uresničuje potrebo literature po mehčanju mej med literarnimi zvrstmi.

Ker je cikel že tradicionalno definiran kot posebno drugotno besedilo, tvorjeno iz prvotnih besedil, se v monografiji pri opredelitvi cikla opiram na besedilne kriterije, oblikovane v sodobnem besediloslovju. Ti se ne uresničujejo le v posamezni lirski pesmi iz cikla, ampak tudi v lirskem ciklu kot drugotnem besedilu. Komunikacijski vidik raziskave je upoštevan tudi z določitvijo literarnosistemskega položaja lirskih ciklov, pri čemer predstavim le nekatere vidike literarnega proizvodjanja in posredovanja.

Dosedanje preučevanje slovenskih lirskih ciklov se je omejevalo na obravnavo posamičnih ciklov znotraj opusov njihovih avtorjev in deloma še na iskanje vzorov za konkretni cikel, zaradi česar je bilo onemogočeno tipološko (po pesniški obliki, vrsti, tematiki, zgradbi, lirskem subjektu, obsegu) in literarnozgodovinsko raziskovanje pojava ter njegovih posebnosti v sistemu slovenske literature. V tujih literarnih vedah, npr. v ruski, nemški in ameriški slavistiki (Ibler 1988, Sloane 1988, Scherber 1997, zbornik *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, 2000, Vroon 2000, zbornik *Der russische Gedichtzyklus*, 2006), v germanistiki (Ort 1984) in tudi drugih nacionalnih literarnih vedah (zbornik *Die Architektur der Wolken*, 2005) je raziskovanje lirskih ciklov sistematično, kar je spodbudilo slovensko pionirsko delo te vrste Mihaela Breganta (1994), ki pa je v aplikativnem delu omejeno le na ciklično obliko sonetnega venca oz. velikega sonetnega venca enega avtorja.

Zato so v prvem, pretežno teoretičnem delu te monografije predstavljena spoznanja o lirskem ciklu, predvsem iz tuje literarne teorije, in za najpomembnejši zgled posodobitve tradicionalne obravnave cikla je upoštevan strukturalno-semi-

otični model Reinharda Iblerja. Dopolnjujem ga s kriteriji besedilnosti po Beaugrandu in Dresslerju in s Schmidtovo sistemsko-empirično teorijo. V nadaljevanju ob več slovenskih lirskih ciklih presojam kategorije lirike, kot jih določajo različne teorije te literarne zvrsti, s čimer skušam potrditi hipotezo o možni problematizaciji lirskih značilnosti v lirskih ciklih.

Drugi del raziskave najprej preverja besedilne kriterije lirskega cikla ob nekaj zgodovinsko razvrščenih primerih tropesemskih ciklov, ki zaradi svoje kratkosti omogočajo avtorju skrbnejšo notranjo strukturo cikla, bralcu pa reflektirano recepcijo ciklične celote. V nadaljevanju so isti kriteriji uporabljeni za poskus razlikovanja med lirsko pesnitvijo kot prvotnim in ciklom kot drugotnim besedilom, saj se v slovenski literarni zgodovini oba izraza pogosto uporabljata sinonimno. Ugotavljanje, ali gre pri tem za terminološko ohlapnost ali pa se oba pojava v nekaterih literarnih delih tudi prekrivata, je prikazano ob sonetnem vencu kot posebni pesemski vrsti (in sicer ob venci Prešerna, Stritarja, Balantiča in B. A. Novaka) ter še ob nekaj skupinah pesmi, za katere se v slovenski literarni zgodovini pojavljajo bodisi oznake cikel ali pesnitev (njihovi avtorji so Kette, Stritar, Kosovel, Strniša, Makarovič in B. A. Novak). Ob primerih daljših slovenskih ciklov ali ciklom podobnih skupin besedil iz 19. in začetka 20. stoletja (Jenka, Stritarja, Aškerca, Gregorčiča, Gradnika) presojam možni obseg cikla. Navedena problematika je razčlenjena tudi z upoštevanjem različnih načinov notranje organizacije pesniških knjig, ki so najpogostejši način posredovanja lirskih ciklov bralcem. Prikazana so različna razmerja med knjižnim razdelkom in lirskim ciklom, kot so se pojavljala v obravnavanem obdobju. Temu sledijo primeri spreminjanja avtorjevih namenov pri oblikovanju lirskih ciklov ali nejasnosti teh namenov, ki so predstavljeni s primerjavo različnih objav oziroma drugih načinov literarnega posredovanja obravnavanega pesemskega gradiva (npr. v variantah rokopisnih pesniških zbirk in drugih izborov pri Prešernu, Gregorčiču, Ketteju, Murnu, Balantiču in Vodušku).

Literarnozgodovinski vidik raziskave najprej prinaša pregled lirskih vrst in verzno-kitičnih oblik v opaznejših ciklih slovenske lirike 19. in 20. stoletja. Natančneje, vendar kljub temu necelovito, večinoma le ob primerih kanoniziranih avtorjev, je obravnavana zgodovina slovenskega sonetnega cikla. Popolnejšo literarnozgodovinsko podobo slovenskih ciklov bi omogočila šele združitev izsledkov več delnih raziskav lirskega cikla v posameznih literarnozgodovinskih obdobjih. Enega od vidikov zgodovinske obravnave lirskih ciklov odpira še vprašanje modernističnega cikla, njegovih možnosti in vlog.

Slovenski lirski cikli do sedaj še niso bili obravnavani celoviteje in v medsebojni primerjavi, s katero je mogoče razkriti stalnost in spremenljivost te literarne oblike. Neobvladljiva številnost slovenskih ciklov, nastalih v raziskanem obdobju, je zahtevala izbor raziskovanega gradiva. Odločitvi za kanonizirane cikle je botroval namen, z besediloslovno metodo reflektirati ustreznost rabe termina lirski cikel za te primere. Prav ti namreč s svojim pojavljanjem v slovenskem literarnem sistemu bistveno oblikujejo zavest ustvarjalcev in bralcev lirskega cikla o njegovem namenu in možni strukturi. Ob teh sem izbrala tudi manj znane cikle kanoniziranih avtorjev, saj se je pokazalo, da je ciklično oblikovanje poetološka značilnost nekaterih med njimi. Zaradi aktualne zavesti in lastnega prepričanja o prikrajsanosti slovenskih avtoric pri kanonizaciji njihovih del sem temeljiteje pregledala njihovo ciklično ustvarjanje. Med zglede sem vključila tudi nekaj avtorjev, katerim literarna zgodovina sicer ne pripisuje večje estetske vrednosti, prinaša pa njihovo ustvarjanje zanimive podatke o vrednosti in namenu cikličnega ustvarjanja v določenem obdobju.

Besediloslovna metoda obravnave lirskih ciklov je podprta z dognanji semiotike in lingvistične stilistike. Dopolnjena je s kategorijami genoloških preučevanj lirске literarne zvrsti¹ ter z verzološkimi spoznanji o razvoju verzno-kitičnih oblik v slovenskem pesništvu pa tudi s sistemskim pristopom, s katerim lirске cikle prikažem kot komunikacijsko delovanje v sistemu literarnega proizvajanja, posredovanja, sprejemanja in obdelovanja.

Osrednji namen monografije je torej omogočiti teoretsko reflektirano uporabo termina lirski cikel in postaviti okvire za nadaljnjo tipološko in literarnozgodovinsko obravnavo tega pojava v slovenski literaturi, s tem pa olajšati tudi njegovo primerjavo s tujimi književnostmi.

¹ Rabo termina zvrst za teoretsko triadno delitev literature na liriko, epiko in dramatiko ter konkretnjšega, empiričnega, hierarhično podrejenega pojma vrsta naslanjam na slovenistično terminološko tradicijo, ki jo je vpeljal Matjaž Kmecl z *Malo literarno teorijo* (prva izdaja 1976). Primerjalna književnost z Jankom Kosom ista termina uporablja inverzno: vrsto kot nadrejeni in zvrst kot podrejeni pojem. Kos v najnovejši izdaji *Literarne teorije* (2001: 88–91, 153–154) predlaga izraza nadvrste ali nadzvrsti za triadno delitev literature, sinonima zvrst in vrsta pa za konkretnjše literarne pojave, kot so roman, povest, tragedija, elegija ipd.

Kaj je lirski cikel?

NA PRVI POGLED JE ODGOVOR NA vprašanje, kaj je lirski cikel, zelo enostaven, saj je termin cikel (ang. *cycle/sequence*, rus. *cikl*, nem. *Zyklus*, it. *ciclo*, fr. *cycle*) ali venec – slovenske sopomenke sodobna literarna veda skoraj ne uporablja več – ena od klasifikacijskih kategorij literarnozgodovinske paradigme konca 19. stoletja² (Ort 1984: 1106), ki se uporablja tudi za starejšo literaturo³ (Biti 2000: 38). Zato je v literarni zgodovini in kritiki pogosto rabljen, opredeljuje ga tudi večina literarnih teorij.⁴ Njegova etimologija (lat. *cyclus* oz. grš. *kyklos* = krog) opozarja na zaokroženost ali sklenjenost kot poseben način povezave vrste oz. skupine besedil, ki »v takšni združbi ohranjajo svojo samostojnost, obenem pa tvorijo novo, širšo celoto«, kot je zapisano v *Mali literarni teoriji* Matjaža Kmecla (1996: 199).⁵ Ta na videz enostavna definicija pa v literarni teoriji vseeno sproža nekatera vprašanja in pojasnila.

² Tako Goethe svojih cikličnih pesniških del še ni označeval s tem izrazom, čeprav ga je uporabljal za likovna dela (Ort 1984: 1106).

³ Najpogosteje navajani starejši avtorji in dela so Dantejevo *Novo življenje*, Petrarcov *Canzoniere* in Shakespearovi *Soneti*. Primerjaj naslednje leksikone: *Sachwörterbuch der Literatur* (1989), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1999), *Dictionnaire des termes littéraires* (2001).

⁴ V slovenski literarni teoriji prvi omenja cikel Ivan Pregelj v delu *Osnovne črte iz književne teorije* (1936: 53, 57), in sicer kot možnost za ciklično povezanost sonetov oziroma pesmi, ki pa so »tudi v takem primeru vsebinsko vsaka svoj svet«. Silva Trdina, ki v *Besedni umetnosti* (1958) omenja cikel le ob pesemskih oblikah in vrstah, npr. Župančičev cikel seguidill, cikle pripovednih pesmi, kot sta Aškerčeva *Stara pravda* in Stritarjeva *Raja*, ugotavlja, da je sonet dostikrat ciklično povezan in da »[n]ajbolj umetno ciklično povezavo sonetov imenujemo sonetni venec«. Leksikon Cankarjeve založbe *Literatura* (1981: 38) za cikel navaja, da je to »vrsta literarnih del (pesmi, novel, pravljic, romanov, dram), ki so vsebinsko in formalno med seboj povezana; sestavljajo enoto z določeno funkcijo v okviru celote; ponavadi jih povezuje skupna tema. Npr. Prešernov *Sonetni venec*, Borov *Šel je popotnik skozi atomski vek*.«

⁵ Podobno definicijo je mogoče zaslediti tudi pri tujih teoretikih cikla. Darwin (1983, v: Ibler 1988: 25) ga definira kot »namerno organiziran poetični kontekst iz vrste samostojnih del, karakteriziran s posebno umetniško sklenjenostjo«. Za Vroona (2000: 521) je lirski cikel »skupina samostojnih pesmi, razumljena kot novo sestavljeno besedilo, ki je celota z lastnimi semantičnimi strukturami, a brez škode za estetsko celovitost in samostojnost njenih sestavnih delov.«

Cikli se pojavljajo v vseh literarnih zvrsteh,⁶ vendar v vsaki od njih učinkujejo specifično (Biti 2000: 39). Nedvomno so najpogostejši lirski cikli. Vzrok za to nekateri teoretiki (npr. Ibler 1988) povezujejo s pogosto značilnostjo lirike – njeno kratkostjo.⁷ Kratkost sicer ni lastnost, ki bi jo definicije lirike običajno navajale. Vseeno nekaterim raziskovalcem (npr. Killyju 1972) predstavlja značilno, drugim (npr. Lampingu 1989) pa le pogosto lastnost lirskega pesništva. Tudi Kmecl v *Mali literarni teoriji* (1996: 280) navaja »lirsko kratkost« kot nasprotje epski širini. Ibler (1988: 4) jo opredeljuje kot posledico za liriko značilnega neposrednega izražanja čustev in s tem razumljive nagnjenosti te zvrsti k jedrnatosti ter formam krajšega obsega. Zato lirске pesmi običajno niso objavljene samostojno, temveč kot del časopisa, revije oziroma zbirne publikacije. Forma objavljanja ima tudi poseben učinek: sicer samostojni teksti se s tem znajdejo neposredno drug ob drugem v odnosu, ki ustvarja lirski kompleks nove kvalitete. Ibler predvideva, da so pesniki opazili, kako taki nizi pesmi oziroma t. i. zbirna dela (*Sammelwerke*) lahko učinkujejo kot posebna literarna forma. To velja seveda tudi za pesniško zbirko, a še očitneje za lirski cikel. Tako Fomenko (nav. po Ibler 1984: 30) ugotavlja, da je bila v ruski literaturi 19. stoletja knjiga pesmi, ki je nastala v romantiki kot odgovor na zahtevane skupine žanrsko enakih besedil v klasicizmu, predhodnik ciklov. Vendar se lirski cikel od knjig pesmi razlikuje po dimenziji lirске izjave, ki je pri ciklu manj obsežna in želi izraziti predvsem razmerja do enega bivanjskega področja. Zato ni čudno, da Užarevič (1990: 109) imenuje cikel »minimalni makrokontekst pesmi« ali »minimalna pesniška makrooblika«. Za Fiegutha (2000: 113 in 2005: 407) je cikel kar literarna vrsta, sicer ne v strogem pomenu tega termina, ker je iz literarnih vrst posameznih pesmi tvorjena nekanonizirana sekundarna vrsta, ki kljub svoji dolgi zgodovini, segajoči v antiko in k starozaveznim psalmom, ni bila obravnavana v poetiki ali retoriki. Čeprav večina teoretikov cikla oznako literarna vrsta za

⁶ Poleg že omenjenih lirskih ciklov iz časa pred romantiko v opombi 3 navedeni leksikoni naštevajo še: iz nemške literature Goethejeve *Rimske elegije*, Novalisove *Himne noči*, Heinejevo *Knjigo pesmi*, Rilkejeve *Devinske elegije* in *Sonete na Orfeja*. Ibler (1998: 331) za liriko navaja iz antike cikle od, eklog, satir, kot so Horacijeva *Carmina* in *Satirae* in Vergilijeva *Bucolica*. Dolgo tradicijo ugotavlja za cikle elegij, kot so Ovidijeva *Tristia*, *Žalostinke* Kochanowskega, Goethejeve *Rimske elegije*, Rilkejeve *Devinske elegije* in Brechtove *Bukovske elegije* (*Buckover Elegien*). Za epiko so v navedenih leksikonih imenovani Goethejeva *Učna leta Wilhelma Meistra*, Balzacova *Človeška komedija*, Zolajev cikel romanov *Rougon-Macquart*, za dramatiko Schnitzlerjev *Anatol*.

⁷ V slovenski književnosti je na posledico te lastnosti lirike v literarnem programu iz *Popotovanja iz Litije do Čateža* opozoril že Fran Levstik: »Pa naj bo njeno sadje tem lepše, vendar je vse v koseh; celega, velikega dela nam ne podaja.«

cikel zavrača (prim. Scherber 1997: 431), se strinjajo, da gre za posebno zbirno delo (Ibler 1988: 26–27) oziroma kontekstualno zvezo (Sloane 1988: 22).

V cikel so povezane samostojne pesmi, vendar raziskovalci opozarjajo tudi na določeno problematičnost te samostojnosti. Ort (1984: 1106) zato vpelje razliko med sestavljenim besedilom – npr. zbirko pesmi ali antologijo, torej celoto, sestavljeno iz t. i. posameznih besedil – in celotnim besedilom, ki ga tvorijo delna besedila, kot so spevi, poglavja, dejanja ipd. Literarni cikel je »ravno na sredi med celotnim in sestavljenim tekstom« (nav. po Bregant 1994: 47). To seveda pomeni, da tudi besedila iz cikla niso niti posamezna niti delna besedila, ampak je njihov položaj vmesen, tolikšna pa je tudi njihova samostojnost: večja od samostojnosti npr. poglavja iz romana, a manjša od pesmi v zbirki.⁸ Tudi za Scherberja (1997: 432) je avtonomija posameznih pesmi eden od pogojev cikla, a hkrati opozarja, da mora cikel vzdrževati ravnovesje med centripetalnimi (povezovalnimi, na celoto osredotočenimi) in centrifugalnimi (razločevalnimi) silami. Če prevladata bodisi samostojnost pesmi bodisi enovitost nadpesemske celote, taka skupina besedil ni več cikel.

Vzrok za tak položaj pesmi v ciklu je pravzaprav dejstvo, da te pesmi poleg lastnega besedilnega smisla sooblikujejo tudi ciklični medbesedilni smisel. Užarevič (1990: 113) opredeljuje to lastnost po Hajevu (1980) kot »dvocentrično ciklične strukture«, kar mu pomeni, da se vsak element pesmi, ki pripada ciklični strukturi, lahko istočasno bere imanentno in sobesedilno. Zato je besedilo iz cikla sicer možno brati kot samostojno, ker pa je vključeno v cikel, moramo pri recepciji upoštevati tudi ciklično celoto. Darwin (nav. po Ibler 1988: 26) govori o ciklu kot o »dvojnem sestavu«, saj je sklenjenost (*Geschlossenheit*) cikla njegova sekundarna narava; posamezne pesmi namreč lahko eksistirajo tudi samostojno (primarna sklenjenost). Tudi Ibler (1988) za pesem iz cikla podobno ugotavlja, da ima dvojno pojavnost (avtonomno in kontekstualno) ali dialektično eksistenco (samostojno in odvisno). Koschmal (2000: 274) opozarja na različno vzpostavljanje smisla posamezne pesmi in cikla: v nasprotju z večjo nazornostjo pesmi je smisel cikla veliko bolj abstrakten, kompleksen in zahteva več abstrahiranja, zato je v primerjavi z besedili, ki ga sestavljajo, le latentno besedilo. Fieguth (2000: 113) celo meni, da je povečana dejavnost bralca specifična lastnost lirskega cikla. Cikel bi torej na osnovi

⁸ Ort ne omenja povezovanja pesmi iz iste pesniške knjige v razdelek, ki je tudi ena od form kontekstne gradnje, poleg tega so nekateri razdelki hkrati tudi cikli, kar razmislje o ciklih še dodatno zaplete.

navedenega lahko imenovali tudi besedilo besedil ali besedilo višjega reda (nadbesedilo oziroma supertekst).

Na razbiranje smisla ciklične celote kot besedila višjega reda usmeri recepcijo že avtor cikla, ki cikel oblikuje z določenim namenom⁹ in na bralčevo sprejemanje vpliva z zunanjimi znaki cikličnosti, med katerimi je najpomembnejši skupni naslov,¹⁰ ob tem pa tudi oštevilčenje zaporedja pesmi. Zaradi tega nekateri teoretiki v nasprotju s Scherberjevo tezo, da mora cikel vzdrževati ravnovesje med centripetalnimi in centrifugalnimi silami, menijo, da so besedila iz cikla pravzaprav predvsem medbesedilno osmišljena. Prav to je za Užarevića tisti kriterij, ki ločuje zgolj ciklusoidne (ciklom podobne) tvorbe od pravih ciklov. Fomenko (nav. po Ibler 1988: 30) celo meni, da posamezna pesem v ciklu izgubi svojo samostojnost in postane element v sistemu, enotnost cikla pa generira dodatni semantični potencial: smisel celote je kompleksnejši od vsote smislov posameznih pesmi. Tudi Ort pripisuje ciklični celoti »vrednost poenotenja« (nav. po Bregant 1994: 47). Ibler (1988: 53) je prepričan, da proces kontekstualiziranja prinaša velike semantične kvalitete. Zavest o tem, da smisel ciklične celote presega zgolj seštevek smislov posameznih pesmi, srečamo tudi pri Fieguthu (2000: 115). Sloane (1988: 22–25) ta presežek ponazarja s primerjavo kontekstualnega opomenjanja pesmi iz cikla z aktualiziranjem določenega pomena besede v kontekstu izjave. Kontekst cikla namreč aktualizira tiste pomene pesmi, ki so relevantni za ciklično celoto. Pri tem je zelo pomembna vloga bralca, ki pravzaprav ustvarja smisel cikla s tem, da med pesmimi prepozna oziroma vzpostavi primerjalne (ekvivalentne) kategorije.

Po Ortu mora biti enotnost ciklične celote izoblikovana že ob njenem nastanku in ne naknadno kot na primer pri pesniški zbirki, zato opredeljuje cikel kot nekaj zraslega, pesniško zbirko pa zgrajenega (nav. po Bregant 1994: 47). Isti intencionalno-temporalni vidik upošteva tudi Elisabeth Reitmeyer (nav. po Ibler 1988: 45). Zanj je cikel nekaj vnaprej načrtovanega oziroma je na začetku ustvarjanja namen avtorja, napisati cikel, in šele na tej podlagi so zasnovane različne tekstne komponente. Tudi Užarević (1990: 109) omenja načelo časa, pri čemer sicer ima v mislih čas nastanka besedil, vendar ne v strogo kronološkem redu, temveč predvsem kot čas iste poetološke faze avtorjevega ustvarjanja. Zanj je enotnost ciklične celote sovpadanje časovnega in »pesniško logičnega« načela. To velja tudi takrat,

⁹ Prim. Darwin, Fomenko, Ibler v: Ibler 1988: 25, 29, 30, 45.

¹⁰ Ta je sicer tudi pogost, čeprav ne nujen zunanji znak pesemskega razdelka kot organizacijskega dela pesniške zbirke, vendar pesmi v razdelku običajno niso oštevilčene, lahko pa so naslovljene ali nenaslovljene.

kadar avtor naknadno iz lastnega opusa izbere in ciklično poveže logično-tematsko sorodne pesmi iz različnih obdobij (za kar navaja zglede iz poznega obdobja Ahmatove in Pasternaka), saj jih tudi v tem primeru običajno ne more kar enostavno prepisati, ampak jih preoblikuje. Vendar ima to prepričanje tudi mnogo nasprotnikov; časovni vidik geneze cikla zavračata tako Fomenko (nav. po Ibler 1988: 29) kot Ibler (1988: 35–46). Slednji ima za izhodišče argumentacije svojo teorijo lirskega cikla, ki jo je oprl na strukturalno-semiotični model. Lirski cikel razlikuje od drugih t. i. zbirnih del, nastalih s povezovanjem več lirskih besedil, po pomembnosti ene od treh semiotičnih funkcij: pragmatične, sintaktične in semantične. Če je dominantna pragmatična vloga, so osnova povezovanja posameznih pesmi različni aspekti literarne produkcije in recepcije. Na tej osnovi nastajajo zbirke z deli določene avtorjeve ustvarjalne faze, antologije s tematsko sorodnimi besedili, zbirke, namenjene isti skupini bralcev (npr. otrokom), ali pesmi, posvečene ljubljenu, prijatelju ipd. Kadar je dominantna sintaktična funkcija, tvori stalnico zveza besedilnih znakov, posebno močno, če motivira povezovanje tekstov žanrska specifičnost (npr. sonetni venci, zbirke epigramov ipd.). O lirskem ciklu je mogoče govoriti le, če je dominantna semantična funkcija oziroma če obstaja med besedili notranja povezava, pri tem pa je relativno vseeno, ali je bila sklenjenost celote načrtovana ali naknadno zasnovana. Predpostavka za nastanek cikla je zgolj intencija avtorja, da s sopostavitvijo več pesmi ustvari tekst višjega reda. Seveda je mogoče, ugotavlja Ibler, da pri ciklih, ki so zasnovani naknadno iz že obstoječih posameznih pesmi, povzročijo časovna razdalja med nastankom pesmi in cikla ter različni žanrsko pogojeni sporočilni potenciali neskladnost ali celo diametralna nasprotja med besedilnimi strategijami. To se lahko zgodi, kadar avtor v cikel vključi pesmi iz zgodnejše ustvarjalne faze in z novo celoto ironizira ali parodira njihov prvotni estetski in spoznavni pomen.

Ob tem Ibler poudarja, da literarni cikel ne sme biti plod naknadnega uredničkovega urejanja besedil in je delo enega avtorja. Isto stališče zagovarja večina teoretikov cikla, npr. Fomenko (nav. po Ibler 1988: 25–30), Scherber (1997: 431) in Užarevič (1990: 109). Sloane (1988: 40) pa opozarja, da bralec pogosto ne more preveriti okoliščin, v katerih je bil cikel oblikovan, niti avtorjevega namena oziroma vloge naključja pri oblikovanju cikla. V podkrepitev tega stališča navaja eksperiment s študenti: skupino motivno povezanih pesmi različnih avtorjev, ki jim je bila predstavljena kot intencionalni cikel, so tudi interpretirali kot cikel. Kljub temu priznava, da slučajnostni cikli v nasprotju s namernimi težijo k razpršenosti in nepovezanosti semantičnih kategorij.

Iblerjeva definicija lirskega cikla kot skupine pesmi z močno semantično zvezo med posameznimi besedili enako kot večina opredelitev literarnega cikla navaja za osnovo ciklične enotnosti pravzaprav vsebinsko-tematska obeležja. Ob teh nekatere opredelitve cikla upoštevajo še formalno-žanrsko enotnost,¹¹ torej to, kar Ibler označuje za sintaktično funkcijo znaka, a ob tem večinoma dodajajo, da formalna enotnost še ni zadosten pogoj za ciklično celoto,¹² čeprav je bila v zgodnejših obdobjih literature vendarle osnova te enotnosti. Tudi za Kosa (1993: 78) pojem cikla ni samo zunanjeformalen (torej ne more upoštevati le obsega besedila in njegovo razdeljenost na manjše enote), ampak je določen tudi z notranjo formo besedil.¹³ Za teoretično in zgodovinsko obravnavo ciklov pa je primerna Iblerjeva (1998: 333) delitev ciklov na homogenerične in heterogenerične tipe, torej na cikle iz istovrstnih pesemskih vrst oziroma verzno-kitičnih oblik in cikle, ki povezujejo vrstno oziroma formalno različne pesmi.

Razčlemba literarnega cikla skušajo odkriti tudi kompozicijska razmerja v ciklu. Ena prvih vplivnejših študij ciklične kompozicije (nanjo opozarja Ort, za njim pa tudi drugi) je delo Joachima Müllerja *Das zyklische Princip in der Lyrik* (1932). Ob primeru Shakespearovih sonetov je kot značilnost ciklične kompozicije Müller (nav. po Ort 1984: 1107 in Bregant 1994: 48) opredelil tri sočasne principe ciklične zgradbe. To so:

1. »težiščna in osrednja naravnost«, saj se vsaka posamezna pesem nanaša na skupno »doživljajsko težišče«, je torej ciklična variacija tematsko konstantne življenjske izkušnje;

2. »tematska apriornost«, saj se vsaka posamezna pesem artikulira kot motiv osnovnega tematskega namena pesnika (pojem »apriornosti« pri ciklu pomeni osmišljajočo idejo, ki jo posamezna pesem delno realizira);

3. linearni potek od pesmi do pesmi, ki se poveže v »epsko poročilo«, vendar epske zakonitosti spreminja v »lirični tok«.

Bregant (1994: 48) omenja tudi odmevnost Müllerjeve, na etimologijo cikla naslonjene »metaforike kroga, v katerega se zapira linija motivne variacije, in spi-

¹¹ Prim. Kmecl, Užarevič, *Metzler Literatur Lexikon*.

¹² Kot poseben tip ciklov opredeljuje Sloane (1988: 44) sicer tudi generične cikle, vendar so vsi primeri, ki jih za ta tip navaja, tudi tematsko povezani, kar avtor pojasnjuje kot značilno mešanje tipov, kaže pa pravzaprav na to, da formalna istovrstnost še ni zadostna osnova za ciklično zvezo.

¹³ Kot primere za to navaja naslednje cikle: Novalisove Himne nôči, Hölderlinov Kruh in vino, Prešernov Sonetni venec, Župančičev Manom Josipa Murna Aleksandrova in Gradnikova Pisma.

rale, ki jo vrezuje tematska apriornost, tako da na koncu cikla iz visoke lege pada nazaj v samo sebe.« Do te značilnosti cikla je kritičen Sloane (1988: 21), ki meni, da so krožne strukture v ciklih sicer prisotne, vendar v istem obsegu kot v drugih literarnih oblikah in vrstah. Krog kot tradicionalni simbol povezanosti označuje le enotnost in celovitost cikla.

Müllerjeve principe komentira Ort kot za cikel značilno dvojno sestavo, in sicer kot sočasnost sinhrono-statičnih komponent (Ibler jih imenuje paradigmatске), ki posamezno pesem integrirajo v ciklično celoto s semantičnimi rekurencami oziroma motivno-tematskimi variantami, ter diahrono-dinamičnih, narativnih komponent (Ibler jih imenuje sintagmatске), ki predstavljajo epsko-linearno sukcesijo.¹⁴

Ob tem Ort (1984: 1110) opozarja, da samo sukcesija tekstov še ne tvori cikla, četudi je združevalni vidik (koherenca) še tako močan (npr. pri molitvenikih, urnikih ali nekaterih tekstih, ki so razvrščeni glede na vnaprej dane časovne periode: kalendarско ali cerkveno leto¹⁵). Pomembna je torej tudi semantična rekurenca: ne samo motivno ponavljanje, temveč tudi motivno vračanje. Bregant o pomenu koherence in rekurence v ciklu pravi naslednje:

Šele ta zaporedna projekcija sinhrono-statične komponente, ki združuje posamično pesem kot delni tekst prek semantične rekurence (povratnosti) določenega variacijskega motiva ali teme, in diahrono-dinamična, narativna komponenta kot epično linearna sukcesija delnih tekstov kot posameznih združuje te ciklu pripadajoče tekste v ciklično konstrukcijo. Pri tem se pokaže koherenca kot funkcija posamezne pesmi do cikla in rekurenca kot funkcija posamezne pesmi do druge posamične pesmi, ki pripada istemu ciklu. Bregant (1994: 48–49)

Ort (1984: 1111) zaradi navedene dvojne sestave definira cikel kot »sukcesijo posameznih tekstov, ki so motivno-tematsko povezani in ima njihovo medsebojno razmerje že samo na sebi pomensko vrednost«. Na osnovi takega razumevanja cikla ima Ort, po njem pa tudi Bregant (1994: 49), za neprave oziroma tendenčne cikle (Užarevič jim pravi ciklusoidni) tiste, »ki imajo sicer zunanjo oznako ciklusa,

¹⁴ Navajanje epičnosti ali naracije kot značilnosti cikla se je odprlo že ob Schleglovi oznaki Petrarcovih sonetov kot liričnega romana, ob teh in Shakespearovih sonetih pa se je oblikovala paradigma, »na kateri korelira razumevanje liričnih ciklov kot epično romanesknih« (Bregant 1994: 48).

¹⁵ K temu bi lahko prišle še abecedni red, ki ga je za razdelek Abecedarij v zbirki *Kalejdoskop* (2001) uporabil Kajetan Kovič. Vanj so umeščene pesmi, katerih naslovi (npr. Advent, Begunka, Bolnik, Cerkev itd.) si sledijo po abecednem redu, ne prinašajo pa tematsko povezanih besedil.

nimajo pa notranjih zakonitosti cikla. Marsikatero od teh besedil ima vendarle različne združevalne elemente, ki jih sicer še ne moremo razumeti kot 'samopomensko obremenjujoče interpretabilne', so pa zadosten indikator, da taka besedila, tako kot nepravre sonete, imenujemo tendenčni cikli.«

Tudi Ortova definicija cikla kaže, da obstaja med pesemskim delom in ciklično celoto¹⁶ tak odnos, kjer se struktura kaže kot kvaliteta in kjer celo sprememba v zaporedju pesmi spremeni celoto (Schmid 2000: 469–467). Tudi pri drugih raziskovalcih se pogosto pojavljajo stališča o nespremenljivem zaporedju pesemskih členov kot za cikel značilni stabilnosti (Scherber 1997: 431). Užarevič (1990: 111) meni, da je mesto v ciklu semantizirano kot logično-sižejski položaj v nizu, čeprav je glede na njegovo, po Hajevu (1980) prevzeto tezo o dveh tipih cikličnih kompozicij, radialnem (ali centrifugalnem) in linearnem (postopno-sižejskem), semantizacija mesta v ciklu gotovo opaznejša v linearnem tipu. Pri tem so namreč najpomembnejše linearne vezi med besedili cikla, medtem ko pri radialnem tipu »center strukture tvori 'ključni tekst', okoli katerega se razvrščajo 'periferni' teksti, ki so povezani s centrom, redko pa med seboj«.

Podobno kot Užarevič tudi Fieguth (2000: 113–17) trdi, da mora biti natančen položaj vsake pesmi v ciklu motiviran. Tako vsaka pesem s sosednjo pesmijo in z oddaljenimi pesmimi v ciklu vzpostavlja odnose tematske in pesniške ekvivalence ter odnose časovno-diegetske¹⁷ vrste. Tudi Vroon (2000: 525–526) opaža v ciklih narativno strukturo oz. implicitno zgodbo (»plot«), ki nastane, ko bralci zapolnjujemo vrzeli v zaporedju med dvema emocionalnima stanjema. Po mnenju Fiegutha so diegetske, torej pripovedne komponente za lirski cikel sicer nujne – in šele na tej podlagi je po njegovem mnenju cikel mogoče ločiti od zbirke pesmi –, po drugi strani pa ne smejo biti dominantne, saj prav to lirski cikel ločuje od epskih pesmi.¹⁸

¹⁶ Za pojem celota Biti (2000: 40) opozarja, da je bil skupaj s pojmi, kot so enotnost, totaliteta, organsko, zaključeno ipd., pomemben pri osamosvajanju literature kot znanstvenega predmeta, saj so ti pojmi prispevali k povezanemu preučevanju njenih sestavnih delov ter izločitvi iz večjih, neliterarnih enot. Po hermenevitični postavki je celota več od seštevska svojih delov, ker od zunaj ureja njihove odnose, zato delov ni mogoče razumeti izven celote.

¹⁷ Z izrazom diegesis, ki se je v antiki uporabljal za posnemanje dogodkov (v nasprotju z izrazom mimesis, ki je označeval posnemanje govora oseb), avtor očitno označuje pripovedne sestavine. Dogodki so namreč bistveni za zgodbo, ta pa za vtis pripovednosti.

¹⁸ Razlikovanja med dominantnim ali nedominantnim pomenom pripovednih sestavin v nekem besedilu avtor natančneje ne razčleni, zato ostaja predmet subjektivne presoje.

Že Müller je na osnovi zaporedja pesmi ločil tri vrste ciklov (povzeto po Schmid 2000: 470): 1. ohlapen/rahel cikel, ki dopušča prestavitvev pesmi, 2. cikel, ki je motiviran z napredovanjem motivov od pesmi do pesmi in ima epsko, narativno motivacijo, ter 3. mešani tip, ko je nekatere pesmi mogoče premestiti, drugih ne. Ort (1984: 1108) navaja tipologijo Mustardove (iz leta 1946), ki cikle poleg razvrstitev po drugih kriterijih (obsega, teme, žanra, okoliščin nastanka) deli tudi na variacijske in narativne. Čeprav sta po Müllerju variacija in naracija (predvsem kot v »lirski tok« transformirana epičnost) značilni za kompozicijsko dvojnost vsakega cikla, posamezni cikli bolj poudarjajo enega od obeh vidikov. Za označevanje navedene tipološke dvojnosti Ibler (1990) sprejema izraza paradigmatški (s poudarjenimi odnosi ekvivalence med pesmimi) in sintagmatski cikli (s širanjem).¹⁹ Tudi v članku o razmerju med lirskimi in epskimi komponentami lirskega cikla (2002) opredeli učinek nekaterih ciklov za bolj epskega, pri drugih pa je bolj lirski (subjektiven, emocionalen, refleksiven).

Obsežnejšo tipologijo ciklov najdemo pri Sloanu (1988), ki poleg generičnih ciklov loči še motivno-tematske (ki jih povezuje vsaj ena skupna tema ali motiv), dramatično-situacijske (z osredotočenostjo na lirski subjekt v isti situaciji duhovnega ali čustvenega konflikta) in zgodbene (»plot«) cikle. Če kot posebno kategorijo zanemarimo generične cikle, ostajajo zunaj že navedene tipološke dvojnosti, ki jo bom v nadaljevanju upoštevala, dramatično-situacijski cikli. Uvrstimo jih lahko med sintagmatske cikle, in to v primeru, ko je s sopostavitvijo pesmi v ciklu vzpostavljena konfliktnost lirskega subjekta s svetom oziroma drugim subjektom (zunanja konfliktnost) ali med njegovimi težnjami in načeli samimi (notranja konfliktnost). Pri tem se med posameznimi členi oblikujejo razmerja vzročnosti, posledičnosti, pogojnosti, pojasnjevalnosti in sklepalnosti, kar opredeljuje sintagmatske cikle. Kot paradigmatško ekvivalenco in s tem paradigmatški kompozicijski tip cikla pa upoštevam tiste variantne ubeseditve iste teme, v katerih je ta pripisana različnim subjektom, časom ali prostorom (mozaični vidik) ali je tematizacija implicitna in eksplicitna ali konkretna in splošna ali izražena kot vprašanje in odgovor. Paradigmatški cikel lahko prinaša tudi različne teme, vendar ob isti motiviki.

Po Fieguthovem mnenju je za lirski cikel nujna še ena določnica, in sicer nelinearno, ponavljajoče se ali ciklično predstavljeni čas. Ugotavlja, da zaradi te lastnosti kompozicija cikla ni značilna pripovedna kompozicija, ki bi poudarjala začetek,

¹⁹ Izraza je Ibler prevzel po Poyntnerjevem delu *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok* iz leta 1988, ki ga je leta 1990 recenziral.

sredino in konec. Konec se namreč na različne načine projicira na začetek, s čimer je dosežen ciklični značaj, in tudi sredina projicira tako začetek kot konec. Predstavitev časa je zato v ciklični celoti močnejše profilirana kot v posamezni pesmi. Podobno kot čas prestopa meje posameznih pesmi, je pogosto nelogično prepleten tudi literarni prostor.

Fieguth ugotavlja še eno značilnost cikla, ki je posledica njegove sestave. Ko posamezne pesmi stojijo v različnih medsebojnih odnosih, aktualizirajo pri tem neredko latentne, sekundarne značilnosti, ki nasprotujejo dominantnim zvrstnim in slogovnim značilnostim posameznih pesmi. Zato nastaja za cikel značilna tendenca po mešanju in hibridizaciji zvrstnih in slogovnih značilnosti, ki so bolj ali manj močno izražene. Ta tendenca se kaže predvsem v tistih vrstah ciklov, katerih posamezne pesmi so različnih lirskih vrst.

Opredelitev lirskega cikla s kriteriji besedilnosti

Že Ort v svoji definiciji cikla uporablja termina koherenca in rekurenca, s katerima nakazuje primernost besediloslovno²⁰ zasnovanega preučevanja literarnih ciklov. Tak je tudi že omenjeni Iblerjev semiotično-besediloslovni model obravnave lirskih ciklov, ki upošteva kriterije besedilnosti (tekstualnosti) po Heinrichu F. Plettu: 1. obseg, 2. razmejitev, 3. sovisnost ali koherenco.

Ko Ibler besedilni obseg cikla obravnava v pragmatičnem smislu, opozarja, da za lirski cikel ne obstaja kvantitativna norma, temveč je obseg pogojen z namensko-stjo ciklične razširitve besedila. Za lirski cikel je minimalen obseg dveh pesmi. S tem so izpolnjene minimalne zahteve kontekstualnega literarnega kompleksa, kar lirski cikel uvršča v skupino zbirnih besedil. Maksimalen obseg teoretično ni omejen. S tem potrjuje tudi mnenje Fomenka in Hajeva, ki jima Užarevič (1990: 109) nasprotuje s stališčem, da je optimalno ciklotvorno število tri do deset pesmi.

Do iste ugotovitve o obsegu prihaja Ibler tudi s sintaktičnega vidika obsega besedila: ker po Plettu vsako besedilo sestoji najmanj iz dveh medsebojno soodvisnih stavkov, zgornja meja pa ni predpisana, sta dve pesmi minimalen cikel. Seveda pride

²⁰ Izraz koherenca se v besediloslovju nanaša na vzpostavljanje besedilnega smisla in besedilni svet, rekurenca pa se uporablja kot eden od načinov kohezije površinskega besedila. (Beaugrande in Dressler 1992: 84)

v izrazito kratkem ciklu do močnejše konfrontacije sporočil, pri čemer ima vsaka komponenta večji strukturalni pomen, medtem ko se pri daljših ciklih pogosto izrazi motivno-tematska raznovrstnost.

Ker v ciklu istočasno potekata dve interpretaciji, namreč interpretacija posameznega teksta in ciklične celote, moramo pri semantičnem obsegu to upoštevati: posamezne pesmi (lirske komponente s principom variacije) ustvarjajo medsebojne kavzalne zveze, s čimer oblikujejo narativno komponento, ki jo je mogoče opisati kot ciklični siže ali fabulo.²¹ To so omenjali že mnogi raziskovalci cikla (Hajev, Darwin), pa tudi lirski variacija in kavzalna povezava, ki po Iberlju tvorita semantični obseg cikla, sta že pri Müllerju oznaki za konstitutivno dvojnost cikla. Iberl dalje ugotavlja, da posamezna pesem izgubi svojo besedilno avtonomijo in se približa formi epa, če je v navidezno ciklični tvorbi lirski, emocionalna variacija šibka ali je sploh ni, pač pa je močna kavzalna povezava posameznih pesmi. Če pa se šibko oblikuje princip kavzalne odvisnosti in s tem semantične sklenjenosti, se pesemska celota približuje pesemski zbirki, ki jo tvorita pragmatična in/ali sintaktična dominanta. S tovrstnim razločevanjem med ciklom in zbirko Iberl oblikuje enako tezo kot že omenjeni Fieguth in podobno kot Scherber s pojmom ravnovesja med centrifugalnimi in centripetalnimi silami.

Tudi drugi kriterij besedilnosti po Plettu, razmejitev,²² obravnava Iberl z vidika treh semiotičnih vlog. Začetek cikla pragmatično označuje izrazito znamenje, naslov, ki ima močno izraženo pozivno funkcijo, saj bralca motivira za branje in vzpostavlja miselno zvezo z besedilom. V nasprotju s posameznimi lirskimi pesmimi je naslov za cikel obvezen. Konec cikla ni izražen s posebnim metapragmatičnim signalom (npr. »Finis operis«, »Konec«), ampak le z zaključno pesmijo. Izrazit sistem mejnih signalov pa prihaja do veljave tudi v notranjosti besedila na stičiščih med posameznimi pesmimi. Meje posameznih pesmi v ciklu ne doživijo le slabitve, ampak se preoblikujejo v sredstvo prehajanja. V sintaktičnem pogledu

²¹ Za siže se v slovenski literarni vedi uporablja tudi izraz pripoved, ki je »prvotno besedilno zaporedje dogodkov, njihova literarna ureditev oz. način razporejanja in prepletanja motivov, prizorov, dogodkov v določenem pripovednem besedilu«. V nasprotju s tem fabula oz. zgodba »ni prvotno, resnično zaporedje dogodkov v besedilu, pač pa njihov kasnejši, iz pripovedi preurejeni konstrukt, [...] je torej osnovna struktura povezovanja dogodkov v vzročnem in časovnem zaporedju. V njej se dogajanje zapre znotraj začetka in konca.« (Zupan Sosič 2004: 45)

²² Razmejitev kot eden od kriterijev besedilnosti se navezuje na teoretske ugotovitve Uspenskega in Lotmana o okvirju umetniškega teksta.

tvori besedilo veriga znakov, katerih meja sta prvi in zadnji člen – v ciklu sta to prva in zadnja pesem, kar ima tudi semantični pomen. To sicer velja tudi za meje segmentov vseh ravnin (stavčna, verzna, besedna, glasovna meja), zato je v ciklu semantično najmočnejši tisti položaj, v katerem se povežejo meje različnih ravnin, kar se zgodi na začetku in koncu cikla. Iblerjevo razpravljanje o začetku in koncu cikla teh pojavov ne obravnava na enak način kot Fieguth, ki začetek in konec cikla omenja v časovno-pripovednem smislu.

Poseben semantični pomen začetka in konca cikla ter zaključkov posameznih pesmi sta ob razčlembi Župančičevega osempesemskega cikla Manom Josipa Murna-Aleksandrova ugotovila Novak-Popov in Juvan (1989/90: 5–8). Prva pesem v tem ciklu oblikuje osnovni tematski vzorec avtorjeve strategije identifikacije z Murnom in projekcije lastnih vrednot vanj, v vseh srednjih besedilih se osnovni vzorec ponavlja, seveda modificirano, tako da zaključki pesmi, povezani med seboj, tvorijo posebno lirsko izpovedno zgodbo. V zaključku zadnje pesmi pa sta raziskovalca prepoznala poskus vzvratne interpretacije dinamike čustvovanja v ciklu, ki je postavljeno v zgodbeno zaporedje s končno perspektivo in smislom.

V semantičnem pomenu je po Plettu tekst zamejen z enotnostjo tematskih referenc; z menjavo teme se spremeni tekst. Kako je to mogoče prenesti na cikle, tvorbo, ki združuje zaključena besedila? Ciklizacija je seveda postopek relativizacije in modificiranja strukturno-semantičnega pomena tekstne meje; kar je meja posamezne pesmi, je znotraj cikla šibkejša notranja meja. Zato se spremeni tudi prvotno zaporedje v hierarhiji tem; teme posameznih pesmi postanejo delne teme cikla.

Koherenca kot tretji kriterij besedila se v ciklu glede na pragmatični vidik oblikuje, če avtor in bralec iz zaporedja pesmi konstituirata cikel oziroma, če objavljeno zaporedje razumeta kot cikel. Ker je realni bralec od realnega avtorja prostorsko in časovno ločen, lahko hote ali nehote znake cikla tudi negira ali jih pripiše naključju, posamezno pesem pa bere izven določenega zaporedja, s čimer je izgubljen semantični potencial cikla. Cikel, analogno z drugimi literarnimi besedili, je posebna vrsta sporočila, ki ga tvorec pošilja naslovniku, pri čemer imata oba določeno skupno zalogo znakov in pravil za sporazumevanje, ki jo pridobita v realnosti, kot pravi Ibler, oziroma v literarnem sistemu, kot to realnost opredeljuje sistemska teorija literature. Avtor dobi iz realnosti impulz za tvorbo različnih vrst besedil, tudi za cikel; od tod prihajajo tudi spodbude za branje (mnenja drugih, recenzije ipd.). Avtor in bralec cikla morata zato poznati cikel kot posebno vrsto besedila s posebno strukturo in avtonomnim smislom ter s posebno vlogo (npr. inovativno,

epigonsko) v konkretni kulturi in literarnem sistemu. Avtor želi ustvariti cikel, ker spozna v taki skupini pesmi možnost posredovati še dodatno sporočilo. Abstraktni avtor²³ se konstituira (kot ciljni objekt bralca) z modelom sveta, prikazanim v ciklu (preko izbire, razvrstitve pesmi, strukture razmerja med lirskim jaz in ti, krajevno-časovnega razvoja ipd.). Je povezovalna točka vseh postopkov in značilnosti besedil, povezanih v cikel, zato je predpostavljeni subjekt celote. Abstraktni bralec²⁴ pa je komunikacijski ciljni objekt realnega avtorja, je tista instanca, ki je teoretično sposobna zaznati in dojeti vse vidike cikla kot enotnega besedila.

Koherenca cikla v sintaktičnem pogledu kot povezava delnih znakov ni le dodajanje (kot ugotavljajo pravzaprav vsi teoretiki cikla), temveč se v umetniških besedilih, kot je pokazal že Lotman, oblikuje na osnovi ponavljajočih se ekvivalentnih in neekvivalentnih zaporednih elementov. Ekvivalentnost v ciklu nastaja ne le znotraj posameznih pesmi, ampak tudi med pesemskimi členi cikla in se pojavlja na vseh ravneh strukture besedila (ponavljanje zvokov, slovničnih elementov ali leksemov, analogije v gradnji verzov, metriki ipd.), posebno pomembna je tista, ki zrcali semantično dominantno cikla. Povezava med pesmimi (kontigviteta) kot dominantnim principom segmentacije v ciklu pa ni le formalno-zunanja, ampak predvsem semantično-notranja, saj ima celota sižejski značaj, kar je že omenjena kompozicijska značilnost cikla. Vlogo sintaktične koherence ima tudi naslov cikla. Njegova znotrajbesedilna naloga je, da je sočasna referenca za vse pesmi, povezane v celosten kompleks. Je dodaten vezni člen med posameznimi pesmimi, znamenje, ki indicira semantično koherenco celote. V tej vlogi je naslov direktna zveza med pragmatično in semantično ravnino, saj je opozorilni signal za bralca oz. eden od signalov koherence. Če formulira temo ali problematiko, je konkretno opozorilo na semantične aspekte cikla.

²³ V literarni teoriji je sicer pogosteje uporabljen pojmovni par implicitni avtor – implicitni bralec ali, po Ecu, modelni avtor – modelni bralec.

²⁴ Razlika med izrazoma realni/eksplicitni in abstraktni/implicitni bralec je sorodna izrazoma iz jezikoslovne teorije, ki ju je v slovensko jezikoslovje po Grepl-Karliku vpeljala Martina Križaj-Ortar (1997: 35–61), in sicer prejemnik in naslovnik. Naslovnika opredeljuje kot osebo, ki ji je govorno dejanje namenjeno – med govornim dejanjem ni nujno prisoten, vendar govorec misli nanj pri ubesedovanju svojega razmerja do stvarnosti in svoje miselne predstave o stvarnosti, in torej ni dejavna oseba. Prejemnik pa je tisti, ki sprejema besedilo, ga pretvarja v svojo miselno podobo (ga interpretira v skladu s svojimi željami ipd.) in se nanj odziva – ki torej v nasprotju z naslovnikom nekaj dela. Prejemnik je sicer navadno ista oseba kot naslovnik, ni pa nujno; naslovniški prejemnik besedilo pogosto interpretira drugače kot nenaslovniški, saj je bilo besedilo tvorjeno zanj, ne pa za katerega koli prejemnika (Nav. po Vogel 2004: 38).

Po Plettu je semantična koherenca pogojena s koreferenco besedilne vsebine, tj. z večjo ali manjšo enakostjo denotativnih naveznikov oziroma znakov, ki imajo skupno referenco. Prav semantična koherenca je tudi za Iblerjevo opredelitev cikla ključna. Pomenska ravnina besedilne strukture cikla se reprezentira s prikazano vsebino, lirskim prikazom in integriranim subjektom dela (abstraktnim avtorjem cikla). Glede prikazane vsebine obstajata dve možnosti tvorbe semantične koherence:

1. s kavzalno povezavo različnih tematskih vidikov, pri čemer se enkratnost in statičnost lirskega trenutka posameznih pesmi spremeni v širino in dinamičnost lirске situacije (ta aspekt je Ibler pravzaprav že prikazal kot semantični obseg);
2. z variantno razširitvijo, in sicer z rekurenco motivov oziroma delnih tem, tako da se pri tem ohranijo statične sestavine.

Zdi se, da Ibler z navedenima dvema možnostma vendar dopolni svojo ugotovitev, zapisano ob obravnavi semantičnega obsega, ki bi dala misliti, da tudi on podobno kot Fieguth lirске cikle opredeljuje kot zgolj tiste skupine pesmi, v katerih se pojavlja nedominantna pripoved. Ob obravnavi semantične koherence pa Ibler dopušča tudi pesemsko vsebino, ki v ciklični povezavi ohranja izrazito lirski vtis, kar v že omenjenem članku iz leta 2002 tudi eksplicitno zapiše.

Semantična koherenca se glede lirskega prikaza ugotavlja analogno, kot se pojavlja med lirskim govorcem (lirskim subjektom) in lirskim poslušalcem (bralcem) v posamezni pesm. Izraža se torej v želji naslovnika, da razkrije sestavine in odnose v posameznem besedilu in ciklu tako, da je to zanj koherentno. V pesniškem ciklu je še dodaten problem, ker je subjekt cikla z lirskimi subjekti posameznih pesmi cikla v odnosu identitete ali diskrepance. Zato nastajajo trije osnovni teoretični tipi teh odnosov:

1. cikli s stabilnim lirskim subjektom: od pesmi do pesmi ostaja lirski subjekt v bistvu isti, zgolj s posameznimi spremembami;
2. cikli z dinamičnim lirskim subjektom: ta se pomensko spreminja od pesmi do pesmi in doseže na koncu cikla svojo polno relevantnost; na ravni cikla se zdi, da je lirski subjekt doživel razvoj;
3. cikli z nehomogenim lirskim subjektom: njegova identiteta je slabo določena ali sploh ni; subjekt cikla si prizadeva doseči semantično raznolikost z neomejeno različnostjo lirskih subjektov.

Razmislek o subjektu cikla in lirskih subjektih posameznih besedil v ciklu je pomemben tudi za Fiegutha, ki prav tako ugotavlja, da je identiteta lirskih

subjektov posameznih pesmi in subjekta cikla sicer običajno zagotovljena, a se to pričakovanje pogosto na bolj ali manj subtilen način izjalovi ali izpolni paradokсно. Namesto subjekta cikla se v posameznih pesmih lahko pojavi tuj lirski subjekt (ženska, podoba, lirski junak v 3. osebi). Neredko se subjekt cikla konstituira iz različnih lirskih subjektov in junakov pesmi. Subjektu cikla pripada višje metapoetsko in poetološko reflektivno stališče kot posameznim lirskim subjektom.

Ibler je s svojim modelom lirskega cikla skušal dotedanja spoznanja teorije lirskega cikla ne le smiselno razvrstiti, ampak tudi dopolniti oziroma postaviti na teoretsko trdnjše temelje semiotike in besediloslovja.

Ker je cikel kot t. i. zbirno delo besedilo besedil oz. drugotno besedilo, je uporaba dognanj besediloslovnih teorij za preučevanje lirskih ciklov nedvomno smiselna. Izhodiščno zanimanje pri definiciji lirskega cikla in tudi pri opredelitvi konkretne skupine besedil za lirski cikel je pravzaprav vezano na besedilne kriterije. Za cikel je namreč značilno, da kriterije besedilnosti uresničuje vsak člen cikla in tudi ciklična celota, saj je cikel definiran kot niz relativno samostojnih besedil, ki jim novo sporočilno vrednost oz. nov besedilni smisel daje prav njihova vključenost v cikel oziroma novo besedilo. Čeprav nas zanima poseben tip besedil, umetnostni, je uporaba besediloslovnih dognanj in modelov možna, kar za obravnavo slovenskega pesništva v največji meri dokazuje raziskovalno delo Marka Stabeja, ki se naslanja na spoznavnoteoretično (Beaugrandejevo in Dresslerjevo) ter znakovno (Petöfijevno in Olivijevno) besediloslovno teorijo. Njegove raziskave so tudi meni služile kot pomembna metodološka referenca. Za razčlemba slovenskega lirskega cikla sta besediloslovne kategorije v že omenjenem prispevku uporabila Irena Novak-Popov in Marko Juvan (1989/90). V nadaljevanju bom poskusila opredeliti za cikel značilno besedilno dvonivojskost oziroma njegovo dvocentrično strukturo s pomočjo sedmih besedilnih kriterijev po Beaugrandu in Dresslerju. To so kohezija, koherenca, namernost, sprejemljivost, informativnost, situacijskost in medbesedilnost. Soočila jih bom z Iblerjevim besediloslovno-semiotičnim modelom.

Literarni in s tem tudi lirski cikel je – kot je bilo že opozorjeno – rezultat avtorjeve namere, da razširi meje t. i. besedilnega sveta (kot zaokrožene pojmovne in predstavne celote) in tako oblikuje nove možnosti za vzpostavitev besedilnega smisla kot kompleksnejše ravni »pomena, ki jo je mogoče sporočati in razumevati samo prek besedila« (Juvan 2006: 121). S tem je upoštevan besedilni kriterij namer-

nosti. Bralec avtorjevo namero medbesedilno prepozna po tipičnem okvirju²⁵ – zunanjem znaku cikličnosti, tj. obveznem skupnem naslovu (Ibler ga zato obravnava kot znak pragmatične razmejitev besedila), ki mu sledijo oštevilčene pesmi. Tudi medbesedilnost, ki »označuje odvisnost tvorjenja oziroma sprejemanja danega besedila od seznanjenosti udeležencev v komunikaciji z drugimi besedili« (Beaugrande in Dressler 1992: 128), je namreč eden od kriterijev besedilnosti, torej morata tako tvorec kot naslovnik poznati formalne značilnosti in semantične možnosti cikla. Včasih naslov označuje tudi obseg cikla, npr. z izrazi diptih, triptih, kvartet ali tetragram,²⁶ večinoma pa napoveduje tematsko (pomensko) polje – ima kataforično vrednost (Stabej 1997: 142). Zato naslov vsekakor prispeva k bralčevemu enovitejšemu sprejemanju cikla, k temu, da je bralec vnaprej spodbujen, da več pesmi poveže v enoten besedilni smisel; ob tem mu je naslov največkrat v pomoč tudi pri oblikovanju tega smisla po branju cikla (Ibler mu zato pripisuje vlogo sintaktične in semantične koherence). Ta naknadno povzema vloga (v urejevalni koherenci) sicer ne velja za naslove, ki opozarjajo le na formalno enotnost celote, kot npr. Prešernove Gazele, temveč velja le, če naslov »najpogosteje z nominalno besedno zvezo povzame bistveno temo, okoliščine, (navideznega) naslovnika ipd.« (Stabej 1997: 142), kot npr. Prešernovi Sonetje nesreče. Na razbiranje besedilnega smisla cikla seveda vplivajo tudi drugi naslovi, s katerimi se sooči bralec lirskih besedil nekega avtorja, zbranih za knjižno objavo, saj predstavljajo okvirje, ki omejujejo različne besedilne celote: pesniško zbirko, razdelek, cikel, posamezno pesem.²⁷

²⁵ Izraz okvir uporabljata Beaugrande in Dressler (1992: 69) za globalne vzorce, ki obsegajo vsakdanje vedenje o kakem osrednjem pojmu. To se najprej ne zdi povezano z označevanjem naslova kot okvirja. Vendar njuna ugotovitev, da te vzorce uporabljamo za »usklajevanje, integriranje in obvladovanje velike količine konkretnega gradiva« (1992: 106), že kaže podobnost z vlogo naslova, saj tudi ta naslovniku pomaga obvladovati konkretno gradivo lirskega cikla. Okvir pa ni le besediloslovni termin, temveč se je uveljavil že v semiotiki (»Da zagledamo svet kot znakoven, je najprej treba postaviti kakršnekoli meje.« Uspenski 1979: 197–206), ki je sooblikovala sodobno literarno vedo. Biti (2000) opozarja na njegovo rabo pri Derridaju (1978) ob njegovem zanimanju za robne dele besedila, belino, naslove, podpise, beležke.

²⁶ V zbirki *Mik* (1988) Vide Mokrin Pauer sta tudi cikla z naslovoma Diptih in Triptih o prahu, znoj in soli, Tetragram (Dušanu Pirjevcu) je naslov cikla Nika Grafenauerja iz zbirke *Palimpsesti* (1984).

²⁷ Bregant (1994), sklicujoč se na Lotmana (1976) in predvsem na Uspenskega (1979), v paradigmo okvirja uvršča celo zunanost knjige (platnice in hrbišče z naslovom in imenom avtorja) pa tudi almanaha, antologije, revije.

Posamezne pesmi v ciklu so samostojne, če sta znotraj vsakega pesemskega člena poleg drugih besedilnih kriterijev uresničena tudi kriterija kohezije in koherence. Kohezija je izraz medsebojne odvisnosti sestavin površinskega besedila, torej slovnične odvisnosti, predvsem skladnje, ki organizira manjše enote besedila (besedne zveze, stavke, povedi), za obsežnejše dele besedila slovnična odvisnost ni obvezna. Se pa na večje razdalje, ki se vzpostavljajo tudi znotraj cikla, zaradi večje učinkovitosti sporazumevanja vseeno lahko že uporabljeni elementi in vzorci ponovno uporabijo, spremenijo ali strnejo. Ključni mehanizmi teh ponovitev so: ponovna pojavitev že uporabljenega elementa, predvsem leksema, delna ponovna pojavitev s spremembo besedne vrste leksema, parafraza s spremenjenim izrazom za isto vsebino ter anafora, ki je »uporaba za-oblik po koreferirajočem izrazu«, in katafora, »uporaba za-oblik pred koreferirajočim izrazom« (Beaugrande in Dressler 1992: 45–50). Med kohezivna sredstva pesemskih besedil sodijo še verzna in kitična oblikovanost (ritem, metrum, glasovno ujemanje), jezikovna izrazila lirskega subjekta ter anaforično in kataforično navezovanje s sinonimnimi in metaforičnimi poimenovanji in preimenovanji (Stabej 1995: 311).

Kohezija ima nalogo podpreti koherenco, ki predstavlja načine, »na katere so komponente besedilnega sveta – tj. konstelacija pojmov in relacij (odnosov), na katerih temelji površinsko besedilo – medsebojno dostopne in relevantne« (Beaugrande in Dressler 1992: 13). V pesemskih besedilih koherenco oblikuje »posebna prepletenost pomenskih oziroma metaforičnih polj, prirejenost časovnih, prostorskih in vzročno-posledičnih razmerij v besedilnem svetu« (Stabej 1995: 311). Glede na specifično literarno situacijo – kar predstavlja še en kriterij besedilnosti, situacijskost (Ibler te pogoje predstavi kot pragmatični vidik koherence) – želijo bralci cikla besedilni smisel pripisati ne le posameznim pesemskim členom, ampak tudi ciklični celoti. Zato koheziji in koherenci ne sledijo le znotraj posameznih pesmi, temveč tudi v ciklični celoti, pri čemer posebno pozornost namenjajo zaporedju pesemskih členov, čeprav to ni bistveno za vse paradigmatične cikle.

Koherenca po Beaugrandu in Dresslerju (1992: 13–15, 72–73) »ni toliko značilnost samih besedil, temveč je prej rezultat kognitivnih procesov besedilnih uporabnikov«, in sicer »rezultat povezovanja pojmov in relacij v omrežje, sestavljeno iz prostorov vedenja, zbranih okoli glavnih topikov«. Med značilnimi relacijami omenjata vzročnost (vzrok, omogočanje, razlog, namen) in čas, poleg teh pa kot osnovne pojme še situacije in dogodke ter vrsto drugih sekundarnih pojmov, npr. agens, prizadeta entiteta, lokacija, modalnost, ekvivalentnost, nasprotje idr. Za opi-

sovanje koherence v lirskih ciklih ni primerno ugotavljanje vseh predlaganih odnosov, temveč le osnovnih situacij in dogodkov ter tistih pojmov in odnosov (predvsem vzročnosti in časa), ki se aktivirajo ne le ob vsakem posameznem pesemskem členu, ampak skušajo podpreti tudi ciklično celoto. Na oblikovanje medpesemske koherence cikla v veliki meri vpliva še en kriterij besedilnosti, in sicer sprejemljivost oz. »pripravljenost sprejemnika besedila, da v danem nizu pojavitev vidi kohezivno in koherentno besedilo« (Beaugrande in Dressler 1992: 16). Bralec, ki želi sodelovati v literarni komunikaciji, ve, da ta od njega običajno zahteva precejšnjo stopnjo inferiranja, torej dodajanja lastnega znanja (inferenc) z namenom, da bi besedilni svet povezali. To velja tudi za celovitost lirskega cikla, kot so pokazale že predstavljene ugotovitve teoretikov cikla, in sicer Iblerja, Sloana, Koschmala, Fiegutha.

Čeprav je kohezija za obsežnejše dele besedila neobvezna, kar velja tudi za medpesemsko kohezijo v ciklu, prav meje posameznih pesmi, torej konec ene in začetek naslednje pesmi, ki so najbližji stiki med členi cikla, dajejo možnost, da se elementi površinskega besedila z medsebojno odvisnostjo oziroma kohezijo ohranijo v neposrednem aktivnem spominu. Zelo očiten primer tovrstne medpesemske kohezije je oblikotvorna²⁸ ponovitev zadnjega verza predhodnega soneta v prvem verzu naslednjega pri sonetnem vencu. Dobesedno bodisi variantno ponovitev zadnjega verza ali več zaključnih besed zadnjega verza pesmi v prvem verzu naslednje pesmi uporabljajo tudi avtorji drugih sonetnih ali nesonetnih ciklov oziroma nadpesemskih celot.

Težava nastane, kadar se oblikuje medbesedilna kohezija na način, ki sicer podpira medpesemsko koherenco, ne pa tudi koherence posameznih pesmi. To opažamo, kadar so kot medpesemsko kohezivno sredstvo uporabljeni pozajmljanje, morfemski navezniki ali dobesedne ponovitve, ki v pesmi, v kateri se pojavijo, niso koherentni. S tem je spodkopana besedilna samostojnost posamezne pesmi kot predpostavka cikla. Če ta ni uresničena, tudi poimenovanje ciklov za take besedilne celote ni ustrezno, predvsem pa je onemogočeno za ciklov značilno dvocentrično branje. Na to je z istim argumentom v zvezi z lastnimi pesmimi opozoril Gregor Strniša. Podobne dileme se odpirajo tudi ob Prešernovem Sonetnem vencu, Kettejevih večsonetnih celotah in še ob nekaterih primerih, ki jih literarna veda tradicionalno imenuje cikli, čeprav kohezija in/ali koherenca posameznih pesmi ni povsem uresničena in je zato njihov besedilni status problematičen.

²⁸ Morda bi bil ustrežnejši izraz »vrstotvorna«, saj je sonetni venec »posebna vrsta, tvorjena iz druge vrste, soneta« (Scherber 1997: 431).

Z vidika informativnosti kot kriterija besedilnosti se za lirski cikel zdi najpomembnejša presoja pričakovanosti oz. nepričakovanosti ter poznanosti oz. nepoznanosti predstavljenih sestavin besedilnega sveta po posameznih pesemskih členih. Pri tem je seveda potrebno upoštevati tudi estetske informacije.

Predstavljeni kriteriji besedilnosti niso absolutni kriteriji, saj izhajajo iz komunikacijskega razmerja in so zato intersubjektivni. Še najbližje objektivnemu kriteriju je kohezija, saj jo prepoznamo iz sestavin površinskega besedila. Vendar za obsežnejše dele besedila ni slovnično obvezna, zato je pri določitvi drugotnega besedila cikla ni mogoče vedno upoštevati. Kohezijo in koherenco Beaugrande in Dressler (1992: 15) opredeljujeta kot »besedilno usmerjena pojma«, saj zadevata materialno plat besedila, preostali pa so »k uporabniku usmerjeni« kriteriji, ki se tičejo samega sporazumevanja. Tudi pri teoretski uporabi teh kategorij za klasifikacijo in strukturno razčlemba posebnega tipa besedil, lirskih ciklov, upoštevamo, da je besedilo komunikacijski pojav, vendar je predvsem kriterij koherence (delno podprt s kohezivnimi sredstvi) tisti, ki omogoča ugotavljanje besedilne uresničitve, značilne za cikel: njegove dvocentrične strukture oziroma besedilne dvonivojskosti. V literarnovedni inštrumentarij za opredelitev lirskega cikla in analizo njegove sestave pa je poleg koherence (ki jo lahko podpira kohezija, v močni interakciji pa je tudi sprejemljivostjo in informativnostjo) nujno pritegniti še kriterija, ki ju je v svojem modelu obravnave lirskega cikla po Plettu upošteval že Ibler, in sicer razmejitev ter obseg (ki pravzaprav odražata kriterije situacijskosti, medbesedilnosti in namernosti).

Lirski cikel in literarni sistem

Teorije cikla predpostavljajo, da bralec, in to ne le literarni strokovnjak, lirski cikel prepozna kot razširjeno lirsko besedilo, sestavljeno iz več besedil, ki jim sicer lahko vsakemu posebej razbere besedilni smisel, vendar oblikovanje posebnega besedilnega smisla omogoča tudi ciklična celota. Ta predpostavka temelji na obravnavanju cikličnih besedil kot dela literarnega sistema, saj prav ta oblikuje sprejemnikov pričakovanja in postopke uporabe različnih žanrskih in drugih podtipov literarnih besedil, torej tudi lirskega cikla.

Po empirični literarni znanosti Siegfrieda J. Schmidta iz leta 1980 (Dović 2004: 43–57) sistem »literarnega komunikacijskega delovanja«, ki ga zamejujeta estetska

in polivalenčna konvencija²⁹ in ki v družbi izpolnjuje spoznavne, čustvene in etične funkcije, sestavljajo štiri vloge: literarno proizvajanje, literarno posredovanje, literarno sprejemanje in literarno obdelovanje.

Sistemska obravnava lirskih ciklov daje nekaj iztočnic za raziskovanje, ki presega raven enega samega cikla, kot ga je mogoče presoјati z besediloslovnimi kategorijami, čeprav tudi te vključujejo širšo zavest o sistemu komunikacijskega delovanja (predvsem s kategorijami medbesedilnosti, situacijskosti, informativnosti in namernosti).

Za preučevanje lirskega cikla so z vidika literarnega proizvajanja relevantna predvsem vprašanja o tistih pogojih iz sistema avtorjevih predpostavk, ki pomenijo avtorjevo seznanjenost s cikličnim lirskim ustvarjanjem, torej področje vplivov in konvencij, ki se ga ta monografija ne loteva sistematično, in vprašanja o avtorjevi strategiji oz. odnosu do tradicije in vzorcev uporabe lirskega cikla (potrjevanje, transformacija ali negacija tradicije oz. sočasnih vzorcev), kar monografija tudi samo nakazuje. Avtorjevo strategijo lirskocikličnega oblikovanja je mogoče prepoznati po izbrani pesemski obliki/vrsti, obsegu cikla, temi, kompoziciji idr., predvsem ko te značilnosti primerjamo z drugo produkcijo lirskih ciklov v sinhronem ali diahronem preseku nekega literarnega sistema.

O literarnem posredovanju lirskih ciklov ugotavljamo, ali se pri različnih objavah istega cikla (v revijah, zbirkah, almanahih, antologijah ipd.) ciklična celota kakorkoli spreminja in kako se v posredovanje ciklov vključujejo uredniki postumnih zbirk. Sprejemanje lirskega cikla pa je najprej odvisno od sprejemnikovega prepoznavanja konvencionalne označenosti cikla, deloma tudi od njegovega razlikovanja med ciklom in knjižnim razdelkom ter lirskim ciklom in lirsko pesnitvijo. Sprejemanje je tudi rezultat sposobnosti sprejemnika, da z inferencami iz posameznih pesniških besedil oblikuje novo besedilno celoto. Obravnava literarnega obdelovanja, ki po Schmidtu pomeni verbalizacijo komunikata,³⁰ bi zahtevala analizo interpretacij

²⁹ Prva »pomeni, da mora udeleženec komunikacije za tiste komunikatne baze, ki jih hoče realizirati kot estetske komunikate, opustiti določila dejstvene konvencije v korist vrednot, ki v določenem komunikacijskem sistemu veljajo za estetske«, druga, ki je mogoča šele na podlagi estetske, pa določa specifičnost komunikacije, saj »udeleženci v skladu s polivalenčno konvencijo niso vezani na enoznačnost in imajo svobodo pri realiziranju estetskih komunikatov, enako pa pričakujejo tudi od drugih udeležencev« (Dovič 2004: 46–48).

³⁰ Schmidt v vsaki komunikaciji vzpostavlja razliko med t. i. komunikatno bazo, ki predstavlja neke vrste objektivnega nosilca, in komunikatom, ki je učinek tega nosilca na naslovnik komunikacije.

posamičnih lirskih ciklov, saj so nekatere interpretacije postale kanonizirani vzorci branja kanoniziranih ciklov, vendar to ni vključeno v monografijo, ki med vlogami literarnega sistema v največji meri obravnava literarno posredovanje.

Slovenski pesniki so se s cikličnim oblikovanjem lirskih besedil seznanili sprva ob tujih, kasneje tudi ob domačih zgledih (npr. Prešeren pri Petrarci, Goetheju idr.), možen je tudi vpliv (ljudsko) religioznih in ljudskih petih posvetnih pesmi v cikličnih povezavah. Strategijo lirkocikličnega oblikovanja nekaterih slovenskih pesnikov 19. in 20. stoletja je mogoče ugotoviti s primerjavo različnih konceptov in rokopisnih oz. še nenatisnjenih variant pesniških zbirk. Primerjamo tudi revijalne objave s knjižnimi izdajami istih lirskih besedil, saj se praviloma dogaja, da avtor objavo v periodiki šteje le za določeno stopnjo oblikovanja besedil, ki jih pred knjižno objavo lahko še stilistično popravlja, predvsem pa izbira ter razvršča z novim premislekom, povezanim z obsežnejšim gradivom, izbranim za zbirko. Zato med obema objavama večkrat nastane tudi razlika v cikličnem ali necikličnem oblikovanju. Pri literarnem posredovanju ciklov se zastavlja predvsem vprašanje vloge urednikov postumnih knjižnih izdaj, zbranih in izbranih del pri označevanju in objavi ciklov. Ciklično povezovanje pesmi se v zbirki nemalokrat pokriva z razdelčnim in morda se tudi zato pri sprejemanju ciklov v slovenski literarni vedi izraz cikel pogosto uporablja kot sinonim za razdelek, ki je kompozicijska enota zbirke in praviloma ni istovrstna nadpesemska celota kot cikel. Ti vidiki proizvodnje, posredovanja in deloma še sprejemanja lirskih ciklov bodo predstavljeni v nadaljevanju.

Modifikacija lirike v ciklu

KER CIKLIČNA CELOTA NI ZGOLJ seštevek posameznih pesmi, ki so vanjo povezane, je tudi lirski značaj vsake posamezne pesmi v tej novi celoti redefiniran. Kot navajajo že predstavljeni avtorji, ima cikel pogosto (po mnenju nekaterih celo vedno) nedominantne pripovedne značilnosti, saj se prav lirski cikel lahko »približuje epsko-fabulativnemu diskurzu, kjer je položaj posamezne pesmi kompozicijsko vcepljen v dogajalni lok v skladu z vzročno-posledičnimi dogajalnimi odnosi« (Užarevič 1990: 112). O vplivu ciklične povezanosti na zvrstno identiteto nove celote govori tudi že omenjena Fieguthova teza o tendenci po mešanju in hibridizaciji zvrstnih in slogovnih značilnosti v ciklu, kar naj bi bilo posledica aktualizacije latentnih značilnosti posameznih pesmi, ko se v ciklu vzpostavijo medpesemski odnosi. Ta razmišljanja o lirskih ciklih odpirajo problem mej med literarnimi zvrstmi in s tem posegajo v diskusijo, ki obstoj teoretskih oznak lirika, epika in dramatika spremlja pravzaprav od njihovega nastanka. Če govorimo o lirskem ciklu kot besedilni celoti, v kateri se izhodiščno lirске značilnosti lahko – čeprav nedominantno – transformirajo v nelirske, potem je vendarle potrebno opredeliti sodobne teoretske genološke standarde in na njihovi osnovi označiti tisto identiteto lirike, od katere ciklični sestavi lahko odstopajo oziroma je to morda celo smisel njihovega obstoja.

Znano je, da se je izraz lirika kot oznaka za literarno zvrst v triadnem sistemu ob epiki in dramatici začel uporabljati ok. 1800,³¹ in sicer v delih (nemške) romantične estetike bratov Schlegel, Schellinga, Jeana Paula, Goetheja, Hegla, Vischerja in drugih. Razumljivo je, da se je pojmovanje te literarne zvrsti v polnih dveh stoletjih uporabe izraza lirika spreminjalo, prav tako pa se je spreminjal tudi pogled na ustreznost same zvrstne klasifikacije književnosti.

Pri presoji različnih poskusov opredeliti lirsko zvrst se je mogoče nasloniti na stališče Gérarda Genetta, ki v razpravi Uvod v arhitektst (*Figure* 1985) osnovni

³¹ Poleg informacije o začetkih rabe izraza lirika v Evropi Janko Kos (1993: 25) navaja tudi podatek, da je v slovensko terminologijo izraz lirika v pomenu ene od treh literarnih zvrsti uvedel Ivan Macun v knjigi *Cvete slovenskiga pesništva* iz leta 1850. Kosove izsledke upoštevam tudi v nadaljevanju.

problem literarnozvrstnih opredelitev vidi v prepričanju teoretikov, da je triadna delitev naravna, idealna, nadzgodovinska, ne pa samo kulturna, zgodovinska. Ugotavlja namreč, da kriteriji za definiranje posameznih zvrsti vedno vključujejo tudi tematski element, ki ga ni moč lingvistično opisati, in da bi lahko le jezikovne kategorije upoštevali kot naravne. S tem odpira tisto razumevanje literature, ki njene literarnosti ne vidi kot globlje, objektivne, esencialne lastnosti niti ne kot zgolj konvencije, temveč kot učinek več soodvisnih dejavnikov na osnovi literarnega kanona (prim. Juvan 2000: 42–44). Tudi Genette se namreč sprašuje, kako je mogoče definirati epsko brez reference na homersko tradicijo. Zato zvrstno triado sprejema le kot klasifikacijo, ki je v rabi, in zvrsti imenuje arhižanri. Za to antiesencialistično stališče o literarnih zvrsteh Marko Juvan (2002c: 22) ugotavlja, da vključuje koncepcijo medbesedilnosti, saj se je prav z njo »razdrila monistična hierarhija vsebovanj, po kateri je vsako besedilo pripadlo nekemu žanru, ta zvrsti in 'naravni formi', ta pa končno literaturi kot metavrsti. Literarno delo nasprotno izziva različne generične reference, jih med seboj staplja, križa.« Pri tem »zvrsti in žanri vseeno niso zgolj sistemi razlik brez določljive formalne in vsebinske substance, saj je prav medbesedilno navezovanje na žanrsko prototipska besedila in formalno-tematske konvencije, razpršene v variantne nize podobnih besedil, tisti dejavnik, ki literarne zvrsti in žanre najbolj odločilno oblikuje, jih vzdržuje v zavesti piscev, bralcev, kritikov in drugih udeležencev literarne komunikacije, seveda pa jih tudi zgodovinsko spreminja.« Ko se Juvan (n. d.: 23) nadalje sprašuje, kako besedilo ali niz besedil postane prototip žanra, ugotavlja, da je to »izid medbesedilne in metabesedilne interakcije: na eni strani je delovanje (vplivanje) semantičnih, sintaktičnih in pragmatičnih potez prototipskih besedil na domače in tuje literarno potomstvo, na drugi strani pa so metabesedilni opisi ter medbesedilne izpeljave in sklici (reference), ki 'trdo jedro' ali prototip žanra vzpostavljajo za nazaj.« Juvan (2006: 153) navaja sodobnega genologa Alastaira Fowlerja, ki v delu *Kinds of literature* (1982) predstavlja žanr kot »pojem, ki nima jasnih mej, saj so vanj zajete enote, tj. besedila, med seboj le v wittgensteinovskih 'družinskih podobnostih',³² kar pomeni, da nimajo nujno niti ene same poteze, ki bi bila skupna prav vsem.« Tako ima vsaka kategorija, tudi literarna zvrst, »neko osrednje področje, jedro, opredeljeno s pomočjo prototipov, in neostre, prehodne in sporne meje« (Juvan 2006: 175). Na teh temeljih zasnovana genologija ne zanika

³² Koncepcijo »družinske podobnosti« je vpeljal Ludwig Wittgenstein in pomeni mrežo ujemanj med različnimi elementi, ki sicer sodijo pod isti pojem, vendar jih ne družijo ista skupna lastnost. Primer takega pojma je igra, ki zajema razred pojavov, kot so šah, tarok, nogomet, skrivalnice, ruleta, ristanec ali ugibanje oseb. Čeprav nekatere od teh iger družijo skupne lastnosti, nobena ni lastna prav vsaki igri (Juvan 2006: 158–159).

vseh ugotovitev starejših genoloških teorij, kolikor so te metabesedilni opisi »invariantnih, ponovljivih elementov in strukture samih besedil« (Juvan 2002c: 13), ne da bi ob tem pozabila na načine njihovega medbesedilnega oblikovanja, ohranjanja in spreminjanja.

Zato so lahko tudi različni pogledi na genološko identiteto lirike, oblikovani znotraj teorij lirike, ki bodo predstavljeni v nadaljevanju, osnova za presojo modifikacije lirike v lirskih ciklih.

Subjekt in subjektivnost v lirski pesmi in lirskem ciklu

Čeprav lirskega pesništva v romantiki, ko se je oblikoval literarnozvrstni triadni sistem, niso več povezovali s petjem,³³ so kot njegovo pomembno lastnost še vedno poudarjali spevnost,³⁴ izraženo z zvočnimi učinki jezika. To naj bi (tako Horn 1995: 302) sugeriralo vtis neposredne prisotnosti subjekta v govoru. Liriko so namreč opredelili kot najbolj subjektivno literarno zvrst, ki izpoveduje oziroma najbolj neposredno izraža stanje pesnikovega jaza, njegovo notranjost, čustvo, duha, doživetje in podobno, kar je ustrezalo tako značilnostim tedanje romantične lirike kot tudi filozofije in psihologije prve polovice 19. stoletja.

Da lirsko pesništvo ni nujno avtorjeva izpoved v romantičnem smislu, se je pokazalo v zametkih simbolizma sredi 19. st. pri Baudelairu in nato ob njegovih skrajnih oblikah proti koncu stoletja (Rimbaud, Mallarmé), saj je subjekt tega pesništva pretežno abstrakten, neoseben ali nadoseben, lirske izjave pa so izgu-

³³ Prvotno grško-rimski pridevnik je »lirski« (*lyrikos, lyricus*) razločeval ob spremljavi glasbila pete pesmi od recitativnih, prav tako spremljanih z glasbili, ter tudi od samo govornih ali bralnih pesmi. V slovenščini je glede na etimološko zvezo glagola peti in samostalnika pesem zveza peta pesem pravzaprav tautologija. V pomenu petega besedila se je beseda pesem nedvomno uporabljala za ljudska besedila in za cerkvene pete tekste, čeprav ta raba ni dokumentirana. Izpričana pa je za čas od protestantizma do vključno baroka, ko je označevala izključno pete pesmi. Šele v 18. st. so v skladu z novim tipom besedil iz *Pisanic* začeli uporabljati besedo pesem tudi za bralno liriko. Prim. Kos 1993: 29, 30.

³⁴ V kasnejših obdobjih je spevnost sicer izgubila veljavnost konstitutivne značilnosti lirike (pri Slovencih je nespevnost postala enakovredna značilnost lirike od Gradnika, Kosovela in Voduška), vendar je še pogosta. Nekatere opredelitve pojma lirika, npr. v *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993: 713–715), zvočne učinke še vedno upoštevajo za ključni znak lirskih besedil.

bile realni status (Kos 1993: 40). S tem se je v literarni teoriji spremenilo stališče o subjektu v pesmi, odslej imenovanem lirski subjekt, lirski govorec, lirski jaz ali tudi izpovedovalec. »Kot literarnoteoretičen izraz pomeni lirski subjekt zgolj tistega, ki je govorni osebek lirskega besedila.« (n. d.: 53). Vseeno je za mnoga obdobja evropske lirike od starogrške do romantične in novoromantične značilen lirski subjekt, ki ga je mogoče istovetiti³⁵ z empiričnim pesnikom, kadar v besedilu na to kažejo jasno razvidni znaki (npr. Prešernov verz O Vrba, srečna, draga vas domača), vendar je to le poseben tip splošnejše kategorije lirskega subjekta (n. d.: 53). Pojmovan je kot deiksis³⁶ in ima semantične implikacije na recepcijo (Ibler 1988: 77), tudi zato, ker so jezikovna izrazila lirskega subjekta – najbolj tipičen je osebni zaimek v prvi osebi oziroma prvoosebna glagolska oblika – posebno kohezivno sredstvo pesemskih besedil (Stabej 1995: 311). Ko je literarna teorija lirski subjekt opredelila kot zgolj subjekt besedila, je postalo tudi razumevanje pesniškega besedila »immanentno«, osredotočeno na besedilo samo, kar je bilo skladno z načeli druge literarnoraziskovalne paradigme, ki je zavrnila biografsko-pozitivistične metode prve paradigme (Virk 2003). V slovenski literarni vedi se termin lirski subjekt tako uporablja od 70. let 20. stoletja. Opredelila so ga dela: *Lirika, epika, dramatika* (več avtorjev, 1971), prevedeni in prirejeni leksikon *Literatura* (1977), Kmeclova *Mala literarna teorija* (1976), Kosov *Očrt literarne teorije* (1983) ter leksikonsko zasnovano delo *Lirika* (1993) istega avtorja.

³⁵ Kos v *Očrtu literarne teorije* (1983a: 106) ta tip lirskega subjekta imenuje avtorski subjekt, o katerem »govorimo, kadar čutimo v pesmi samega avtorja [...] in ko na avtorja opozarjajo posamezna dejstva, ki so realno zgodovinska, povezana z avtorjem, sodobniki, časom in kraji njegovega življenja.«

³⁶ Stabej (1997: 139) za izraz deiksis, v slovenski terminologiji tudi kazalnik, pravi, da »v jezikoslovju označuje funkcijo osebnih in kazalnih zaimkov, glagolskega časa in množice drugih slovničnih in leksikalnih pojavov, ki povezujejo izjave s časovno-prostorskimi okoliščinami izjavljanja.[...] V pisnih besedilih se prava deiktična vrednost jezikovnih znakov le redko pojavi (npr. Pri navodilih: pritisnite tukaj ipd.). Primarno deiktični znaki prevzemajo v pisnih besedilih druge besedilne vloge, predvsem navezovalnega tipa. Hkrati pa lahko v takih besedilih prevzamejo vlogo simulacije resničnega sveta v besedilnem svetu.« Prvotno deiktična sredstva postanejo torej navezniki (anafore), ki imajo v besedilu kohezivno vlogo, saj z navezovanjem na nanašalnico omogočajo slovnično razmerje med povedmi. Z deiktičnimi sredstvi je izražen tudi lirski poslušalec (lirski ti), ki ima dvojno vlogo: nanj se obrača komunikacija lirskega subjekta, konkretnemu recipientu pa nudi perspektivo za vrednotenje predstavljenega lirskega sveta (Ibler 1988: 77–79).

Antony Easthope v delu *Poetry as discourse*³⁷ (1983) svojo obravnavo pesniških besedil usmerja k recepciji in s tem predstavlja tretjo metodološko paradigmo. Kot bistveno za razumevanje vloge bralca v pesniškem diskurzu navaja ločevanje dveh subjektov diskurza: subjekt izjavljenega je tisti, ki ga je mogoče razbrati iz jezikovnih znakov in bi ga lahko imenovali tudi lirski subjekt, subjekt izjave tisti, ki jo izreče ali prebere, v primeru lirike avtor in – prav tako pomembno – bralec. Vpeljava tega subjekta se zdi še posebej pomembna za pesmi, v katerih lirski subjekt ni razviden iz jezikovnih znakov. Stabej (1997) predlaga sorodni izraz izjavljalec in ga pojasnjuje kot imaginarno instanco tistega, ki tekst govori, torej je neke vrste sporazumevalna funkcija avtorja, ki se aktualizira v konkretnem komunikacijskem dejanju ob nastajanju in sprejemanju besedila. Ibler je zanj uporabil izraz abstraktni avtor oz. za besedilno raven cikla izraz subjekt cikla.

Easthope ugotavlja, da navedena dvojnost subjektov diskurza učinkuje tudi pozitivno. Bralec namreč teži h koherentnosti subjekta izjavljenega. Podobno razmišlja tudi Eva Horn v razpravi *Subjektivität in der Lyrik* (1995), kjer reinterpretira tradicionalni, romantični pojem doživljaj prav v smislu celovitosti, logične zaključnosti, ki jo bralec razbere celo iz prostorsko-časovno nekoherentnega lirskega besedila. Branje je zapolnjevanje praznih mest, nekonsistentnosti in nedoločenosti besedila, tudi praznine osebnega zaimka za prvo osebo, deiktičnega sredstva za lirski subjekt, ki tako kot celotno literarno besedilo nima realnega referenta. To je lahko slehernik, kar omogoča tudi identifikacijo bralca.

Ker so jezikovna izrazila lirskega subjekta posebno kohezivno sredstvo pesemskih besedil, sooblikujejo tudi medpesemsko kohezijo in koherenco cikla, vendar le, če so lirski subjekti v ciklu medsebojno identični (tako v ciklih s stabilnim kot v ciklih z dinamičnim lirskim subjektom), ne pa, kadar so različni (v ciklih z neho-

³⁷ Že z naslovom pove, da mu zadošča izraz pesništvo. In vendar se je v evropski literaturi od srede 19. st. s pojavom nove lirske vrste, t. i. pesmi v prozi, zmanjšala možnost enačenja pojma lirika s pojmom poezija, seveda s tistim njegovim pomenom, ki se je v novih evropskih jezikih ustalil v poznem srednjem veku, in sicer za vsa verzificirana literarna besedila. Verzno oblikovanje torej ne more biti nujna (je pa še vedno prevladujoča) lastnost lirike. Ker je prav v 19. st. postala epska poezija manj pomemben del literature v verzih, je predvsem v francoski in angleški literarni teoriji izraz poezija (»la poésie« oziroma »the poetry«) pogosto še vedno rabljen za oznako lirskega pesništva, po potrebi tudi z razlikovalnim pridevnikom lirska. Slovenski izraz pesništvo pa ima v odnosu do prevzete besede poezija, uporabljane od Prešerna naprej, tudi vrednostni pomen. Prim. Kos 1993: 43.

mogenim lirskim subjektom). V teh primerih omogoča ciklično poenotenje šele subjekt cikla oziroma izjavljalec cikla.

Primer cikla s stabilnim lirskim subjektom so Jenkove Obujenke, saj je v vseh pesmih prvoosebni lirski subjekt zaznamovan s spomini na ljubezen, kar določa tudi osnovno temo cikla. Nasprotno je mogoče iz motivov ljubezenskega razočaranja v prvih pesmih Kettejevega cikla Na molu San Carlo in nove ljubezenske vneme prvoosebnega lirskega subjekta v pesmih iz druge polovice cikla razbrati dinamično strukturo cikla oziroma subjekta cikla. Vendar ne stabilni ne dinamični subjekt cikla ne spreminjata poudarjeno subjektivne narave lirskega cikla.

Cikli z nehomogenim subjektom pripadajo več tipom. Cikli, ki povezujejo pesmi z različnimi vloženi subjekti (npr. Balantičev Na blaznih poteh), praviloma ob različnih motivih utemeljujejo eno stališče subjekta cikla. V teh primerih večglasje različnih subjektov presega lirsko subjektivno enoperspektivnost. Čeprav so izražena stališča lahko zelo podobna in kažejo pravzaprav eno vrednostno perspektivo, je nehomogen subjekt tega tipa ciklov znak težnje po objektivizaciji lirске izjave. Kot drugo možnost cikla z nehomogenim subjektom bi lahko upoštevali primere, ko se izjavljalec sploh ne razkriva s prvoosebni govorom, ampak pesmi cikla nagovorno predstavljajo različne osebe kot v ciklu Znani obrazi Vide Taufer. V njem so nagovorjene tri ženske, ki jih zaznamujejo sicer različne družbene vloge, a je njihov odnos do življenja kljub vsemu zelo podoben. S tem se oblikuje tudi enotno stališče subjekta cikla, tako da je vloga cikla pravzaprav enaka kot v prejšnjem primeru, torej težnja objektivizirati stališče izjavjalca. Pri ciklih s še bolj spremenljivim tipom nehomogenega subjekta, kot je modernistični cikel Vena Tauferja Grude prsti, pri katerem srečamo tako prvoosebni subjekt, vložnico in pesmi, v katerih izjavljalec ni jezikovno izražen, so za koherenco cikla pomembnejše druge motivno-leksikalne sestavine posameznih pesmi, ki šele podelijo okvirno identiteto subjektu cikla. Tudi v tem primeru lirska izjava ni več opredeljena z enim lirskim subjektom, kar glede na modernistično smer tega pesništva, za katero so značilne razsrediščenost subjekta, dehumanizacija in koncepcija odprte, večperspektivne resnice, ni presenetljivo. To je ponovno način zavračanja poudarjene subjektivnosti.

Lirski cikel kot odgovor na monološkost lirike

Pretres, ki ga je pri razumevanju lirike kot najbolj subjektivne literarne zvrsti povzročila novoromantična »poésie pure« s t. i. dehumanizacijo, ki jo je še stopnjevala konkretna poezija, je mnoge literarne teoretike prepričal, da subjektivnost ni historična konstanta lirike in zato ni primerna za definicijo te literarne zvrsti. Tradicionalno filozofsko osnovo literarnozvrstnega razločevanja so skušali nadomestiti z jezikoslovno. Tako je Dieter Lamping v delu *Das lyrische Gedicht* (1989) lirsko pesem opredelil kot posamezni govor (»Einzelrede«) v verzih,³⁸ pri čemer z individualnostjo označuje monološkost, absolutnost in strukturno preprostost tega govora.³⁹

Lamping sicer ni prvi, ki je kategorijo monološkosti uporabil pri razlagi lirike, da bi se izognil pojmom romantične estetske teorije. Kos (1993: 46, 47) poroča o definiciji lirike Juliusa Petersena v delu *Die Wissenschaft von der Dichtung* že iz leta 1939, ki pravi, da je lirika »monološko predstavljanje stanja«. Kategorije monološkosti Lamping ne omejuje le na zaključeno izjavo (»die Äußerung«) posameznega govorca, temveč se ta lahko uresničuje tudi kot skupna izjava več govorcev. Lirski govor se po Lampingu loči od govorov, ki jih tvori več kot ena izjava. Monološkost mu hkrati pomeni tudi posamično izjavo, ki ni replika, torej del širšega pogovora, po čemer se loči od dramskega monologa. Znotraj te kategorije pojasnjuje lirski nagovor kot dialogizacijo monologa, saj tudi v tem primeru ni odgovora; če pa je (npr.: Ne reci mi: Ljubim te.), je ta le navidezen oziroma gre za notranji dialog (navaja primere pesniškega »dialoga« med glavo in srcem ali telesom in dušo), ki je pravzaprav samogovor. Lamping utemeljuje monološkost tudi za primere, ko se ob govoru lirskega subjekta pojavlja še neki drug, tuj govor, npr. dobesedni navedki, premi govor, za katerega pa se izkaže, da samo pojasnjuje kontekst osnovne izjave ali npr. izraža različne semantične perspektive enega lirskega subjekta.⁴⁰

³⁸ Kot Easthope torej tudi on enači liriko z verznim oblikovanjem.

³⁹ Absolutnost pojasnjuje kot govor brez referenc na konkretno, situacijsko (čeprav fiktivno) sporazumevanje, torej brez osebnih in svojilnih zaimkov za drugo osebo (razen pri nagovoru, ki pa je še vedno monološka situacija) in večinoma brez kazalnih zaimkov ter prislovov časa in kraja. Strukturno preprost je lirski govor, ker ga tvori le posamična izjava in ne izjave več govorcev, vendar je hkrati najbolj estetsko kompleksen, in sicer jezikovno, medbesedilno in oblikovno, s čimer kompenzira strukturno preprostost.

⁴⁰ Pri hitrem preizkusu veljavnosti navedene teorije ob znanih primerih iz slovenske literature se kot problem pokaže Župančičeva pesnitev Duma z zaporednim govorom treh govorcev. Je to besedilo še ena izjava in ali je govor še monološki? So to različne semantične perspektive enega lirskega subjekta?

Privilegirani položaj prvoosebnega lirskega jaza, ki govor drugih posreduje prek lastne zavesti, zaradi česar govornici ne vstopajo v pravo dialoško razmerje, avtorji običajno zaznamujejo z uporabo narekovajev za tiste govore, ki jih lirski subjekt posreduje. Take primere najdemo tudi v posameznih pesmih iz lirskih ciklov, vendar vplivajo le na živost pesniškega sloga in lirskega značaja celote ne spremenjajo.

Tako so na primer v prvi od osmih pesmi iz Cankarjevega cikla Dunajski večeri besede v narekovajih najprej besede dekleta, ki bere pismo mladeniča, ta pa si kot lirski subjekt pesmi to branje pravzaprav le zelo plastično zamišlja, nato so prav tako v narekovajih zapisane še besede druge ženske, ki je ob mladeniču, ko ta razmišlja. Za oba dobesedna govora je v tem primeru mogoče ugotoviti, da le pojasnjujeta kontekst osrednje, monološke izjave. V kategorijo fiktivnega dialoga je smiselno uvrstiti tudi pesmi, kjer je dobesedno naveden govor personificirane narave, ki se s poročilom obrača na človeka. V Jenkovih Obrazih so to 1. obraz (govor rože), 5. (govor sonca), 11. (govor kamenja), 12. (govor vala), 18. (govor ptiča) in 20. obraz (govor lune). Kot zgolj navidezno prisotnost drugega subjekta bi seveda lahko razlagali tudi vključitve premege govora ženske v Jenkovih Obujenkah, saj so besede obujene le v spominu lirskega subjekta. Podobne primere, ki so od ostalega govora ločeni z narekovaji, vendar jih lahko razumemo kot spomin, besede iz zgolj zamišljenih situacij ali notranji dialog, najdemo tudi v večpesemskih celotah Ketteja (v Novih akordih pogovor z besedo, v Slovesu Jehove besede v zamišljenem dogajanju na sodni dan, v Tihih nočeh predvidena kritika ljudstva, v Črnih nočeh kar v treh pesmih dialog z demonom, v Izprehodu odgovor srca, v Adriji besede dekleta in dialog z angelom ter zlodejem, v ciklu Moj Bog napotki ljudi) ali Gradnika⁴¹ (v Večerni senci, kjer se kar v treh od desetih sonetov pojavi tudi govor sence izhodiščnega lirskega subjekta, postopno v ciklu razkrite kot metafore za del njegove duševnosti, v enem sonetu pa še govor sina, vložen kot sanje izhodiščnega lirskega subjekta, torej tudi preobražen v notranjo, duševno sestavino). Prav pri teh dveh avtorjih vključitev tujega govora večinoma nima le slogovnih učinkov, ampak omogoča oblikovanje cikla s temo duševne razdvojenosti, predstavljene v več zaporednih pesmih kot polemika lirskega subjekta s samim seboj, s čimer cikel pridobiva poteze dramatične.

⁴¹ To je značilen Gradnikov stilem, na kar opozarja tudi članek M. Mitrović *Dvoglasje v Gradnikovi poeziji* (1999). Na podobnost polemiziranja s samim seboj pri Gradniku in Ketteju opozarja F. Zadavec (1999: 103).

Tudi Kos v *Očrtu literarne teorije* (1983: 107) opozarja na take možnosti lirskega govora. Hkrati s primeroma Prešernovih pesmi *Dohtar* in *Od železne ceste* predstavlja t. i. dialoško lirsko pesem, torej pesem z dialogom dveh ali več oseb. Omenja ju, ko zavrača ustreznost zgoraj omenjene definicije lirike J. Petersena. Lamping primere takih pesmi prav tako prišteva k dialoški, vendar dramski pesmi, ki je zanj ob lirskem in epskem tretji tip pesništva. Ker ohranja triadno zvrstno delitev literature, bi Prešernovi dialoški pesmi, če bi želeli slediti Lampingovi definiciji lirike, lahko uvrstili k dramatikii (konfliktnost v pesmi *Od železne ceste* spominja nanjo) ali k pripovedništvu (pesem *Dohtar* je uvrščena med *Balade* in *romance*, kar kaže prav na to).

Morda bi prav z željo, izogniti se dvogovernosti kot nelirski sestavini, lahko pojasnili nastanek tistih lirskih ciklov (večinoma dvopesemskih), ki povezujejo pesmi z različnimi lirskimi subjekti kot medsebojne nagovore več govorcev, ne da bi enemu od njih avtor želel pripisati samo vlogo notranjega glasu ali glasu, ki opredeljuje le okoliščine glavnega govora lirskega subjekta. Gre torej za vrsto cikla z nehomogenim subjektom.

Med slovenskimi cikli je kar nekaj že z naslovom označenih kot *Dvogovor*. Gradnik je s tem naslovom napisal dva dvopesemska cikla. Prvi je v zbirki *De profundis* (1926), kjer sta pesmi označeni z rimskima števčkama. Lirski subjekt prve pesmi je moški, druge ženska. Kljub povsem različnima stališčema, ki ju prinašata obe pesmi (negotovost in dejavnost moškega proti gotovosti in fatalizmu ženske), cikel ne učinkuje konfliktno in s tem dramatično, saj je stališče ženske nebojevitosti in moški nanj nima replike (cikel je le dvopesemski). Zaradi nepoudarjene časovnosti in prostorskega obsega celote pa vtis ni niti pripoveden (razen v smislu tematske povezanosti, ki pa je pravzaprav pogoj za variantnost v ciklu). Cikel se v tem primeru kaže kot razširjena celota lirskih besedil, ki lahko prestopa meje za liriko značilne monološkosti in zgolj ene subjektivnosti, sooča različna subjektivna stališča, s čimer nastaja sporočilno bogatejša besedilo.

Isti naslov *Dvogovor* je Gradnik drugič uporabil v zbirki *Svetle samote* (1932). Nad prvo pesmijo je oznaka *Ona*, nad drugo *On*. In čeprav se ob prvi pesmi s pozivom ženske, naj si moški zaradi njene hladnosti poišče drugačne ognje, zdi, da bi lahko prišlo do dramatičnega konflikta, prinaša druga popolno zadovoljstvo s položajem. Hkrati bralec posumi v (seveda fiktivno oblikovano) konkretnost dialoga kot neposrednega soočenja dveh govorcev, saj moški ženski svetuje »[b]odi daleč in visoko«, kar seveda pomeni poduhovljenost (in fizično ločenost) kot ideal

ljubezenske zveze. Tudi to, da se »dialog« po tem moškem stališču zaključi, izključuje vsakršno dramatičnost in favorizira eno subjektivno stališče oziroma en govor. Cikel je tudi v tem primeru forma za prikaz dveh nasprotnih monoloških stališč,⁴² ki se ne moreta zblížiti, čeprav njuni izjavi povezuje tema ljubezni, ki ju tudi združuje v nadpesemsko celoto.

Zelo podobno izkorišča cikličnost za dialoškost med moškim, ki je subjekt prve pesmi, in žensko kot subjektom druge Balantič v diptihu *Za teboj*, ki ga avtor sicer ni izbral za knjižno objavo. Gradnikov vpliv je v tem ciklu opazen tudi zaradi motiva mrtvega dekleta, ki v vložnici govori iz groba. Hkrati je vsebina prav tako kontrastna: življenjska negotovost in strah moškega ter sreča ženske v onostranstvu. Diptih se s tem zaključi pomirjevalno. Tudi ta diptih kaže, da je polarnost moške in ženske perspektive ena od možnosti, ki jo ponuja minimalni obseg cikla.

Dialoški je tudi nenavadno označen Kovičev dvopesemski ciklus *Dvogovor* (naslov se namreč pojavi ob vsaki pesmi, hkrati pa sta tudi oštevilčeni) iz zbirke *Sibirski ciklus* (1992). Za vsako pesem je ob številki naveden tudi lirski subjekt in lirski naslovnik. V prvi prevajalec nagovarja pesnika, v drugi se vlogi zamenjata. Stališči si ne nasprotujeta, ampak dopolnjujeta (npr. stališče prevajalca, da »[t]am, kjer stoji pri tebi zadnja pika, / se moj spopad z oblikami začne«, dopolni stališče pesnika, ki prvo le na prvi pogled zanika: »Nikoli ni storjena zadnja pika / v podzemeljskih delavnicah jezika.«), zato nimata niti dramskega niti pripovednega značaja, ampak še vedno lirski, čeprav ni več monološki.⁴³ Vsi navedeni primeri seveda ustrezajo tipu ciklov, ki jih Ibler imenuje cikli z nehomogenim lirskim subjektom.

Dvopesemski cikli prav z dialoško situacijo v katerikoli medsebojni logični povezanosti dveh pesmi (npr. kontrastnosti, vzporednosti ali raznovrstni dopolnilnosti) predstavljajo pomembno možnost preseganja lirske omejenosti z monološkostjo in so primeri paradigmatičnih ciklov.

⁴² Ni sicer nujna, kar kaže tudi Gradnikova pesem *Pogovor* iz zbirke *Večni studenci*, v kateri izjava ženske sledi spremnemu stavku »Si rekla«, izjava moškega, s katero se pesem tudi zaključi, pa stavku »Sem rekel«, kar pesem vseeno veže na prvoosebni govor lirskega subjekta.

⁴³ Ali pa gre za neke vrste notranji dialog, če upoštevamo dejstvo, da je realni avtor, Kovič, tako pesnik kot tudi prevajalec.

Problem besedilnega sveta v liriki in lirskem ciklu

Iskanje bistvenih, esencialnih zakonitosti lirike se je v sodobni literarni teoriji nadaljevalo, oprto na Husserlovo fenomenologijo. Ugotovitve te smeri je tako v *Očrtu literarne teorije* kot v leksikonski študiji *Lirika* za svojo definicijo lirike upošteval tudi Janko Kos. Poleg že predstavljenega pojma lirskega subjekta je vanjo vključil še dve premisi. Najprej ugotavlja, da je razmerje med lirskim subjektom, ki je nosilec govora v besedilu, in objektom lirskega govora pri tej literarni zvrsti specifično, saj lirska realnost »ni postavljena kot samostojen objekt nasproti govorečemu, ampak se vanj vrača, se v njem reflektira, kot da je pravi objekt govora kar subjekt sam.« (Kos 1993: 54). Prihaja torej do poistovetenja lirske realnosti in govorečega. Stališče o liriki kot ponotranjenosti predmetnega je v slovenski literarni vedi izrazil že Franc Zadavec v delu *Epika, lirika, dramatika* (1971) in se pri tem skliceval na Wolfganga Kayserja (na njegov pojem »vnotranjenja«) ter Györgyja Lukácsa. Za njim je izraz »ponotranjenje« ob terminu lirika uporabil tudi Kmecl v *Mali literarni teoriji* (1976).

Pravzaprav je to stališče – kot priznava tudi Kos – zelo podobno tradicionalni ugotovitvi o liriki kot najsubjektivnejši literarni zvrsti, seveda s to razliko, da v lirske realnosti ne vidi avtorjeve notranje, empirične subjektivnosti. Pogoj, da se lirska realnost ne loči od govorečega, opredeljuje Kos na osnovi dela Emila Erma-tingerja *Das dichterische Kunstwerk* (1921), ki ugotavlja poseben sestav lirske jezikovne resničnosti, saj v njem prevladujejo čustvene in miselne pomenske prvine nad snovnimi, in to ne le količinsko, ampak tudi tako, da se povezujejo v večje sklope miselno-čustvenih izjav. Če se tudi imaginativno-materialne prvine začenejajo spajati v večje sklope, like, situacije, predmetne podobe ali celo zgodbe, ostaja po Kosu besedilo še vedno lirsko, če je snovnost še podrejena čustveno-miselnim pomenom in bi brez njih ne mogla obstajati kot veljavna podlaga besedila. Tako jo je treba razumeti le kot prisposobo, simbol ali alegorijo, torej snovno-motivni sklop, katerega pomen je podrejen temi.⁴⁴

V *Očrtu literarne teorije* (1983: 103) je Kos pojasnil, zakaj snovno-materialni elementi v liriki ne prevladajo: »[...] ker se večidel ne združujejo v obliki kavzalno-logičnega zaporedja in kontinuuma v objektivnem prostoru in času, pri tem pa tudi

⁴⁴ Prav v tej podrejenosti motivov temi vidi Kos razlikovalno lastnost lirike proti pripovedništvu (kjer motivna plast prevladuje in se šele prek nje prikazuje tematska) in dramatiki (v kateri sta motivnost in tematika enakovredni).

ne v predmetnost in dogajanje, kakršna sta značilna za stvarnost.« Stabeju (1994: 72) se zdi taka argumentacija presplošna, saj meni, da tudi v pesemskih besedilih (v svoji razpravi ne govori posebej o liriki) kontinuum, če ga razumemo kot povezavo med posameznimi prvinami predmetnosti in časovnim potekom, obstaja, saj predstavlja koherenco, brez katere ni besedila. Priznava pa, da je pomenska organizacija pesemskega besedilnega sveta lahko posebna.

Tudi ob upoštevanju navedene kritike Kosova opredelitev te kategorije lirike vseeno opozarja na značilnost, ki je opazna sestavina nekaterih ciklov, in sicer prav kavzalno-logično zaporedje med sestavinami besedilnega sveta posameznih pesmi in medpesemski kontinuum v vsaj do neke mere objektiviziranem prostoru in času. V teh, sicer še vedno lirskih ciklih, se na ta način oblikuje nedominantna narativnost (Fieguth) oziroma so zgodbeni (Sloane) ali sintagmatski cikli (Ibler).

Zelo značilen primer takega cikla so ciklični lirski potopisi, ki jih v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem predstavljajo tudi Stritarjevi in Aškerčevi cikli s popotniško motiviko.⁴⁵ Časovna zaporednost dogajanja je v teh ciklih predstavljena z zaporedjem pesmi, ki imena prepotovanih krajev navajajo v naslovu (Aškerc) ali v opombi pred začetkom pesmi (Aškerc in Stritar), ne pa tudi z opaznimi vzročno-posledičnimi odnosi med pesmimi. Vendar beleženje zaporedja prepotovanih krajev, ki v ciklu oblikuje osnovo potopisne naracije, ne ukinja temeljne ponotranjenosti predstavljenega sveta in s tem subjektivnosti Aškerčevih in Stritarjevih popotnih besedil, saj se prvoosebni lirski subjekt predvsem pogloblja vase in v svoja razmišljanja, torej je – po Kosu – snovna motivika še vedno podrejena temi.

⁴⁵ Zanimivo, da sta oba avtorja po trikrat uporabila isti naslov teh enot. Stritar je v pesniški zbirki *Pesmi iz 1869.* leta v 2. razdelku pod naslovom *Popotne pesmi* objavil 10 pesmi o potovanju po Belgiji, Franciji, Nemčiji in Pragi leta 1861, ki so bile pred tem že objavljene v *Mladiki* (1868), v 4. razdelku pa z naslovom *Popotne pesmi II* še 8 pesmi o obisku domovine (Ljubljane in Bleda), ki ga je razočarala, da se je že po treh dneh vrnil na Dunaj. Leta 1876 je v *Zvonu* kot *Popotne pesmi* (nove) objavil še 5 pesmi o potovanju v Švico. Aškerc je šele v drugi zbirki *Lirske in epske poezije iz 1896* skupaj objavil pesmi s kar treh potovanj, in sicer tiste, ki so nastale na osnovi potovanja po slovanskem jugu že 1886 in v Benetke 1887 ter bile ob svojem nastanku že predstavljene v *Ljubljanskem zvonu* 1887, in tiste iz 90. let, napisane ob potovanju v Carigrad leta 1893. Vseh 25 pesmi je povezal z naslovom *Iz popotnega dnevnika*, ki hkrati označuje drugi razdelek od treh v lirskem delu zbirke. Pod istim naslovom je v naslednji pesniški knjigi *Nove poezije iz leta 1900* objavil 8 pesmi o potovanju po Italiji leta 1899. Tretjič je naslov *Iz popotnega dnevnika* uporabil v zbirki *Četrta zbornik poezij* leta 1904, ko je v 21 pesmih pisal o potovanju v Beneško Slovenijo in Rusijo leta 1901.

To velja za oba avtorja, čeprav so Aškerčevi in Stritarjevi cikli s popotniško tematiko dveh tipov: Stritarjevi so romantično subjektivni, saj prostore in doživetja s potovanjira lirski subjekt dojema kot možnost osebne pomiritve in hkrati ozaveščanje nepomirljive bivanjske osamljenosti. Aškerčev pristop pa je bližje realizmu, saj posreduje več objektivnih, snovnih podob, vendar jih predvsem presoja, v nekaterih pesmih bolj ideološko, v drugih človeško neposredneje.

Zato sta s popotnimi cikli avtorja uresničevala pravzaprav različni težnji. Stritar je z njimi liriziral v izhodišču pripovedno vrsto potopisa. Podobno so bili že cikli ljubezenskih elegij v klasični rimski dobi zamišljeni kot antiepi s poudarjeno subjektivnostjo (Fieguth 2000: 555). V ruski književnosti z začetka 20. stoletja so podobno iz romantične pesnitve zaradi lirizacije, ker je v osnovi doživetja sveta ležal subjektivizem, nastali npr. Blokovi simbolistični cikli. V njih sta se istočasno uresničevali dve navidezno epski črti: množina stanj, ki so se pojavljala v zvezi z neko temo, in mnogotematizem, ki je opravičeval in argumentiral eno izmed stanj (Fomenko nav. po Užarevič 1990: 112). Obe značilnosti poznajo tudi Stritarjevi potopisi. Aškerc je z nasprotno težnjo v popotnih ciklih liriko približal dominantnim pripovednim vrstam v realizmu. Do tovrstne težnje je v obdobju 1840–1860 prišlo tudi v ruski književnosti, ko so most med liriko in epiko gradili ob potovalnih še kmečki cikli ter cikli letnih časov in je ciklizacija kot ena najpomembnejših metod epizacije lirske poezije omogočala nekakšno tekmo lirike z dominantnimi pripovednimi vrstami (Ibler 2002: 555, 557 in 567). Tudi navedeni primeri kažejo, da so lirski cikli v zgodovini literature lahko večkrat vzpostavljali ravnotežje v književnem procesu oziroma ravnotežje med literarnimi zvrstmi.

Časovne kategorije v liriki in lirskem ciklu

Tako kot je Kosovo stališče o poistovetenju lirske realnosti in govorečega zelo podobno romantični ugotovitvi o liriki kot najsubjektivnejši literarni zvrsti, se je tudi izhodišče tretje, tj. časovne določnice lirike, ki jo iz sodobnih literarnih teorij povzema Kos, pojavilo že v romantični teoriji, saj je Jean Paul v *Vorschule der Aesthetik* (1813) čas lirike določil s sedanostjo, seveda kot realno sedanost avtorja, ki se v besedilu neposredno izpoveduje. Kos (1993: 58) lirsko sedanost razume kot sočasnost med časom subjektovega govora in časom realnosti, o kateri govori. »Lirska realnost s svojim gibanjem in stanji poteka vzporedno z govorom lirskega subjekta.« Meni, da to velja tudi, ko lirski subjekt govori o nečem preteklem ali prihodnjem, saj so motivne sestavine, ki opredeljujejo obe časovni dimenziji, ute-

meljene v temi, ki s svojo idejo, čustvom ali občutjem obstaja »zdaj«, v času subjektovnega lirskega govora.⁴⁶

Zelo primeren za potrditev lirске sedanjosti, kot jo razume Kos, je cikel Simona Jenka Obujenke (*ZD I 1963*: 23–33), kjer že naslov opozarja, da lirski subjekt obuja spomine, da preteklost podoživlja v sedanjosti, kar pojasnjuje tudi prva, uvodna, edina neoštevilčena pesem cikla. Vendar je v pesmih uporabljen različen glagolski čas. Prva (oštevilčena) pesem je edina, v kateri je uporabljen samo pretekli glagolski čas in ima vlogo poročanja o preteklem dogodku. S preteklikom se začenjata tudi druga in četrta pesem, v vseh ostalih razen v zadnji pesmi (v kateri je največkrat uporabljen prihodnjik) prevladuje sedanjik (v tretji, peti, deveti je to tudi edina časovna oblika glagola), saj lirski subjekt obžaluje preteklo dejanje, si želi lepe dni ponoviti, nagovarja oddaljeno nekdanje dekle ipd.

Lirska sedanjost, ki jo kot enega od zvrstnorazločevalnih kriterijev opredeljuje Kos, torej ni glagolski čas. Ni pa to niti čas govornega dejanja, čeprav literaturo razumemo tudi kot dvojno govorno dejanje, tisto, katerega sporočevalec je subjekt izjavljenega, in drugo, ki ga opredeljuje subjekt izjave. Jezikoslovje (Križaj-Ortar 1996: 451–470) namreč opredeljuje sedanjost za čas vsakega govornega dejanja, pri katerem se razlikuje le čas govorničeve pomenske podlage oz. miselne podobe stvarnosti, torej je sedanjost čas govora subjekta vsakega literarnega dela, tudi subjekta v epiki in dramatik, saj tudi ti zvrsti ne predstavljata le govorna dejanja (kot del fikcije), ampak sta tudi sami – prek svojih besedilnih uresničitev – govorni dejanji. Za Kosa je lirska sedanjost predvsem sočasnost lirске realnosti in lirskega subjekta. Za pripovedno besedilo trdi, da je čas epskega dogajanja v razmerju do pripovedovalca že pretekel, ker govori o predmetnosti, ki obstaja pred njim kot predmet, dramatiko pa ima za sintezo lirskih in epskih značilnosti govora (1983a: 110, 116). S tem je tudi lirska realnost predvsem v vlogi utemeljevanja ponotranjenosti lirike, ki je drugo ime za njeno subjektivnost.

Drugačno mnenje, in sicer da je časovni kriterij za določitev lirike neustrezen, pravzaprav irelevanten, zagovarja Gérard Genette (1985) z ugotovitvijo, da so teo-

⁴⁶ Kos prepoznava lirsko sedanjost v več različicah: nadčasna ali permanentna je, če neprestano traja oziroma se stalno ponavlja, doživljajska, ko se čas omejuje na čas »doživetja«, o katerem govori lirski subjekt, trenutna sedanjost pa, ko je lirski besedilni svet zgolj serija izrivajočih se, nepovezanih trenutkov. V skladu s to teorijo I. Novak-Popov (2000) ugotavlja permanentno (ponavljajočo se in večkratno) lirsko sedanjost v Prešernovi liriki, ker položaj lirskega subjekta v njej pogosto ni določen s prostorskimi in časovnimi okoliščinami.

retiki od romantike do 20. stoletja izmenično pripisovali vse čase vsem trem zvrstem (liriki sicer najpogosteje res sedanjost). Predvsem pa časovni kriterij zavrača z že navedenega antiiesencialističnega stališča, da so ponovljivi elementi in strukture v besedilih, ki se jim pripisuje ista literarna zvrst, predvsem posledica medbesedilnega navezovanja na žanrsko prototipska besedila in ne naravna značilnost literarne zvrsti, kar velja tudi za sedanjost, če jo v Kosovem smislu sprejmemo kot lirsko značilnost.

V že omenjenem Jenkovem ciklu *Obujenke* (ZD I 1963: 23–33) predstavlja lirsko sedanjost spominsko podoživljanje preteklosti. Hkrati zaporedje pesmi v ciklu sledi kavzalnemu in časovnemu zaporedju sestavin besedilnega sveta, kar daje ciklu nedominantne narativne značilnosti oziroma večji pomen snovnih sestavin, kot jih sicer pričakujemo v lirskih besedilih. Zaporedje pesmi oblikuje namreč kronološko pripoved o ljubezni. Ljubezen je bila srečna (1. pesem), kljub temu se ji je moški, ki se prvoosebno pojavlja tudi kot »pripovedovalec« zgodbe, odpovedal, a mu je bilo kasneje žal (2. in 3. pesem) in zato sedaj trpi (4. pesem), a ne ve, ali dekletova nekdanja obljuba zvestobe še velja (5. pesem). Nekdanja ljubimca sta tudi krajevno ločena, zato ni veliko upanja, da bi se njuna sreča obnovila (6. pesem), razen v sanjah (7. pesem). Moški ostaja nesrečen (8. pesem), a še goji iluzije, da bi ga njena ljubezen osrečila (9. pesem). Vseeno zadnja, 10. pesem breziluzivno riše prihodnost, ki ju bo sicer spremenila, a bolečina bo ostala. Zanimivo, da je bila ta pesem tudi zadnja napisana, torej kot premišljeni zaključek »pripovedne« celote. Čeprav zaporedje pesmi nedvoumno sledi kronologiji (preteklo, sedanje, prihodnje), je bolj kot nizanje dogodkov v ospredju presoja sedanjega stanja lirskega subjekta, vzroki, možnosti za spremembe in napoved predvsem njegovega prihodnjega položaja. Tako razumevanje ciklične celote njenemu »zgodbenemu« in »epskemu« značaju ne daje pomembnejše vloge, kot je oblikovanje vzročno-posledičnih odnosov, ki pojasnjujejo sedanje stanje lirskega subjekta, zato je cikel po Ortovi tipologiji pravzaprav cikel s stabilnim lirskim subjektom.

Po drugi stran je to tudi cikel z (za Fiegutha nujnim) nelinearnim, cikličnim časom. »Pripoved« v ciklu sicer res odpira kronološkost ljubezenskega dogajanja, vendar nas že uvodna pesem seznanja, da je to spominjanje, ki se lahko obudi večkrat, je torej ciklično. V predzadnji kitici uvodne pesmi namreč beremo: »In tako se meni včas / kamen s srca odvali / ter iz groba se oglasi / sreča mi nekdanjih dni.«

Kljub zavedanju, da so značilnosti, ki jih liriki pripisujejo različne literarne teorije, med njimi subjektivnost, monološkost, ponotranjenost predmetnega in liriska sedanjost, zgodovinsko-kulturne in ne naravne lastnosti, predvsem pa so posledica medbesedilnega navezovanja konkretnih besedil na žanrsko prototipska besedila in kot take del koncepcije »družinske podobnosti«, so lahko te semantično-strukturne poteze osnova za presojo modifikacije lirike v lirskih ciklih. Ugotovitve, da ciklična zveza pesmi omogoča spreminjanje značilnosti, ki so del žanrske zavesti o lirskih besedilih, opozarjajo, da je tudi to eden od učinkov ciklizacije.

Tako namesto poudarjene subjektivnosti lirskih besedil v ciklih z nehomogenim subjektom opazamo težnjo po objektivizaciji lirske izjave oziroma po njeni večperspektivnosti. S ciklično zaporednostjo predstavljeni notranji dialog sicer ne ukinja monološkosti lirskega govora, a ji daje dramatične poteze. Manj dramatično običajno učinkujejo cikli (najpogosteje dvočleni) z dvema lirskima subjektoma, ki se z različnima stališčema nagovorno obračata drug na drugega, a delitev njunega govora v dve samostojni besedili kaže na težnjo izogniti se pravemu dvogovoru kot nelirski situaciji, ciklična zveza pa soočenje dveh stališč vseeno omogoča. Lirski cikli lahko vzpostavljajo tudi opaznejše kavzalne odnose med sestavinami besedilnega sveta in njihovo časovno zaporedje, s čimer se spremeni vloga snovnih sestavin v besedilu, saj dobijo narativno razsežnost, vendar ta ni dominantna. V nekaterih ciklih je izbrana oblika izkoriščena tudi za motiv ali celo idejo cikličnega časa.

Preverjanje kriterijev besedilnosti v lirskem ciklu

KER JE LIRSKI CIKEL NOVA, DRUGOTNA besedilna celota iz vsaj dveh sicer prvotno samostojnih pesemskih členov, lahko uresničitev te značilnosti cikla v primeru konkretnega literarnega dela presodimo kot uresničitev kriterijev besedilnosti na obeh besedilnih stopnjah: posamezne pesmi in cikla. Zato so prav ti kriteriji – povzeti po Beaugrandu in Dresslerju ter dopolnjeni s semiotično-besedilnimi kriteriji po Plettu v Iblerjevem modelu obravnave lirskega cikla – tudi osnovni kriteriji lirskega cikla, uresničujejo pa se v komunikacijskem procesu, ki poteka v literarnem sistemu.

Prvi kriterij besedilnosti, ki ga mora literarni raziskovalec preveriti, je namer-
nost, ali je povezava pesmi res avtorjeva. To je še posebej pomembno v primerih, ko so na literarno posredovanje vplivali uredniki postumnih pesemskih zbirk. Seveda je namerna semantična, kompozicijska oziroma poetična strategija avtorjevega oblikovanja cikla med literarnim proizvajanjem do neke mere razvidna še le po pregledu vseh kriterijev besedilnosti, še bolj pa s primerjalno obravnavo več lirskih in drugih ciklov ter literarnih del istega avtorja ali različnih avtorjev istega literarnozgodovinskega obdobja oziroma drugih obdobj.

Avtorjevo namero, naj skupino besedil prepozna in sprejme kot lirski cikel, bralec najprej razbere iz zunanje oblikovanosti besedila, s katero je določen tudi obseg in razmejitev cikla: s skupnim naslovom sta povezani vsaj dve zaporedno oštevilčeni pesmi. Vendar kažejo naslovi in druge zunanje označbe nekaterih slovenskih večpesemskih besedil, običajno opredeljenih kot cikli, ki bodo v nadaljevanju še podrobneje predstavljeni, nekaj posebnosti. Te bralca postavljajo v netipičen položaj in opozarjajo, da zunanji znaki cikla niso stalni, ampak se spreminjajo, predvsem pa lahko označujejo tudi literarne pojave, ki niso cikli.

Simon Jenko prve pesmi cikla tako v Obujenkah kot v Obrazih ni oštevilčil, s čimer je ta dobila posebno, uvodno vlogo. Anton Aškerc je tri cikle s popotniško motiviko v treh zbirkah naslovil z istim naslovom Iz popotnega dnevnika. Znotraj teh je posamezne pesmi ne le oštevilčil, ampak občasno tudi naslavljal predvsem z

imeni prepotovanih krajev,⁴⁷ mnoge pa imajo ime kraja v opombi pred začetkom pesmi. Podobno je Josip Stritar dva cikla z motivi potovanja v isti zbirki objavil v dveh razdelkih z naslovoma Popotne pesmi in Popotne pesmi II, naknadno je revijalno objavil še en cikel s temo potovanja, in sicer Popotne pesmi (nove). Večini pesmi v teh ciklih, ki v nasprotju s pravili cikla niso oštevilčene, je dodal pred začetkom opombo, s katero je imenoval kraj, na katerega se pesem nanaša. V Stritarjevem ciklu V solzni dolini so pesmi hkrati naslovljene in oštevilčene. Prav tako ima vsaka pesem poleg oštevilčenja tudi naslov v ciklu Toneta Pavčka Soneti za besedo (*Goličava*, 1988) ter v dveh ciklih Vide Mokrin Pauer iz zbirke *Mik* (1988), v Triptihu o prahu, znoju in soli ter ciklu Gledljivost, medtem ko je avtorica v dvopesemskem Diptihu prvo pesem označila z A, drugo z B. Tudi Alojz Gradnik je v dvopesemskem ciklu Dvogovor (*Svetle samote*, 1932) obe (neoštevilčeni) pesmi opremil z naslovom, ki pa razkrije lirski subjekt posamezne pesmi (Ona, On). V njegovi zbirki *Večni studenci* (1938) je nenaslovljen, samo grafično oddvojen razdelek, ki mu ciklično povezanost dajejo anaforični naslovi posameznih pesmi: začenjajo se s »Kmet govori [...]«, zaključijo pa z vsakokratnim notranjim naslovnikom. Tega označujejo tudi podnaslovi (Materi, Očetu, Dekletu) ob zaporedni številki v ciklu Ranjenec Silvina Sardenka iz zbirke *Nebo žari* (1916). V zbirki Kajetana Koviča *Sibirski ciklus* (1992) sta dve zaporedni pesmi naslovljeni Dvogovor: prva je označena še z »I (prevajalec pesniku)«, druga z »II (pesnik prevajalcu)«, kar bralcu nedvomno omogoča ciklično branje, podnaslova pa določata tako lirski subjekt kot naslovnika. Podobno sta v isti zbirki dve pesmi naslovljeni Pesem in ima prva še oznako »1 (objektivno)«, druga pa »2 (subjektivno)«, kar določa osnovo variantnosti obeh pesmi. Tudi tri pesmi Vide Taufer, objavljene v zbirki *Svetli sadovi* (1961) pod skupnim naslovom Podobe v maju, bi lahko imeli za cikel, čeprav nimajo številčne oznake, pač pa samo naslove, ki govorijo o dnevnem ciklu (Jutro, Poldan, Večer), a tudi enako formalno-slogovno in motivno-tematsko strukturo. V prvi zbirki Otona Župančiča *Čaša opojnosti* (1899) imajo sintagmatsko strukturo kar štirje od sedmih razdelkov, ki so zato hkrati cikli, čeprav vključujejo nenaslovljene in tudi neoštevilčene pesmi. Zanimivo je, da je Župančič ob ponovni objavi enega od teh razdelkov, Seguidille, v zbirki *Mlada pota* (1920) pesmi oštevilčil, ne pa tudi naslovil niti s posamičnimi naslovi niti s skupnim, ampak jih je le vključil v razdelek z naslovom Pesmi, ki ga tvorijo same nenaslovljene pesmi, ter s tem ciklično strukturo podredil modnemu načelu nenaslavljanja.

⁴⁷ Povezovalno vlogo v ciklični celoti imata naslova, ki tematizirata prevozno sredstvo, in sicer Po železni cesti iz prvega cikla ter V kupeju iz tretjega.

Naslov ima poleg pragmatične še funkcijo koherence; vzpostavljanje besedilnega smisla cikla pa bralcu olajšajo še eksplicitna medbesedilna kohezivna sredstva. Mednja sodi tudi bodisi dobesedna bodisi variantna ponovitev zadnjega verza ali njegovega dela oziroma ponovitev besed iz zadnje kitice ene pesmi v prvem verzu naslednje. Poleg avtorjev sonetnih vencev uporabljajo to sredstvo tudi avtorji drugih sonetnih ali nesonetnih ciklov oziroma nadpesemskih celot. Med sonetnimi je ta postopek uporabil Dragotin Kette v *Adriji*, *Izprehodu* in *Tihih nočeh* ter Ciril Zlobec v dvopesemskem ciklu *Srečna Sizifa* in desetpesemskem *Ljubezen dvoedina* iz istoimenske zbirke (1993) ter v prav tako desetpesemskem ciklu *Zaliv* v zbirki *Samo ta dan imam* (2000).⁴⁸ Srečko Kosovel je v dvosonetnem ciklu *Anfisa* na začetku druge pesmi ponovil predzadnji verz prve pesmi. Med nesonetnimi cikli je kateno – tako, da je zadnji verz predhodne prvi naslednje, zadnji verz zadnje pa prvi verz prve pesmi – uporabila Ada Škerl v ciklu šestih pesmi⁴⁹ *Status febrilis* iz zbirke *Obledeli pasteli* (1965). Za podoben postopek dobesedne verzne ponovitve se je odločil tudi Gregor Strniša v zbirki *Želod* (1972), kjer se prvi verz v petpesemski celoti Vrba ponovi kot zadnji verz pete pesmi, s čimer avtor še formalno poudari tematiko cikličnosti v naravi. Tudi v zbirki *Oko* (1974), in sicer v dvodelni večpesemski celoti *Igrače*, se vsaka od petih pesmi drugega dela začneja z zadnjim verzom vsake od petih pesmi prvega dela, sicer enako naslovljenih, vendar razporejenih v zrcalno zaporedje, tako da se prva pesem celote variantno dopolni kot zadnja. Ponovitve verzov so v Strniševi poeziji le en tip dobesednih ali sinonimnih ponovitev, s katerimi povezuje pesmi v petpesemskih celotah v enote, ki želijo preseči zgolj ciklično povezanost. Veržno ponovitev je uporabil tudi Matej Bor v ciklu *Šel je popotnik skozi atomski vek* (*Sledi naših senc* 1958), kjer je naslov hkrati prvi verz vsake od štirinajstih pesmi, kar omogoča tako jasno medpesemsko kohezijo kot tudi notranjo koherenco vsake pesmi, saj ponovljeni verz določa osebo, dejanje in okoliščine. Zato je pomensko izhodišče vedno jasno in omogoča več variantnih dopolnitev, ki jih zaradi časovno zaporednega poteka, utemeljenega z motivom popotnika, zlahka razumemo tudi zgodbeno, še toliko bolj, ker zaključek

⁴⁸ Kette zadnjo kitico prvega soneta cikla *Adrija* začneja: »O srce, kaj si mi morje postalo«, začetek drugega soneta pa je: »Da, srce moje, ti si širno morje!«. Peta pesem *Izprehoda* se konča: »Srce, a ti? Poljubuj!«, naslednja se začneja: »Srce neumno, a ti poljubuj«. Zadnja dva verza četrte pesmi *Tihih noči* se glasita: »ej, tolikrat samotna duša plaka / ko v strastnih radostih telo drhti«, prva dva naslednje pesmi pa: »Ej, kolikrat samotna duša plaka / ko v burnih radostih telo drhti«. Ponovitve zadnjega verza kot prvega naslednje pesmi pri Zlobcu so dobesedne, kot jih poznamo iz sonetnega venca.

⁴⁹ Vse tvorita po dve jambski štirivrstičnici, ki sta bodisi pravi kvartini z jambskimi enajsterci oz. deseterci bodisi s kombinacijo dvanajst- in trinajstercer.

zadnje pesmi sporoča o popotnikovi smrti. Mogoče je štirinajst pesmi, ki jih je Bor povezal v cikel, zgolj naključno enako številu sonetov v vencu, čeprav lahko dejstvo, da je Bor tudi sam avtor sonetnega venca, in metoda verzne ponovitve govorita v prid tovrstnemu vplivu.

Za celovitejše preverjanje besediloslovnih kriterijev lirskega cikla sem izbrala primere, ki bi jih na osnovi zunanjih znakov (naslova in z zaporednim oštevilčenjem razmejenih bralnih enot) opredelila za tročlene cikle. Zaradi kratkosti so omogočali podrobnejšo besediloslovno razčlemba. Glavni namen predstavljenih interpretacij je iskanje argumentov za novitost cikla in hkratno samostojnost njegovih členov, saj sta to ključni značilnosti cikla kot besedila besedil. Število tri seveda že samo simbolno sugerira celovitost, ki se ji ne more nič več dodati (Chevalier in Gheerbrant 1995: 631).

Preverjanje kriterijev besedilnosti kot kriterijev cikla v skupini lirskih pesmi zajema postopno ugotavljanje:

- a) besedilnih kriterijev (pragmatičnega) obsega in razmejitve po zunanjih znakih cikličnosti – konvencionalni označenosti cikla (skupen naslov za več pesmi, oštevilčenost posameznih pesmi), s čimer se uresničujejo tudi besedilni kriteriji situacijskosti, medbesedilnosti in namernosti,
- b) zunanje forme posameznih pesmi kot kohezivnega sredstva pesmi in cikla,
- c) kataforične kohezivne in koherentne vrednosti naslova cikla,
- č) besedilne samostojnosti posameznih pesmi v ciklu, z upoštevanjem sprejemnikove želje po oblikovanju smisla posameznih pesmi, tudi z inferiranjem,
- d) medpesemske kohezije,
- e) medpesemske koherence: prav tako tudi z inferiranjem, kar vključuje še kriterija sprejemljivosti in informativnosti.

Če razčlemba primerov, ki imajo zunanje znake cikla, pokaže, da so kriteriji besedilnosti, predvsem kohezija in koherenca, uresničeni tako za posamezno pesem kot za večpesemsko celoto, potem je tako celoto upravičeno imenovati cikel.

Besediloslovna razčlemba omogoča tudi določitev paradigmatkega ali sintagmatkega kompozicijskega tipa cikla ter tipa cikla glede na lirski subjekt.

Razčlenila sem večpesemske celote avtorjev, katerih dela sodijo v slovenski pesniški kanon, a tudi avtorjev, ki jim literarna zgodovina ne pripisuje večje umetniške vrednosti, ter avtoric, ki prav tako ostajajo na obrobju literarne zgodovine.

Dva pesnika sta predstavljena vsak z dvema cikloma, saj primerjava omogoča lažjo presojo namernosti oziroma avtorske strategije oblikovanja lirskega cikla. Kronološka razvrstitev tematsko raznovrstnih del pa naj bi opozorila na tiste značilnosti slogovno sicer različnih ciklov, ki predstavljajo tipološke možnosti tročlenih lirskih ciklov. Obravnavana so naslednja dela: Janeza Bilca Domovju, Josipa Murna Noči in Fin de siècle, Silvina Sardenka Ranjenec, Alojza Gradnika Melanholija, Srečka Kosovela Kraška vas, Vide Taufer Jesenske slike in Podobe v maju ter Vide Mokrin Pauer Triptih o prahu, znoju in soli.

Janez Bilc: Domovju

Pesnik Janez Bilc, sodobnik Simona Jenka, je z Antonom Umekom-Okiškim in Gregorjem Krekom oblikoval skupino, ki je »za izvir svojega pesnikovanja sprejela temeljne krščanske resnice in ob motivih iz resničnega življenja navajala h krščanskemu etosu, ki je napajal vsa druga tematska področja njenega pesništva (rodoljubje, erotika). Takšna vsebina je bila opevana večidel v sonetnih oblikah, kar razkriva svojevrstno duhovno prijemališče smeri kot take.« (Pogačnik 1970: 77). Prešeren jim ni bil zgled le za sonetno vrsto, ampak tudi za ciklično oblikovanje, ki zaseda velik del njihovih pesniških zbirk, izdanih v 60. letih 19. stoletja.

Bilc je v svoji zbirki *Prvenci* (Ljubljana 1864) objavil tudi tropesemski cikel Domovju (1864: 39–41). Naslov za današnjega bralca ni povsem jasen, saj beseda v tej obliki ni več v rabi. Njen koren nakazuje ožje domačijsko ali širše domovinsko tematiko. Prvi dve pesmi imata povsem enako obliko: sestavljajo ju po štiri štirivrstičnice s trohejskimi osmerci, pri tretji pesmi sta zadnji dve kitici le trivrstični, a z isto metrično podobo.

Vse tri pesmi so koherentne celote in se navezujejo na naslovno pomensko polje, razumljeno najprej kot domači kraji, že v drugi pesmi pa še kot domovina, čeprav z izrazom »Slava« Bilc označuje le Kranjsko. Medpesemsko kohezijo zato omogočajo izrazi iz prav tega pomenskega polja: »bistriška dolina« (1. pesem), »kranjski doli«, »Slava« (2. pesem), »dežela ljuba [...], kjer me mati je dojila« (3. pesem). Ciklično kohezivno vlogo ima tudi v prvi in tretji pesmi uporabljeni leksem »gomila«, ki sooblikuje motiv želje po smrti v domačem kraju, s katerim se ti pesmi zaključujeta in s tem ustvarjata simetrično zgradbo cikla. Ta kaže na avtorjevo ambicijo oblikovati cikel kot premišljeno estetsko tvorbo, čeprav so pesmi tako na ravni jezikovnega sloga kot po idejni plati neinovativne, stereotipne. Vse tri izražajo čustveno stanje lirskega subjekta, ki je domače kraje zapustil in zato občuti

domotožje. V prvi pesmi je to osredotočeno predvsem na krajevne značilnosti domačih krajev, v drugi na domače ljudi in širšo zavest domovine, v tretji pa sta oba vidika enakovredna. Zato in zaradi ponovitve motiva želje po vsaj posmrtni vrnitvi v domače kraje učinkuje tretja pesem kot povzetek predhodnih dveh ter kot znak cikličnosti izraženih stanj. Vseeno je mogoče cikel opredeliti kot paradigmatnega, saj se med pesmimi ne vzpostavljajo pripovedno-vzročni odnosi. Lirski subjekt ostaja enak, njegova stanja se le variantno spreminjajo, zato je to cikel s stabilnim lirskim subjektom.

Josip Murn: Noči in Fin de siècle

Zadnja redakcija Murnove pesniške zbirke je tista, ki jo poznamo iz Murnovega nenaslovljenega⁵⁰ rokopisa knjige, pripravljenega verjetno 15. junija 1901 (Pirjevec 1954: 388). V njej ni nobenega cikla, razen dveh zaporednih pesmi, ki sta naslovljeni kot Letski motiv I in Letski motiv II; za obe je značilna motivna naslonitev na letonske ljudske pesmi iz Ulmannove knjige *Lettische Volkslieder* in pesimistično življenjsko občutje, ni pa drugih medsebojnih zvez in tudi zunanja oznaka pesmi ni za cikel tipična. Ko je zbirka pod uredništvom Ivana Prijatelja leta 1903 izšla, je bilo poleg Murnovega izbora pesmi na koncu zbirke v Dostavku dodanih še osemnajst pesmi po urednikovem izboru, med njimi tudi cikla Noči s štirimi pesmimi in Fin de siècle s tremi pesmimi. Oba je Prijatelj objavil po rokopisnih variantah in ne po tiskanih besedilih, ki v takih primerih lahko veljajo za pesnikovo zadnjo redakcijo (Pirjevec 1954: 327). Cikel Noči je Murn namreč kot cikel zgolj treh pesmi objavil v almanahu *Na razstanku*, ki je izšel v Gorici leta 1898. Vendar je imel cikel v prvi redakciji, znani iz Murnovega pisma Janku Polaku z začetka 1898, naslov Nocturne in pet pesmi, ki jim je Murn v naslednjem pismu dodal še dve, tj. skupaj sedem pesmi. V pismih Cankarju in Župančiču je poročal o novih spremembah in preurejanjih cikla, tako da je število pesmi nihalo med tri in pet. Res pa nikjer ni pisnega poročila, zakaj je izločil pesem Tebi, Alma, ki jo je Prijatelj objavil v ciklu poleg treh pesmi iz almanaha. Knjižna objava cikla Fin de siècle, ki je bil najprej objavljen v *Ljubljanskem zvonu* leta 1899 pod skupnim naslovom in z oštevilčenimi pesmimi, se od revijalne ne razlikuje v številu pesmi, ampak v nekaterih verzih.

Cikel Noči (ZD I 1954: 179–181) je že v almanahu *Na razstanku* konvencionalno označen s skupnim naslovom in oštevilčenjem. Murn v njem uresničuje zanj in za obdobje slovenske moderne značilno novo estetiko osamosvojene besede, katere

⁵⁰ Vprašanje je, kdo je sploh izbral naslov za zbirko; po zatrjevanju Cvetka Golarja kar pesnik sam (Pirjevec 1954: 388).

posledica so zelo kratki verzi.⁵¹ Čeprav verzov v posameznih pesmih ne razvršča v enako število kitic⁵² (3:2:2), enako ni niti število verzov po posameznih pesmih (25: 22: 27), se zdi informacija, ki jo daje tvarna (vidna in zvočna) oblika posameznih členov cikla, vseeno dovolj enovita, da nima kohezivne vrednosti le za posamezno pesem, ampak tudi za ciklično celoto, kot da je uporabljen le en besedilni znak. Na to kaže v vsakem pesemskem členu tudi večkratna raba istih, slogovno zaznamovanih končnih ločil, in sicer pomišljaja, tropičja in klicaja, čeprav je res, da so ta ločila medbesedilno spoznana tudi kot stilemi Murnove poezije oziroma širše, poezije moderne.

Pomensko polje, ki ga vzpostavlja naslov Murnovega cikla Noči, ima za ciklično enovitost vsekakor koherentno vrednost, saj s svojo množinsko obliko nakazuje večkratno, v več pesemskih členih predstavljeno lirsko dogajanje v enakih časovnih okoliščinah besedilnega sveta, ponoči. Glede na impresionistično-novoromantični značaj Murnovega pesništva naslov napoveduje še trubadursko ljubezensko-podoknično situacijo in romantično razpoloženjskost, ki izhaja iz harmoničnosti zunanega in duševnega prostora.

Prva pesem cikla se že s tretjim verzom naveže na naslovno pomensko polje noči (»v trudno tmo hite«), na katero se navezuje še nekaj besednih zvez (»roka osvetljena«, »luč mehka«) in dvakrat edninsko uporabljeni naslovni leksem v tretji kitici. Pomenske sestavine te pesmi se razvrščajo tudi v druge besedilne pomene naslovnega pomenskega polja:

- razpoloženje (z leksemi, kot so »monotono«, »mračnoleno«, »težko«),
- situacijo podoknice (»visoka okna njena«), ki v smislu nadaljevanja romantike v moderni kaže na
- neuresničeno ljubezensko hrepenenje (»okna njena so mrtva«, »nje duša davno sluša dolge noči tih raj«).

Z uporabo zaimka pred polnopomenskim izrazom v zvezi »visoka okna njena so mrtva« je Murn oblikoval kataforični kohezivni potek, ki povzroči trenutni problem v površinskem besedilu in bralca potisne v dogajanje, vendar inferirane reference temu zaimku zaradi že z naslovom predvidenih pomenskih sestavin (ljubezenska tema) ni težko ugotoviti, saj je to klišejsko sredstvo ljubezenskega pesništva. Z zaimkom je seveda izražena ljubljena ženska.

⁵¹ Uporabljen je neregularni trohejski verz, torej verz z nepredvidljivim številom zlogov, vendar z istim metrumom.

⁵² Pravzaprav so strofoide, saj so kitice enote z istim številom verzov.

Druga pesem prinaša ljubezenske izjave, in sicer nagovorno neposredno, a jih kataforični potek naknadno razkrije za samo notranje, naslovniku neizrečene izjave.

Tretja pesem se pomensko osredotoči na neprijetno, mučno duševno razpoloženje in se tudi konča pesimistično: »[...] ah, in teme / grozne nôči / dvigniti se / nečejo.«

V tej pesmi je metonimično izraženi lirski subjekt (»v razdejanih / mračnih dušah / tak strasti se / smejejo ...«) dosledno množinski; kot posameznik se subjekt izreka le posredno z nagovorom. Vloga z ženskim imenom (»Alma«) nagovorjene osebe je brez medbesedilne navezave na predhodno pesem nejasna oziroma jo bralec lahko sprejme le kot figuro konkretizacije in s tem večje živosti lirskega govora.

Na ravni leksikalnih ponovnih pojavitev medpesemsko kohezivno učinkujeta v vseh treh členih uporabljena leksema »noč« (oz. »nočni« v drugi pesmi) in »duša« (v tretji pesmi množinsko, »duše«), kar podpira medpesemsko koherentnost pomenskih polj.

Sredstvo medpesemske kohezije so še izrazi za ljubljeno žensko. V prvi pesmi je označena samo zaimensko (»njena«), v drugi pesmi cikla je tudi imenovana (»Alma«). Vendar bi obratno zaporedje sestavin (najprej žensko ime in nato zaimek) v besedilu povzročilo večjo motnjo smisla, saj zaimek nadomešča nadpomenko ljubljena ženska in ne s konkretnim imenom izražene podpomenke. Zato ni čudno, da je tudi v drugi pesmi, ki prav tako prinaša ljubezenske izjave, najprej uporabljen osebni zaimek (»k tebi«), ki je klišejsko deiktično sredstvo ljubezenskega pesništva, in šele nato žensko ime, ki se ponovi tudi v tretji pesmi. S tega vidika je problematična predvsem samostojnost tretjega pesemskega člena, v katerem se žensko ime pojavi brez predhodnega zaimka; poleg tega se pesem pomensko osredotoči na duševno razpoloženje, za katero je edina razvidnejša leksikalna zveza z ljubezensko temo beseda »strasti«. Dosledno množinski lirski subjekt v tej pesmi še zmanjšuje njeno koherentnost oziroma vlogo nagovorjene osebe v njej. Razbiranje smisla te pesmi je nedvomno olajšano, če upoštevamo njeno vključenost v cikel. Pri drugi pesmi bi v primeru izločenosti iz cikla bralca lahko zmotila predvsem velika intenzivnost, s katero se ta začnjenja (»Čuješ, čuješ, / duša hoče, / k tebi hoče / po svoj dan! - «).

Pomenski odnosi med posameznimi členi cikla kažejo premišljeno koherenco celote. Prva pesem vzpostavi pomene, ki jih bralec predvideva že ob naslovu. Uporaba zaimenskega prislova »tu« kaže časovno-prostorsko zlitost dogajanja in izrekanja, čemur ustreza tudi glagolski sedanjik. Druga pesem je s prevladujočim nagovorom neposrednejša, vsaj navidezno zelo blizu osebi, ki je bila v prvi pesmi zaradi oddaljenosti tretjeosebno imenovana. S tem je osmišljena tudi večja sugestivna intenzivnost besedila, dosežena z večkratno geminacijo (ki je v prvi pesmi ni). Ljubezenska tema, ki je bila v prvi pesmi le implicitno nakazana preko kontrastnih podob »zatemnjeno okno« (za ljubezen nezainteresirana ženska) in »v noč prečuto« (po ljubezni hrepeneči moški), je v drugi pesmi eksplicitna (»duša hoče, k tebi hoče«, »pridi, pridi, Alma«, »nestrpno čakam jaz«). Tretja pesem z množinsko obliko besede »duša« in samo posredno izraženim individualnim lirskim subjektom problematiko ljubezenske nezadoščenosti razširja od konkretne na univerzalno. Krajše bi zaporedje pomenskih sestavin v treh členih cikla označili kot:

1. uvodno in implicitno nakazovanje teme (stanje ljubezenske nezadoščenosti),
2. čustveno intenzivno in eksplicitno izražanje osrednje problematike,
3. zaključna posplošitev teme s pesimistično neperspektivnostjo.

Tako zaporedje členov cikla je nezamenljivo in prinaša tako ponovitev teme kot njeno variantno spreminjanje (implicitno – eksplicitno, konkretno – splošno). Kljub temu da naslov Noči določa večkratno ponovitev istovrstne situacije, kar bi lahko razumeli kot narativno podlago cikla, se spreminja le čustveno stanje lirskega subjekta, ki od razočaranja prehaja k nemirnemu upanju in se zaključi v brezupu. Če zadnje pesmi ne razumemo le kot posplošitev konkretnih situacij iz prvih dveh pesmi, ampak predvsem kot posledico čustvene dinamike, ki jo nakazujeta, potem cikel ni le paradigmatki, ampak z zadnjim členom tudi sintagmatski.

Slogovno opazno je izogibanje prvoosebnu izražanju lirskega subjekta, saj je glagolsko in zaimensko poimenovan le v drugem pesemskem členu, sicer pa tako sebe kot tudi druge, s katerimi ga veže enaka duševna izkušnja, označuje izključno metonimično (z leksemom »duša«). Paradigmatško-sintagmatskemu tipu cikla ustreza tudi lirski subjekt cikla. Če besedilni smisel tretje pesmi razumemo predvsem kot novo stanje subjekta, skrajni pesimizem, potem je subjekt cikla dinamičen.

V naslednjem Murnovem ciklu *Fin de siècle* (ZD I 1954: 190–192) se zunanja oblika pesmi v ciklu razlikuje po številu kitic: prva pesem je trokitična, naslednji dve štirikitični. Vse kitice so štirivrstičnice jamske mere, vendar tvorijo verze 1. in

2. pesmi izmenično jambski enajsterci in deseterci, v tretji pesmi pa se izmenjujeja jambski trinajsterec in deseterec.

Tudi naslov tega cikla kot že cikla Noči označuje časovne okoliščine besedilnega sveta, vendar zaradi uporabljene francoščine bolj kot primarno referenčnost opredeljuje pomensko polje, vezano na francosko in drugo sodobno evropsko literaturo ob koncu 19. stoletja, ki je bila v času nastanka pesmi še nova, za slovenskega bralca le malo znana. Hkrati opozarja na razgledanost avtorja po sodobni evropski liriki in njegovo težnjo po izstopu iz domačijskega tipa slovenske književnosti.

Navezavo na naslovno pomensko polje že v prvi pesmi kaže protislovno doživljanje ženske, katere »božanstvo v formah, gestah« po eni strani lirski subjekt omamlja, po drugi pa ga »s pogledom mrtvim« zavrača. Tudi naslednji dve pesmi je mogoče brati samostojno, toda že na ravni medpesemske kohezije se kaže še njihova povezanost. Omogočata jo ista leksikalna naveznika kot v Murnovem ciklu Noči, in sicer »noč« (v prvih dveh pesmih) in »duša« (v vseh treh), kar verjetno ni naključno,⁵³ saj leksem noč nakazuje novoromantično atmosfero za ljubezensko izpoved, duša pa njeno poudarjeno spiritualnost. Drugo in tretjo pesem povezujeta še ponovljena leksema »duh« in »srce«, ki pravzaprav dopolnjujeta emocionalno nesenzualni vidik novoromantičnega odnosa do sveta.

Medpesemsko koherenco vzpostavlja najprej tema neuresničene ljubezni v prvih dveh pesmih, ki se po zavesti deziluzije (»prepad najpodlejše vsakdanjosti ...«) kot posledice te ljubezni v drugi pesmi (»Da sem te ljubil, bilo mi v pogubo«) konča s spoznanjem optimističnih možnosti, ki jih nudi neskončnost sveta. Vnovični pesimizem in bivanjska deziluzija v tretji pesmi zato bralca lahko presenetita, saj ne izve, kdo so v nagovoru (»z roko pregrešno vi razrušiti ste smeli, / kar se postaviti nič več ne da«) množinsko označeni krivci za to stanje. Verjetneje je, da je to izkušnja »širokega« sveta iz zaključka prejšnje pesmi kot ženska, povzročiteljica profanizacije duše lirskega subjekta iz druge pesmi, saj je tako v prvi kot v drugi

⁵³ Oba leksema sodita med tipično novoromantično besedišče, zato ju najdemo tudi v drugih besedilih Murna in ostalih novoromantikov, kar velja še za nekaj leksemov. Z njihovo ponovitvijo se na ravni pesemske knjige, opusa, literarne smeri oziroma obdobja vzpostavlja medpesemska kohezija in posledično tudi koherenca, saj oblikujejo istovrstna pomenska polja. Vendar sprejema bralec to medpesemsko povezanost drugače kot povezanost znotraj besedilne celote, zaradi zunanjih znakov prepoznane kot cikel, od katere pričakuje večjo koherentno enovitost, izoblikovan besedilni svet in prek tega posredovan besedilni smisel ne le posameznih pesmi, ampak tudi večpesemske celote.

pesmi zanjo uporabljeno nagovorno tikanje. Tretja pesem se zaključí s subjektivnim vnovičnim iskanjem bivanjske rešitve v duhovnosti oziroma v stanju pred deziluzijo.

Tri pesmi cikla torej prinašajo tri lirski stanja:

1. duševno stanje bolečine zaradi ljubezenske nedostopnosti,
2. stopnjevanje duševnega stanja bolečine zaradi doživete deziluzije, a izbrana možnost rešitve,
3. ponovno duševno stanje bolečine zaradi deziluzije in nov poskus rešitve.

Vse tri pesmi izražajo podobno duševno stanje, a njegova jakost se zaradi novih izkušenj krepi in vzroki zanj se dopolnjujejo; hkrati stopnjevanje bolečine prekinjajo nakazane možnosti rešitve iz stiske ob koncu druge in tretje pesmi. Vzročno-posledični odnosi (druga pesem kot posledica prve, tretja posledica druge) uvrščajo cikel med sintagmatske z dinamičnim lirskim subjektom, ki zavest o sebi iz pesmi v pesem dopolnjuje.

Ljubezenska tema je pri Murnu sicer redka, a prav s to temo je oblikoval dva cikla, čeprav z različnimi razmerji med posameznimi pesmimi; v ciklu Noči se variantnost motivov kombinira s sklepno posledičnostjo, v ciklu Fin de siècle pa je duševno stanje lirskega subjekta prikazano vzročno-posledično.

Silvin Sardenko: Ranjenec

Cikel Ranjenec je iz zbirke *Nebo žari* (1916: 31–33), ki je izšla – kot nakazuje že naslov – med 1. svetovno vojno. Poleg oštevilčenosti pesmi je v ciklu vsaka tudi naslovljena (Materi, Očetu, Dekletu), ker je s tem določen notranji naslovnik, na katerega se obrača ranjenec, prvoosebni lirski subjekt pesmi vložnic. Medpesemsko kohezijo omogoča leksem »smrt«, izražen v vsaki pesmi, ki kaže, da se izpovedovalec na tri naslovnike obrača v isti življenjski situaciji: od najbližjih se v duhu poslavlja pred smrtjo. Prav te, iste okoliščine sporočanja so tudi tisto pomensko polje, ki koherentno povezuje vse tri pesmi.

Ob prvi pesmi z nagovorom materi bralec verjetno pričakuje največjo čustvenost, zaupnost, saj je pesem postavljena na prvo mesto, kar tudi kaže, da mladi vojak še ni povsem dorasel, še ni izstopil iz osnovne družine. Lahko pa bralca presenetí, da mladenič kot edino življenjsko nezadoščenost izrazi žalost, ker z materjo ne bosta pokopana v isto prst (»Sem upal, da bo ista prst / grob tvoj in moj

odevala.«). Predsmrtno sporočilo očetu v drugi pesmi je praktično-idejno: njivo naj zaseje z »rožnoživo« deteljo, da bo simbolno, z rdečimi cvetovi opozarjala na sinovo kri, ki je bila prelita za osvoboditev zemlje (»sinova je tekla živa / kri – da prosta ti si, njiva!«). S tem je seveda osmišljena tudi ranjenčeva smrt, o čemer sam očitno ne dvomi. Zato smrt v izpovedovalcu ne povzroča nikakršne duševne krize. Enako netravmatično je slovo od dekleta v tretji pesmi. Smrt ji predstavi kot poroko »z drugo ženo«, s katero je »zaročen pod smrtnim mečem«. Vse tri pesmi so besedilne celote.

Ciklična celovitost predsmrtnih nagovorov je oblikovana naštevalno, saj med njimi ni kavzalnih povezav in zaporedje ni zgodbene vrste. Zato je to paradigmatični cikel z istim in stabilnim lirskim subjektom.

Alojz Gradnik: Melanholija

Gradnikov tročleni cikel *Melanholija* (ZD 1 1984: 18–20) je iz avtorjeve prve pesniške zbirke *Padajoče zvezde* (1916), in sicer iz prvega razdelka z naslovom *Tristis amor*. Ob prvi objavi v *Slovanu* je bil cikel le dvočlenski in tretja pesem ima v primerjavi s prvima dvema tudi drugačno kitično sestavo (ena štirivrstičnica in dve trivrstičnici v nasprotju s po dvema štirivrstičnicama v prvih dveh pesemskih členih).

Pomensko polje, ki ga odpira naslov, pripravlja bralca predvsem na razpoloženski vidik cikla, značilen le za prvi pesemski člen, in ne opozarja na osrednje mesto ljubezenske teme v ciklu. Če pa bralec poleg naslova cikla upošteva še širši okvir, naslov razdelka, ga ne more pretirano presenetiti, ko se že v prvi pesmi sreča z ljubezensko temo.

V prvem verzu prve pesmi je uporabljen deiktični nagovorni zaimek (»Sam s teboj sem tih in brez besede.«). Seveda je ta nagovor le retorično sredstvo za notranji, nerealiziran (po)govor, kar je v liriki bolj pravilo kot izjema (tudi prej obravnavana Murnova cikla sta to dokazovala). Celotna prva pesem namreč govori o neizraženosti, skrivanju ljubezenske motivacije odnosa, kar prvooseb-nemu lirskemu subjektu povzroča bolečino (»neizgovorjene bolesti«, »mračno lice«), in s tem sodi v razpoložensko pomensko polje naslovnega leksema. Vzrok za odpoved priznanja ljubezni pa je podan na način, ki zahteva več bralčevega inferiranja. Pomen uporabljenega retoričnega vprašanja »kaj, kaj naj ti vrnem?« je sicer jasen (nimam ti česa vrniti), besedilni smisel pa s tem še vedno ni pojasnjen,

saj je pretvorba, ki jo retoričnost vprašanja zahteva, spremenila samo vprašalni v poljubnostni zaimek. Ta še vedno ne poimenuje reference neposredno in jo zato le sugerira kot občutek manjvrednosti lirskega subjekta ali njegove duševne praznosti oziroma kot neizpolnjenost pogoja, ki si ga lirski subjekt sam postavlja za vstop v ljubezensko zvezo. Ker je omenjena možnost, da se lirski subjekt sooči z nagovorjeno žensko, problematika neuresničene ljubezni očitno ne izvira iz neodzivnosti ženske, kar bi predstavljalo značilno romantično izražanje te teme, temveč verjetno iz posebne ideologije ljubezni, ki jo oblikuje čustvujoči moški. Konfliktnost ljubezni se zato seli vanj, kar opozarja na ekspresionistično dihoto-mijo, čeprav v prvi pesmi cikla, ki je koherentna celota, še ne v smislu konfliktnosti telesa in duha oziroma duše.

Druga pesem ni več nagovorno konkretna, temveč refleksivno splošna, na kar kaže tudi primerjalna obravnava razumevanja ljubezni v treh zaporednih verzih prve kitice (»enemu«, »drugemu«, »meni«), ki najprej opozori na dva kontrastna vidika doživljanja, in sicer da je ljubezen kot »časa vina« in »začetek greha«, nato pa še na drugačno razumevanje lirskega subjekta. Zveza »nema bolečina«, ki označuje to pojmovanje ljubezni, hkrati predstavlja sinonimno navezovanje drugega pesemskega člana na prvega (na zvezo »vse neizgovorjene bolesi«) in s tem kohezivno sestavino cikla. Druga kitica druge pesmi dojemanje ljubezni kot bolečine tudi osmišlja s sklepom:

Ker ne v radosti – kadar so najhujše
bolesi, ko telo nam kloni niže,
takrat se k Bogu duša povzdiguje
kot bel oblak, in mu je bliže bliže ...

Na ravni medpesemske koherence druga pesem prej implicitno izraženi notranji konflikt lirskega subjekta spremeni v eksplicitnega in njegovo konfliktnost že tudi razrešuje, saj kaže, da je verska težnja (»se k Bogu duša povzdiguje«), ki se uresničuje prek bolečine, s katero lirski subjekt doživlja ljubezen, zanj najpomembnejša.

Z vidika besedilne kohezije je zanimiv začetek druge pesmi, ki ga uvaja veznik ker⁵⁴ in s tem vzročni odvisnik (»Ker enemu ljubav kot časa vina / je, in drugemu začetek greha.«). Vendar mu v nasprotju s skladijskim pravilom (in bralskim pri-

⁵⁴ V prvi, revijalni objavi v *Slovanu* 1914 pa priredni veznik saj, vendar je tudi njegov položaj v povedi skladijsko določen, in sicer uvaja drugi stavek. Prim. Toporišič (1984: 518).

čakovanjem) ne sledi glavni stavek. Tako se zdi, da je z odvisnikom naveden vzrok oziroma pojasnilo, ki se nanaša na zunajbesedilno referenco ali predhodno pesem. Kot vzrok za neizražanje ljubezni, s čimer se zaključi predhodna, prva pesem cikla, lahko razumemo drugo pesem šele po drugi povedi, ki vzročni odvisnik nadaljuje, čeprav vnaša vanj tudi protivno priredje: »A meni je ko nema bolečina, / ki še v globoki noči ne preneha.« Skladenjsko motnjo znotrajpesemske kohezije avtor preoblikuje v slogovno sredstvo paralelizma, saj drugo kitico prav tako začenja z veznikom ker in odvisnikom (»Ker ne v radosti – «), ki v nadaljevanju povedi dojemlje ljubezni kot bolečine tudi osmišlja z versko uresničitvijo subjekta (»kadar so najhuje / boleti, ko telo nam kloni niže, / takrat se k Bogu duša povzdiguje«). S tem pa druga pesem, kot je bilo že ugotovljeno, šele zares pojasnjuje tudi prvo in oblikuje medpesemsko koherenco.

V tretji pesmi je izražena problematičnost potencialnih romantičnih izkušenj nagovorjene ženske. Vendar zadošča že zanikanje lirskega subjekta, torej zgolj subjektivni, zaželeni odgovor. Izbrana ženska je po tem lahko poimenovana s krščanskim simbolom nedolžnosti, je »lilija«. Podobno vrednost želi lirski subjekt pripisati tudi sebi (in prav tako uporablja za krščanstvo značilna leksema: roke so »čiste«, usta so se »postila«), kaže pa, da je v tem primeru presoja težja, saj se pesem konča le z vprašanji. Tretji člen cikla torej nakaže možnost uresničenja ljubezenske zveze, ki naj postane tudi romantična izkušnja (na njen telesni vidik napoti pomensko polje glagola »vžiti«), vendar le, če izpolnjuje pogoje, da je hkrati enakovredna verski (»kot sveto obhajilo«).

Ob prvi objavi v *Slovanu* je bil cikel le dvočlenski. Kot je pokazala razčlemba, zaporedje pomenskih sestavin konkretno – splošno, implicitno – eksplicitno, konflikt – razrešitev ustvarja koherentnost prvih dveh delov ciklične forme. Kakšen pomen lahko doda tretja pesem? Izkaže se, da je tretji člen dodan premišljeno, saj izkorišča logično možnost vrnitve k izhodiščni nagovorni konkretnosti in s tem na nivoju ene od kohezivnih sestavin cikla ustvarja zrcalno kompozicijo, ki pa ne zrcali tudi izhodiščnega besedilnega smisla. Čeprav se ljubezen ponovno kaže kot nekaj konfliktnega, je potencialno uresničljiva. To seveda zanika dokončnost razrešitve, kot jo prikaže druga pesem. Z osmiselitvijo uresničene, tudi telesne ljubezni kot verskega dejanja se v tretji pesmi ponovno vzpostavlja koherentna zveza s predhodno pesmijo. Verska težnja je kot cilj ohranjena, le pot do nje je drugačna. A taka uresničitev ljubezni je le hipotetična zaradi problematičnosti moškega lirskega subjekta (ženska problematičnost je namreč apriorno ukinjena), čeprav je Gradnik s popravkom v drugi izdaji *Padajočih zvezd* leta 1923

z nagovorom »Povej« odločitev o primernosti moškega eksplicitno prenesel na žensko.

Tretja pesem je sicer kohezivna in koherentna celota, vendar je razumevanje zadnjega verza, ki prinaša idejni povzetek pesmi, informativnejše ob navezavi na besedilni smisel predhodnih dveh pesmi. Trije členi ciklične celote tako oblikujejo naslednje zaporedje pomenskih sestavin:

1. konfliktno stanje,
2. razrešitev s presojo vzrokov konflikta,
3. nova presoja in nova razrešitev prvotno konfliktnih, sedaj sodelujočih možnosti.

Tako zaporedje jasno opredeljuje sintagmatski tip cikla z dinamičnim lirskim subjektom.

Srečko Kosovel: Kraška vas

Kosovelov cikel *Kraška vas* (ZD I 1946: 14–16) se je ohranil le v rokopisu, vendar urednik Kosovelovega Zbranega dela Anton Ocvrk ugotavlja, da so vse tri pesmi napisane razločno. Na koncu rokopisa je pod avtorjevim imenom v oklepaju zapisano še *Balada o povratku*, kar naj bi bil po urednikovem mnenju podnaslov cikla. Pesmi so oblikovno podobne, saj se v vseh pojavljajo sredstva moderne lirike, in sicer svobodni verzi z osamosvojenimi besedami in le delnim rimanjem ter strofoide.

Sodobni bralec, ki je poučen o Kosovelovi poeziji (za to skrbi šolski program osnovne in srednje šole), bo naslov bolj kot napoved opisne, morda celo socialne predstavitve teme razumel kot znak razpoloženskega tipa lirike. Če bi bil dopisan tudi avtorjev podnaslov, bi bila recepcija odprta tudi za bivanjsko temo in verjetno bi celoto bralec dojel enoviteje, kot trodelno pesem. Je kljub temu mogoče brati posamezne pesmi tudi kot samostojne celote?

Razpoloženje implicira že v prvi pesmi poudarjena osamosvojen prva besedavoz »sam«. Iz naslovnega pomenskega polja je motiv nočne vasi z burjo. Pesem zaključí motiv kraške narave – bora, ki prepozna samotnega izpovedovalca (»In na koncu vasi / bor završi – / vztrepeta, ko me spozna ...«). V drugi pesmi se lirski subjekt zaimensko ali glagolsko ne izreka, izraža se le posredno, z orisom nočne vasi oziroma njenih streh, ki jih označi za »mrke«. Nejasna sta tvorec in naslovnik

zaključnega ukaza »Umri ali pojdi nazaj!«, zapisanega med narekovaji. Interpretiramo ga lahko kot izjavo v pesmi omenjenih ljudi, namenjeno neizraženemu izjavljalcu, ali kot besede, ki jih samemu sebi namenja lirski subjekt. Temu lahko pripišemo tudi zaporedna verza z vprašalnicama »Kako?«/»Zakaj?«, ki nista opremljeni z narekovaji in sledita ugotovitvi o ljudeh (»Na prsih so ljudje / roke razpeli«), a sta zastavljeni pred zaključnim ukazom. Deiktični prislov »nazaj« v ukazu je nejasen, če ga ne navežemo na podnaslov, ki tematizira vrnitev. Zato je za koherenco te pesmi in za pomen leksema »spozna« v prvi pesmi podnaslov pomembnejši od naslova, a ga običajne izdaje Kosovelovih pesmi ne navajajo.

V tretji pesmi je noč v vasi označena z zvočnimi motivi šumenja borovja, bitja morskih valov v obalo in butanjem burje ob okna. Trikrat variantno ponovljeno zaključno vprašanje, kdo obupuje, je mogoče interpretirati kot duševni boj obupjočega lirskega subjekta, ki se hkrati temu razpoloženju upira.

Čeprav je koherenca druge, a tudi zaključka tretje pesmi v veliki meri odvisna od bralčevega inferiranja in koherentnost druge pesmi olajša predvsem navezava na podnaslov, so posamezne pesmi potencialno samostojne. Medpesemska kohezivna sredstva v vseh treh pesmih so opazni sinonimni izrazi za noč (»tema«, »temina«, »noč«), ki predstavlja skupno časovno okoliščino. Motivno paralelnost med prvo in zadnjo pesmijo vzpostavljata leksema »burja« in »okno« ter sinonima za njuno povezanost: burja v okno »udari« oziroma »buta«. Čeprav se lirski subjekt razkriva pretežno prek zunanjih podob in v drugi pesmi ni niti glagolsko niti zaimensko izražen, so krajevno-časovne in čustvene okoliščine izrekanja iste, kar daje bralcu vtis, da je v vseh treh pesmih isti tudi lirski subjekt. Kljub istovrstnosti okoliščin izrekanja se pesmi po pomenskih sestavinah dopolnjujejo. Prva opredeljuje osamljenost subjekta, ki pomeni tudi izločenost iz pred tem verjetno domače vaše skupnosti, in njegovo burno, bolečo duševnost, ki jo prepozna samo narava. V drugi se konflikt z vaško skupnostjo, ki je že po zunanji podobi »mrka«, predvsem pa izpovedovalcu nerazumljiva, stopnjuje, saj ga ta odžene oziroma se čuti izgnanega. Tretja pesem, če jo interpretiramo kot upor proti bolečini zaradi odtujenosti in izločenosti lirskega subjekta iz svoje prvotne skupnosti, pomeni poskus rešitve konflikta v lirskem subjektu samem.

Zaporedje pomenskih sestavin v ciklu je torej dramatsko-kavzalno: 1. konflikt, 2. posledice – vrh konflikta in 3. nove posledice – poskus razpleta konflikta, kar ustreza predvidenemu podnaslovu celote in sintagmatskemu ciklu ter dinamičnemu subjektu cikla.

Vida Taufer: Jesenske slike in Podobe v maju

V zbirki Vide Taufer *Svetli sadovi* (1961: 32–34) tvorijo cikel Jesenske slike tri oštevilčene pesmi z isto obliko, in sicer po tri štirivrstičnice s petstopičnim trohejem in prestopno rimo.

Naslov napoveduje več jesenskih podob in že prva pesem je osamosvojena slika narave, saj se lirski subjekt niti glagolsko niti zaimensko ne razkriva. Nanj posredno kaže le sicer splošno izraženi glagol »zdelo se je«. Za opisno pesem nepričakovano je uporabljen glagolski preteklik, saj kaže na distanco do predstavljenega, pričakovana pa je subjektivnost podob, izražena s primerami, personifikacijami in psihologizacijami živalskega. V drugi pesmi, ki sprva prav tako s pretekliki označuje dogajanje v naravi, zadnji verz z leksemom za duševno stanje izrazi možen vpliv tega dogajanja na človekovo razpoloženje (»da bi odmaknila se tesnoba«), čeprav ostaja izjavljalec sicer še vedno nerazkrit. Naravi je namreč v drugi kitici z rabo primerjalnega veznika »ko« in glagolskih pogojnikov (»ko da bi iskale pota zarji, / ki bi razsvetila mračne like.«) pripisana težnja po spremembi, ki jo označujejo leksemi iz pomenskega polja »svetloba«. Besedilno celovitost pesmi moti členek »še«, s katerim se pesem začneja (»Še so se kopicile meglice«), saj implicira predhodno istovrstno dogajanje, izraženo v prvi pesmi, in je kot sredstvo medpesemske kohezije motnja notranjebesedilne koherence. Uporabljen je ob leksemu »meglice«, ki se variantno (kot »megla«) pojavi tudi v prvi pesmi in je zato prav tako sredstvo medpesemske kohezije. Ker se členek »še« s pomenom »nadaljevanje trajanja, obstajanja česa« nanaša na pojav v naravi, je tudi tako začeto pesem mogoče brati kot besedilno celoto, in sicer kot zapis podobe, ki jo izjavljalec prepozna kot ponovitev podobnih predhodnih podob, ohranjenih v njegovem spominu.

Za besedilno celovitost tretje pesmi, ki jo začneja časovni prislov »kmalu«, bi prav tako lahko poiskali podoben argument. Tudi ta začetek pesmi dogajanje časovno opredeljuje glede na predhodno, torej tisto, o katerem poroča druga pesem, in je zato, kot ponovno tudi leksem »meglice«, sredstvo medpesemske kohezije. Zanimivo je, da je ta pesem pisana v sedanjiku, kar pomeni, da se šele v njej vzpostavi prava enotnost časa izrekanja in časa dogajanja v naravi, čeprav tudi v tej pesmi izjavljalec ni izražen. Kot ob drugi pesmi tudi ob tej bralec lahko ukine motnjo samostojnega smisla pesmi z inferiranjem predhodnega časa. Vprašanje je, ali ni poskus rehabilitacije besedilne celovitosti druge in tretje pesmi povezan z željo, prepoznati v pesemski celoti lirski cikel in ne navzven sicer večdelne, vendar dejansko ene lirске pesmi.

Ker je oblikovanje cikla načeloma avtorjevo namerno dejanje, tropesemski cikel pa tako kratek, da pesnik oziroma pesnica lahko predvidi bralčevo sklenjeno pozornost, to manjša avtorjevo usmerjenost na celovitost posamezne pesmi in krepí težnjo po povezavi teh pesmi. To se kaže tudi v Jesenskih slikah. Po drugi strani samostojnost posameznih pesmi nakazuje že množinska oznaka »slike« v naslovu, za katero se izkaže, da opozarja predvsem na zaporednost, faznost predstavljenih podob iste narave, dveh iz časa pred izrekanjem in ene, izrekanju sočasne. V tretji pesmi je izrečena ugotovitev: »Spet jesen je roko iztegnila.« Leksem »jesen« je v napovedovalni koherenci uporabljen že v naslovu in pomensko povezuje predstavljene pojave vseh treh pesmi. Hkrati tretja pesem prinaša zaključni sklep, da do bistvene spremembe v naravi še ne bo prišlo, saj »ni se še zbudila živa sila, / ki bi dala gozdu novo lice«. Zaradi stalne personifikacije narave in termina »tesnoba« s poudarjeno psihološkim pomenom v drugi pesmi je mogoče tudi ob tretji reči, da se spoznanje ne tiče le zunanjega dogajanja v naravi, temveč tudi človekove duševnosti. Čeprav je zaključek cikla s sklepnim spoznanjem poantiran in čeprav prinaša cikel tri zaporedne podobe, katerih nosilec ni človek, ampak narava, imajo pa svojo psihološko analogijo v človeku, branje cikla ni poudarjeno narativno, temveč tudi variantno. Cikel je zato sintagmatsko-paradigmatski, njegov subjekt pa stabilen.

V drugem avtoričinem ciklu iz iste zbirke (*Svetli sadovi* 1961: 46–48) podobno ciklično strukturo nakazuje prav tako množinski naslov Podobe v maju, ki ima tudi podobne pomenske sestavine (»posredovana zunanja resničnost« in »časovne okoliščine letnega časa«). Vendar v tem primeru pesmi niso oštevilčene, ampak imajo podnaslove Jutro, Poldan in Večer, ki označujejo časovno zaporednost dneva. Zadnja pesem se začne s členkom »že«, ki novo časovno stopnjo – večer opredeli s subjektivnim doživljanjem hitrosti časa. Ne moti pa besedilne celovitosti pesmi, temveč le implicira sicer glagolsko ali zaimensko nerazkrit lirski subjekt, ki ga bralec že v prvi pesmi, enako kot v prej obravnavanem ciklu, prepozna iz subjektivnih podob narave, predvsem personificiranih. Tudi v tem ciklu so vse tri pesmi oblikovno enake: iz štirih troverznic kitic J8 J9 J8, ki jih povezujejo rime. V prvi in tretji pesmi je njihovo zaporedje: aba aca dcd dbd, v drugi pa je simetrično: aba cdc cdc aba, kar zvočno oblikuje krožno zgradbo s poudarjeno središčno pesmijo, s čimer podpira semantiko dnevnega cikla in sončne poti. Druga pesem Poldne se namreč zaključí z verzom »stopilo sonce je v zenit«. Drugače kot v Jesenskih slikah, ki se po dveh pretekliško izraženih podobah iztečejo v sedanjiško, so tu vse tri podobe izpovedovalcu enako blizu; zapisane so v (prevladujočem) sedanjiku. Zato ima časovno zaporedje v tem ciklu drugačno vlogo: ponazarja dnevni cikel, kjer ima vsaka faza svojo samostojno vrednost. Cikel je narativen le po časovnem

zaporedju in samo v tem smislu tudi sintagmatski, sicer predstavlja variantna stanja, zaradi česar bi ga spet lahko označili kot kombiniran sintagmatsko-paradigmatski cikel, subjekt pa je tudi v tem primeru stabilen.

Avtorica je ciklično tročlenost sintagmatsko, a tudi paradigmatsko uporabila že ob svojem pesniškem nastopu v prvi zbirki *Veje v vetru* (1939), kjer je trikrat povežala sonete, enkrat pa drugo pesemsko vrsto.

Vida Mokrin Pauer: Triptih o prahu, znoju in soli

Trodelno celoto Triptih o prahu, znoju in soli iz zbirke Vide Mokrin Pauer *Mik* (1988: 55–57) označuje že naslovni izraz triptih, posamezne pesmi imajo poleg zaporedne številke še naslov. Formalno so si pesmi podobne, čeprav ima le prva tri štirivrstične kitice, v drugih dveh štirivrstičnicama sledi dvostih. Vendar so vsi verzi zelo dolgi z nekaj odstopanji: v prvi pesmi je najkrajši zadnji enajsterec, najdaljši pa je kar 24-zložen. Približno taka je tudi razlika med verzi v naslednjih dveh pesmih, zato je vizualna podoba cikla precej enovita.

Naslov sicer ne izraža skupne teme, ampak le teme posameznih pesmi, ki se še enkrat ponovijo kot posamični naslovi pesmi, vendar z imenovano formo triptiha opozarja na njihovo povezanost.

V prvi pesmi naslovna beseda »prah«, ki je v besedilu še enkrat navedena, metaforizira omejeni stik ljudi z metafizičnimi skrivnostmi (»Tudi ti slišiš, / kako vse bolj nad glavami se prah vrtinčasti grmadi? Nevarno / se udirajo planetasti okruški prav v razpoke Zemljinih tegob.«). Lirski subjekt se sicer na začetku izrazi v prvi osebi ednine ženskega spola, a že v drugi kitici preide k množinski prvi osebi. V drugi pesmi naslovni leksem »znoj« v besedilu najprej nadomesti metonimična sopomenka »vonj« in pesem beleži njegovo različno pojavljanje v človeškem svetu, kar v zadnjem verzu povzame: »Njihov, naš in moj je znoj. Resnic in stisk.« Subjekt pesmi je prvoosebno množinski, le v zadnjem verzu se izdvoji tudi edninski subjekt, ki s tem poudari splošnost in hkrati individualnost izraženih trditev. Tudi tretjo pesem obvladuje množinski prvoosebni subjekt, ki ugotavlja nemoč medčloveških odnosov, le ko opredeli ljubezen kot edini pristni medčloveški stik, je uporabljena neprvoosebna dvojina (»Le skoz solzna pluženja / se lahko zagledata tedaj [...]«). Naslovni leksem »sol« je dobesedno ponovljen šele v zadnjem verzu (»[...] in se sol nazaj v oči zažre«), že v drugi kitici pa ga bralec prepozna kot metonimijo za »solze«, za možnost čustvene bližine.

Kot medpesemsko kohezivno sredstvo učinkuje že prva oseba množine, ki lirski subjekt izrazi tako, da svojo izkušnjo predstavi kot občo, splošno veljavno. Čeprav se motiv metafizičnega sveta, ki je v prvi pesmi izražen z metaforičnimi zvezami »mežikanje plamtečih in ognjenih izbruhov vesoljskih«, »božje gospodinjstvo«, »planetasti okruški«, v drugi ne ponovi z istimi metaforami, ga vseeno prepoznamo v sklopu »ogromna nebesna nadstropja«, za katera tudi v drugi pesmi beremo, da so ločena od človeškega sveta. Vendar odsotnost stika z višjo resničnostjo ni tema druge pesmi, je le prehodna medpesemska koherenca, ki ne zmoti celovitosti besedilnega smisla druge pesmi in le preusmerja pozornost izrekanja od božjega na človeški svet. V tretji pesmi razen množinske oblike ni drugih medpesemskih kohezivnih niti koherentnih odnosov. To seveda kaže na celovite informativne vrednosti posameznih pesmi, ki opredeljujejo človeški svet v odnosu do metafizike, lastnih hotenj in prizadevanj ter medsebojnih odnosov. Ciklična celota tako kolažno, večperspektivno oblikuje avtoričin pogled na povezovalno temo človeštva, kar je znak paradigmatškega tipa cikla, v katerem je lirski subjekt stabilen, saj v posameznih pesmih izraža le različne vidike svojega odnosa do sveta.

Ugotovitve razčlemb

Razčlemba besedil z zunanjimi znaki tročlenih ciklov so pokazale, na kakšen način lirski cikel uresničuje avtorjev namen razširiti meje besedilnega sveta in tako vzpostaviti nove možnosti za oblikovanje besedilnega smisla. Besedilni okvir oziroma razmejitev cikla predstavlja naslov, ki spodbudi bralca k enovitemu sprejemanju cikla, in če ne tematizira le literarnovrstne enotnosti cikla, v napovedni in urejevalni koherenci določa tematsko (pomensko) polje ciklične celote. Povezovalno vlogo ima tudi enotna ali vsaj podobna verzno-kitična oblika pesniških členov cikla, ki pa ni obvezna. Kriteriji besedilnosti, kot jih določata spoznavnoteoretična ali znakovna besediloslovna teorija, predvsem kohezija in koherenca, se morajo v besedilih, ki jih opredeljujemo za cikle, uresničevati znotraj posameznih pesemskih členov in na ravni celote cikla. Razbiranje besedilnega smisla nekaterih pesmi iz obravnavanih ciklov bi bilo – zaradi slabše uresničene kohezivnosti in/ali koherentnosti – izven sobesedilnosti cikla oteženo, kar problematizira samostojnost teh pesmi in s tem cikličnost celote. Vendar je tudi v primerih, ko so posamezni pesemski členi samostojne kohezivne in koherentne celote, razumevanje pesmi informativnejše ob navezavi na besedilni smisel ostalih členov v ciklu, kar predstavlja tisti semantični presežek, ki je smisel ciklične oblikovanosti. Pri obravnavanih primerih je ostalo osrednje pomensko polje v vseh treh pesemskih členih isto, in sicer domovina (Bilc, Domovju), ljubezen (Murn, Noči in Fin de siècle ter Gradnik, Melanholija), vojna/

smrt (Sardenko, Ranjenec), odnos med posameznikom in skupnostjo (Kosovel, Kraška vas), narava (Taufer, Jesenske slike in Podobe v maju) ter bivanje (Mokrin Pauer, Triptih o prahu, znoju in soli). Hkrati so se v vsakem členu razporedile nove pomenske sestavine, ki so ponovljeno temo idejno spreminjale. Te spremembe so bile lahko narativne, saj so prestavljale dogajanje v času, ali pa so izražale kavzalno-argumentacijski potek od problema do njegove dejanske ali nakazane razrešitve. Tovrstni cikli so sintagmatski in lirski subjekt v njih je pretežno dinamičen, saj se njegovo stanje spreminja. Za sintagmatske cikle je zaporedje členov cikla recepcijsko pomembno, saj bralec z njim vzpostavlja narativno-kavzalne odnose med pesmimi in s tem besedilni smisel ciklične celote. Če pa so posamezni členi cikla predstavljeno temo izražali le naštevalno, vendar tako, da so s tem pokazali na njene različne vidike in zato vodili bralca k zapisanemu ali nezapisanemu sklepu, so avtorji oblikovali paradigmatični cikel z istim in stabilnim lirskim subjektom, ki sicer usmerja svojo zavest v različne smeri, a le zato, da izrazi svojo večplastnost in raznosmernost, in ne zato, da bi se ob tem spreminjal. Zaporedje pesemskih členov v takem ciklu ni tako pomembno, čeprav ga avtorji kljub temu lahko uporabijo za estetske namene (npr. ciklična in zrcalna zgradba) ali idejno poantiranje. Toda v nekaterih paradigmatičnih ciklih je zaporedje vseeno pomembno, saj je tema izražena najprej le implicitno in šele v nadaljevanju cikla eksplicitno, najprej konkretno in šele nato posplošeno. Kot izjemi sta se pokazala cikla Jesenske slike in Podobe v maju Vide Taufer, ki beležita potek časa v naravi, vendar ta bistveno ne spreminja lirskega subjekta kot njenega opazovalca in doživljajočega, ki ostaja stabilen, tako da je dogajanje v času le osnova za variantnost. Cikla sem opredelila kot mešani sintagmatsko-paradigmatični tip.

Razčlemba teh ciklov je bila poskus uporabe nekaterih besediloslovnih dognanj za ugotavljanje razmerja med samostojnostjo pesmi v ciklu in celovitostjo ciklične celote oz. za ugotavljanje kompozicijskih možnosti pri oblikovanju take celote. Pomenska vloga vsakega od treh členov cikla je bila verjetno tako jasno razvidna tudi zato, ker sodi tročleni cikel med najkrajše in so že zato pomenski odnosi med členi lahko razvidni. Poleg tega je človeška zaznava sveta pogosto vezana na tročlenost, kar kot globalni vzorec nedvomno vpliva na kompozicijske možnosti tovrstnega cikličnega oblikovanja.

Večdelna pesem, pesnitev in cikel

SAMOSTOJNOST PESMI V LIRSKEM ciklu je ključni kriterij, po katerem lirski cikel ločimo od tistih verzificiranih lirskih besedil, ki so sestavljene iz več nesamostojnih, a grafično (vsaj z razmikom) ločenih delov. Eden od takih tipov besedil so večdelne pesmi. Izraz »večdelna pesem« tvorim po zgledu Strniševega poimenovanja za lastne pesemske celote, ki jim v uvodu v avtorski izbor poezije z naslovom *Vesolje* (1983: 12–13) pravi »sestavljene, petdelne pesmi« in pri tem opozarja, da so posamezni deli le na videz celovite pesmi, kajti dejansko niso samostojne celote.

Drugi tip besedil, ob katerem se pogosto pojavlja tudi izraz cikel, je lirski pesnitev. Leksikon *Literatura* Cankarjeve založbe (1981: 178) opredeljuje pesnitev kot »literarno delo v verzih in z daljšim obsegom, zlasti pripovedna dela (ep), pa tudi lirika«. Juvan (2002a: 15–34) navaja, da ima slovenski izraz pesnitev v evropskih jezikih ustreznice, ki izvirajo iz latinske in grške osnove poëma/poicëma, v pomenu 'pesem, pesnitev, pesniško delo', prvotno pa 'izdelek, spis, stvaritev'. Po tej etimološki osnovi sta besedi pesem in pesnitev sopomenki in na ta način sta lahko še vedno tudi rabljeni (npr. pri Gregorju Strniši), vendar ne kot literarnovrstna termina. Juvan nadalje navaja, da so v evropskih književnostih različni izrazi za pesnitev že v prvi tretjini, predvsem pa proti koncu 19. stoletja pomenili »ne le (imenitnejše) verzificirano, pesniško besedilo nasploh, ampak – zlasti če so dopolnjeni z vrstnim pridevnikom, ki poudarja epskost, veličino, dolžino ali zgodovinsko tematiko – tudi verzno literarno delo, ki je srednjega ali dolgega obsega in ima povsem pripovedni značaj, čeprav je lahko tudi dramsko ali lirsko«. V tem pomenu se je v začetku 20. stoletja razširil in utrdil tudi slovenski izraz pesnitev. Najprej je svoje daljše pripovedne verzifikacije tako označeval Anton Aškerc. Od leta 1909 je dokumentirana raba te besede v slovenski književni publicistiki, v drugi polovici stoletja pa so jo za oznako prevajanih del uporabljali najboljši slovenski prevajalci evropskih romantikov. Čeprav ima že romantična pesnitev kot pretežno sinkretična vrsta pogosto tudi lirske sestavine, v nekaj primerih pa se je še bolj oddaljila od pripovednosti v liriko (npr. Wordsworthov *Včerni sprehod*, 1793, ali *Stowackega V Švici*, 1839), se je izraz lirski pesnitev uveljavil predvsem v

novi romantiki, simbolizmu, ekspresionizmu in modernizmu (npr. Mlada Parka Paula Valéryja, 1917, Eliotove večpesemske celote *Votli ljudje*, *Pusta dežela* in *Štirje kvarteti*, oblikovane z montažo fragmentov in s sinkretičnimi prvini). Toda tudi ta raba za tipično lastnost lirске pesnitve poleg verzificiranosti upošteva še daljši obseg, lahko bi rekli, da kot zunanjo ostalino narativnosti prvotnih epskih pesnitev. Ti dve lastnosti bistveno določata tudi sodobno generično zavest o lirski pesnitvi. V njej izraz pesnitev vsaj delno implicira še lastnost nedominantne pripovednosti, verjetno tudi kot posledico izhodiščno epskih značilnosti pesnitve, in idejno-slogovno pomembnost oziroma prestižnost takega dela, spet kot referencialno lastnost, vezano na prototipske epske pesnitve.

Čeprav za slovensko literaturo lahko ugotovimo, da so že v romantiki nastala besedila, ki so kasneje predstavljala eno od prototipskih referenc za poimenovanje pesnitev (Prešernov Krst pri Savici), predvsem pa za lirski cikel (Prešernovi Sonetje nesreče), vseeno uporaba obeh izrazov v slovenskem literarnem sistemu ni povsem ustaljena. To morda čudi, saj je osnovna razlika med obema verzificiranima literarnima oblikama v njunem besedilnem statusu: pesnitev je prvotno, cikel pa drugotno besedilo. Vendar sta si podobni po zunanji formi; pesnitev je nujno obsežnejše delo, toda obsežen je lahko tudi lirski cikel. Prav tako je drugotni ciklični povezavi več pesmi podobna pogosta, čeprav neobvezna členjenost lirске pesnitve na speve. Spev je po SSKJ »grafično označen, vsebinsko zaključen del pesnitve« in od stopnje »vsebinske zaključenosti« posameznega speva je odvisno, ali ga lahko beremo že kot samostojno pesem ali ne. Predvidevamo lahko, da je v pripovednih pesnitvah, ki temeljijo na kronološko-kavzalni logiki, koherentno-kohezivna vpetost spevov v celoto večja kot v lirskih pesnitvah, iz katerih se zunanje dogajanje umika na račun duševnih, osamosvojenih »dogodkov«. Zaradi spremenjenega, lirskega značaja spevov ti niso več nujno le deli celote, ampak so lahko tudi bolj kohezivno-koherentno celoviti, celo pesmi v (nad)pesmi, kar pa je pravzaprav definicija cikla.⁵⁵ Kadar so spevi deloma besedilno osamosvojeni, deloma koherentno vpeti v višjo celoto in kadar se mešajo druge značilnosti obeh literarnih oblik, nastane tip ciklične pesnitve.

Da je lirski cikel težko razmejiti od knjižnega razdelka in pesniške zbirke na eni ter pesnitve oziroma večdelne pesmi na drugi strani, opozarjajo tudi že nave-

⁵⁵ Omenjeno je bilo že stališče, da so v ruski književnosti z začetka 20. stoletja zaradi lirizacije iz romantične pesnitve nastali npr. Blokovi simbolistični cikli (Fomenko, nav. po Užarevič 1990: 112).

dena stališča teoretikov cikla, ki za kriterij razlikovanja postavljajo jakost vezi med pesniškimi besedili. Po Scherberju (1997: 432) mora cikel vzdrževati ravnovesje med centripetalnimi (povezovalnimi, na celoto osredotočenimi) in centrifugalnimi (razločevalnimi) silami. Po mnenju Fiegutha (2000: 113–117) cikel ločijo od zbirke pesmi pripovedne komponente, ki ne smejo biti dominantne, ker so te značilne za epske pesmi. Tudi Ibler (1988: 35–46) ugotavlja, da posamezna pesem izgubi svojo besedilno avtonomijo ter se približa epu, kadar je lirsko-emocionalna variacija med pesmimi šibka ali je sploh ni in je močna kavzalna povezava posameznih pesmi. Če pa se šibko oblikuje princip kavzalne odvisnosti, se zveza pesmi približuje pesemski zbirki, ki jo tvori pragmatična in/ali sintaktična dominantna.

Torej ni čudno, da se v slovenski literarni zgodovini za nekatere ciklične ali ciklom samo podobne oblike (tendenčne cikle oziroma ciklusoidne tvorbe) pojavljajo poimenovanja cikla, pesnitev ali (vendar redkeje) večdelna pesem.

Sonetni venec med ciklom in pesnitvijo

Med različno poimenovane celote nedvomno sodi sonetni venec, pri katerem tvori stalnico zveza istovrstnih besedilnih znakov – sonetov, zato bi ga lahko označili z Iblerjevim terminom za zbirno besedilo z dominantno sintaktično funkcijo. Vendar sonetni venec ni poljubni sonetni cikel, ampak kar pesniška vrsta, v kateri sta ne le obseg, temveč tudi medpesemska kohezivnost v veliki meri zagotovljena že z žanrskimi pravili.⁵⁶ Pri tem je ključno pravilo ponovitve zadnjega verza soneta kot prvega v naslednjem sonetu (t. i. katena). S tem uresničena trdna medpesemska kohezivnost zagotavlja ciklično strukturo v njenem etimološkem pomenu, saj sta zadnji verz štirinajstega in prvi verz prvega soneta enaka. Iz tovrstne sklenjenosti v sicer samo desetsonetnem ciklu Cirila Zlobca *Zaliv* iz zbirke *Samo ta dan imam* (2000) je Boris A. Novak (2000: 148) razbral »sporočilo o doživljanju časa in življenja kot krožne celote«. Ta interpretacija v uporabi katene prepozna ikonичnost (Beaugrande in Dressler 1992: 47), tj. zunanjo podobnost med površin-

⁵⁶ Izvor teh pravil se pripisuje t. i. Sienski akademiji iz 15. stoletja. Paternu (1994: 81, 82) ugotavlja, da so bili »sonetti fatti a corona« poznorenesančna, v nekem smislu že maniristična vrsta, pravzaprav je bila akademikom le »igra, ki so se je udeleževali tako, da je vsakdo napisal po en sonet, ki ga je prispeval v kompozicijo celote.« Ker ni ohranjen noben primer sonetnega venca iz časa nastanka samih pravil ali poznejših obdobjev do romantike oziroma Prešerna, je možno, da je Prešeren prvi realiziral to vrsto (B. A. Novak 2001: 54).

skimi izrazi in njihovo vsebino.⁵⁷ Te možnosti so se zavedali, kot bo pokazal tudi nadaljnji prikaz, mnogi ustvarjalci sonetnega venca.

Kadar ponovljeni verz ni povsem kohezivno-koherentno vpet v besedilno okolje novega soneta, predstavlja ponovitev nevarnost premočne medpesemske koherence, ki slabi ali ukinja samostojnost posameznega soneta in s tem cikličnost nadomešča z načelom povezovanja spevov v pesnitev. Jasno kohezivnost večpesemske celote sonetnega venca izraža zadnji, petnajsti sonet, magistrale, z vidika bralca⁵⁸ tvorjen iz verzov katene, povezanih v novo pesniško in s tem koherentno celoto, s čimer pravzaprav povzema ključne pomenske sestavine predhodnega dela venca in tudi s tem podpira na celoto usmerjeno recepcijo. Ali to že pomeni tudi rušenje ravnovesja med centrifugalnimi in centripetalnimi silami, ki je značilno za zgradbo cikla?

Navedene ugotovitve in predvidevanja je potrebno preveriti ob prvem slovenskem, Prešernovem Sonetnem vencu,⁵⁹ ki je prvič izšel v posebni prilogi *Illyrisches Blatt* leta 1834. Čeprav tudi slovensko poimenovanje »venec« opozarja ne le na krožno, ampak tudi na literarnociklično sestavo (toliko bolj, ker je Prešeren pesmi

⁵⁷ Stabej (1995: 310–311), ki ikoničnost označuje kot »motivirano razmerje med izrazno in vsebinsko ravnjo jezikovnega znaka«, jo opredeljuje za »nadčasovno lastnost skoraj vseh pesniških besedil«.

⁵⁸ Z vidika geneze sonetnega venca je magistrale pravzaprav prvi sonet, katerega posamični verzi so osnova za nastanek preostalih sonetov.

⁵⁹ Kot je ugotovil že Slodnjak (1984: 246), bi pravila sonetnega venca Prešeren lahko spoznal iz italijanske slovnice Nemca Fernowa (prva izdaja 1804, druga 1815) ali iz nemških metrik Grotefenda in Dilschneiderja (obe metriki je imel tudi Čop), ki sta opis sonetnega venca v krajši obliki prevzela po Fernowu. Paternu (1994: 82) meni, da se je s to literarno vrsto lahko seznanil tudi iz starejše italijanske poetike *Introduzione alla volgar poesia*, ki jo je izdal profesor retorike v Padovi Giambattista Bisso leta 1749 in katere izdajo iz leta 1818 je v svoji knjižnici imel tudi Čop, ali iz že omenjenih novejših nemških poetoloških priročnikov. »Vse kaže, da se Prešeren ni ustrašil Bissovih svaril, ki pesnikom v resnici bolj odsvetujejo kot pa priporočajo pisanje sonetnih vencev kot izrazito težkih in zapletenih konstrukcij«. Ob tem je »presegel stihotvorno igro in sonetni venec uporabil za resno osebno izpoved« (Paternu 1994: 82). Ker ni ohranjen niti en primer sonetnega venca, napisanega po pravilih Sienske akademije, se zdi Paternuju (1976: 248) verjetno, da je Prešeren poznal nekatere italijanske sonetne vence, ki niso tvorjeni po predpisih te akademije. To so soneti XXVI–XXVIII iz Petrarrove zbirke *Sonetti e canzoni di F.P. in vita di Madona Laura, Coronale (Alla serenissima Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara)* in 12-sonetni venec Torquata Tassa, v katerem se vsak naslednji sonet veže z zadnjim stihom prejšnjega in sklepni končuje z začetnim stihom prvega soneta.

kot sestavne enote Sonetnega venca metaforično opredelil kot »roč'ce«, torej enote cvetličnega venca), tako Slodnjak kot Paternu Prešernov Sonetni venec imenujeta tudi pesnitev. Da pri tem ne gre le za terminološko ohlapnost, ampak je sonetni venec res mejna oblika, dokazujejo tudi ugotovitve Petra Scherberja in Reinharda Iblerja. Za Iblerja (1988: 42, 44) je sonetni venec mešana forma, ker imamo lahko za glavni princip nastanka te sekundarne besedilne strukture bodisi žanrsko specifično bodisi semantično koherenco celote. Vendar to pravzaprav ni prava dilema, saj so mnogi cikli homogenični. V primeru Prešernovega Sonetnega venca je opazna semantična koherenca celote, o kateri je bilo že veliko zapisanega. Paternu (1994: 83) ugotovitve komentira tako: »Gre za projekt, ki naj bi obvladal, umiril in harmoniziral tako rekoč vsa jedra pesnikove disharmonije. Takemu načrtu je ustrezala zaokrožena in arhitektonsko skrajno urejena struktura sonetnega venca. V njej so raziskovalci, kar vsi po vrsti, ne glede na razlike v pogledih, odkrivali načelo simetrije, ulovljive celo v razločna numerična razmerja.« Ob tem dodaja, da »ni mogoče govoriti o mehanični, temveč le o relativni in dinamični simetriji tematskih krogov, ki tudi niso ostro ločeni, ampak prehajajo drug v drugega. Vendar so tematski krogi razporejeni smotrno in celo v piramidnem trikotniku, katerega vrh oz. sredino zajema nacionalna tema (7., 8. in 9. sonet), podnožje, to se pravi začetek in konec pesnitve poetološka tema (1. in 15. sonet), vmesne strmine na eni in drugi strani pa ljubezenska tema, seveda s prehodi v obe sosednji vsebinski območji.« Prav ti prehodi omogočajo, da bralec ne prepozna le opazno razporejene tematske raznovrstnosti, temveč razbere tudi njihovo medpesemsko povezanost.

Osnova Scherberjevega (1997: 429–435) dvoma, ali je sonetni venec še cikel ali razčlenjeno posamezno literarno delo, je presoja ciklotornega kriterija samostojnosti posameznih sonetov v vencu. Ne strinja se povsem s stališčem o sonetnem vencu, ki ga je Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* (1996: 198) argumentiral z naslednjim: »Da v njem res pomeni vsak od petnajstih sonetov enoto zase, priča že dejstvo, da pogosto zapisujemo ali recitiramo iz venca posamične, osamljene sonete (tako imenovani »vrh«, to je osrednji sonet, zadnji, štirinajsti sonet, magistrale).« Čeprav se Scherber, ki ima za razpravno referenco prav tako Prešernov Sonetni venec, strinja, da so soneti sonetnega venca formalno pravilni kot prozodične in poetične besedilne entitete in tudi delujejo zunaj konteksta venca, je zanj problematična njihova samostojnost v smislu literarne semantike. Pri tem opozarja tudi na stališče Orta, ki v *Zyklische Dichtung* (1984: 1110) prav tako trdi, da so v sonetnem vencu meje, ki jih soneti formalno ohranjajo, eksplicitno semantično prekoračene. Za neprimerno pa Scherber zavrača Kmeclovo navedbo magistrala kot argumenta za samostojnost sonetov v vencu, ker magistrale ni eden od členov

venca, temveč povzetek nove celote, hierarhično višja komponenta besedila, ki kot okvir celote determinira posamezne sonete, zato pravzaprav določa njihovo celovitost. S tem ruši ravnovesje med centrifugalnimi in centripetalnimi silami, značilno za zgradbo cikla. Zato Scherber ugotavlja, da v sonetnem vencu prihaja do paradoksa, saj je njegov status cikla ogrožen, čeprav je na prvi pogled najpopolnejši sonetni cikel, ki temelji na formalni ciklični strukturi kroga ali venca.

Scherber je opozoril na neciklično, hierarhično nadrejeno vlogo magistrala prav ob Prešernovem Magistralu, za katerega je že Slodnjak (1958: 221) ugotovil, da »vsebinsko in miselno izraža v kratkem to, kar razčlenjeno in poglobljeno ves venec«. Paternu (1976: 267) sprejema Martinovičevo opredelitev Prešernovega Magistrala kot »drame poezije«, saj ta sonet »od prvega do zadnjega stiha govori o poeziji, [...] o pesnikovi veliki želji, da bi jo odrešil iz zapuščenosti in žalosti k zmagovitemu, svetlemu orfejevstvu.« Vendar prevlada poetološke teme v Magistralu ne izključuje vloge ljubezni in kulturno-zgodovinskih okoliščin v domovini, ki so vplivale na nastanek te poezije, tako da se tudi v Magistralu pojavljajo vse teme venca. Tako prinaša Magistrale prav tisti presežek semantične vrednosti sonetnega venca, ki bi ga posamično objavljeni soneti ne imeli. To je tudi osnovni namen, zaradi katerega pesniki oblikujejo pesemske cikle. Povzemalni pomen verzov magistrala, ki se v njem tretjič pojavijo po ponovitvi v zaporednih sonetih, ni enak pomenu, ki ga imajo ti verzi ob prvi ali drugi pojavitvi, saj se vsakič pojavijo v novem sobesedilu. Navedeno je bilo že stališče Koschmala (2000: 274), da je v nasprotju z večjo nazornostjo posameznih pesmi pomen cikla veliko bolj abstrakten, kompleksen in zahteva več abstrahiranja, zato je v primerjavi z besedili, ki ga sestavljajo, le latentno besedilo. V primeru sonetnega venca bi lahko zaključili, da je običajna latentnost besedilnega smisla cikla v magistralu postala eksplicitna, sonetni venec pa tako za bralca najrazumljivejši cikel. Seveda posamezne pesmi v smisel celotnega venca prinašajo tudi semantične sestavine, ki jih magistrale izpusti oziroma predstavi ohlapneje. Iz Prešernovega Magistrala in metafore »viharjev jeznih mrzle domačije« tako ne moremo razbrati avtorjevih nazorov o slovenski zgodovini, zapisanih v 8. sonetu, in iz upajočega zaključka Magistrala tudi ne Prešernovih pogledov na vlogo poezije pri prebujanju jezikovne, kulturne in narodne zavesti, o čemer govori v 7. sonetu.

Če je bistvo dileme o cikličnosti sonetnega venca posebno mesto in vloga magistrala kot njegovega okvirja, potem je po analogiji z okvirno pripovedjo še vedno mogoče govoriti o vložnem pesemskem ciklu, če so seveda soneti v sonetnem vencu res samostojne pesmi. Tako za sleherni sonetni venec, vključno s Prešer-

novim, meni tudi Boris A. Novak (2001: 53) z utemeljitvijo, da lahko vsak sonet Prešernovega Sonetnega venca beremo posebej.

Vendar presoja samostojnosti sonetov v Prešernovem Sonetnem vencu pokaže, da je brez navezovanja na predhodni ali celo več predhodnih sonetov in brez motenj kohezije mogoče brati poleg Magistrala in prvega soneta samo še pet sonetov, in sicer drugega (»Ran mojih bo spomin in tvoje hvale«), četrtega (»Mokrócvéteče rož' ce poezíje«) – v njem uporabljeni leksem »ljubezen« pred rabo zaimka za drugo osebo ednine ne dopušča dvoma, da je ta kazalnik tradicionalno pesniško sredstvo za nagovor ljubljene ženske – ter osmega (t. i. sonet o slovenski zgodovini), devetega (»Izdíhljeji, solzé so jih redile«) enajstega (»Ur tèmnih so zatirale jih sile«) in vsaj pogojno dvanajstega (»Lej, torej je bledó njih cvetje velo«). V vseh ostalih se pojavljajo – običajno že kar na začetku pesmi – zaimenski ali morfemski navezniki, ki so slabo kohezivno vpeti v sonete. To velja tudi za sedmi ali t. i. orfejski sonet s prvim verzom »Obdajale so utrjene jih skale«, ki ga zato ni mogoče navajati izven venca. Lažje pa je z morfemskim naveznikom izraženi stavčni osebek v prvem verzu šestega soneta (»Cel čas so blagih sapic pogrešvále«) prepoznati iz besedne zveze za njegov izvor »s Parnasa so očetne / dežele« v sedmem in osmem verzu te pesmi, medtem ko polno nanašalnico zanj, in sicer »cvetlice naše poezíje«, preberemo šele v prvem verzu zadnje tercine. A kataforični potek razvijanja teme vseeno predstavlja za bralca kohezivno motnjo. Čemu je Prešeren uporabil tak potek, v tem primeru razkrije primerjava nanašalnice v predhodni, peti pesmi z nanašalnico istega naveznika v šesti: prva, »pesmi tvoje hvale«, ima drugačen pomen od druge, »cvetlice naše poezíje«. Z izhodiščnim morfemskim naveznikom v šestem sonetu je Prešeren preusmeril vsebinski tok od lastne, ljubezenske poezíje, o kateri govori v petem sonetu, k problematiki poezíje slovenskega naroda. Kljub prav tako kataforičnemu poteku lahko bralec razreši kohezivno motnjo tudi v petem sonetu. Ta je v prvih treh kiticah grajen z anaforičnimi paralelizmi odvisnikov, ki se nanašajo na glavni stavek v prvem verzu soneta, katerega stavčni osebek je izražen z glagolskim morfemskim naveznikom (»Iz krajov niso, ki v njih sonce sije«). Njegovo polnopomensko vsebino (»pesmi tvoje hvale«) prinaša šele prvi verz zadnje tercine, ki paralelizem prekine (»od tamkej niso pesmi tvoje hvale«). Tudi v tretjem sonetu prinaša glagol v prvem verzu morfemski naveznik (»Iz srca svoje so kali pognale«), katerega polnopomensko nanašalnico (najprej »pesmi« in v zadnjem verzu soneta še »mokrócvéteče rož' ce poezíje«) v nadaljevanju pesmi bralec lažje prepozna zaradi pripisanih okoliščin (»iz srca«) in stavčnega predmeta (»svoje kali«). Zaimenski naveznik v začetnem verzu trinajstega soneta (»Jim iz oči ti pošlji žarke mile«), v katerem je nagovorni zaimek »ti« klasično sredstvo ljubezenske poezíje, zahteva

bralčevo inferiranje s primerjavo metaforičnih pomenskih polj, da prepozna nanašalnico v zadnji kitici (»jasnih poezij cvetlice«). Prav tako s kataforičnim potekom odkrije bralec nanašalnico za morfemski naveznik v začetku štirinajstega soneta (»gnale bodo«), in sicer v njegovi prvi tercini (»poezije«). Deseti sonet (»Jim moč so dale rasti neveselo«) ima v prvem verzu kar dva naveznika, zaimenskega (»jim«) in morfemskega (»so dale«). Medtem ko je nanašalnica za prvega v predhodnem sonetu beseda »pesmi«, za drugega pa želje lirskega subjekta po osebni in narodni afirmaciji, je polni pomen naveznikov v desetem sonetu možno razbrati le posredno iz dveh analognih podob. Kot ob zgodnjem spomladanskem soncu za kratek čas zacveti roža, tako »ljubezni so cvetlice kal pognale«, saj »[s]ijalo sonce je podobe zale«. Nedvomno je motnja koherence v tej pesmi največja. Res imajo sicer vsi navezniki razen enega v desetem sonetu isto nanašalnico, ki je poezija oziroma pesmi, vendar to olajša le povezano branje sonetov, ne pa posamičnih.

Za polovico členov cikla je kriterij samostojnosti zaradi motenj koherence relativiziran. To je še argument več za razumevanje sonetnega venca kot na celoto osredotočenega literarnega dela, čeprav so soneti v njem prozodične, vendar ne vse tudi jasne besedilne entitete, ki delujejo zunaj konteksta venca, kot trdita Scherber in Novak.

In vendar avtorski lirski subjekt (predstavlja se kot pesnik, ustvarjalec nastajajoče večpesemske celote in že mnogih pesmi pred tem) že v prvem sonetu, ko razlaga obliko sonetnega venca, opozori na njeno cikličnost, ki pomeni tako sestavljenost kot povezanost. Literarno formo predstavi kot analogno pesnikovemu doživljanju ljubezni, ki je sicer prekinjeno z zaključkom dneva oziroma soneta, vendar tako dnevni kot sonetni cikel to doživljanje vsak dan oziroma z vsakim sonetom obnovi. S tem je Prešeren dosegel ikoničnost izbrane forme in poudaril cikličnost ne le kot formalni princip, temveč tudi kot zakonitost, ki jo človekovemu ravnanju narekuje narava. Ker je literarnovrstno poimenovanje »venec« v tretji pesmi dopolnil še z metaforo »mokrocveteče rožice poezije«, ki je (kot »rožice« ali »cvetlice«) tudi vodilni motiv in povezovalna metafora (Novak-Popov 2003: 480) celega cikla, torej sredstvo medpesemske kohezije in koherence, je Prešeren povsem zadostil tudi romantični estetiki organske forme (Juvan 2002b: 352).

Že v prvem sonetu lirski subjekt predstavlja sonetni venec kot celoto iz petnajstih pesmi, sonetov in za magistrale pravi: »Iz njega 'zvira, vanjga se spet zlije / po vrsti pesem vsacega soneta[.]« Tudi v drugem sonetu govori o »teh pesmih«, torej o več pesmih s skupnim namenom, in množinsko obliko ohrani tudi v nadaljnjih

sonetih (če je ne zamenja skupni pojem »poezije«), kar bralca neprestano opozarja, da je venec drugotno besedilo.

Posamezne sonete je Prešeren torej kljub njihovi podrejenosti istemu poetološkemu izhodišču in cilju dojemal kot samostojne pesmi, kar je razumljivo, saj je sonetna oblika forma pesemskega besedila in ne le kitična oblika, s katero bi bilo mogoče tvoriti različne delne ali enovite celote. Hkrati je bralca neprestano opozarjal na povezanost teh pesmi, ki šele skupaj ustvarijo dovolj prepričljivo celoto, s katero njihov razkriti, v besedilo eksplicitno vpisani ustvarjalec poskuša uresničiti ne le imanentno umetniški, temveč tudi zunajliterarni namen. Samostojnost pesmi v vencu tako bolj kot slovnično kohezivni in semantični vidik opredeljuje literarna vrsta soneta, saj imajo kohezivno vrednost v poeziji tudi verzno-kitična oblikovanost oziroma ritem, metrum ter glasovno ujemanje. Meja je med kohezijo in koherenco namreč pri pesniških besedilih zaradi načela ikoničnosti pesniškega jezikovnega znaka zbrisana (Stabej 1995: 311).

Mejnost sonetnega venca kot cikla se kaže ravno v tej dvojnosti: po eni strani je sonetni venec naravnian na celoto, kar je lahko celo tematizirano in se kaže v magistralu ter z možnimi kohezivno-koherentnimi motnjami samostojnosti posameznih sonetov, na drugi strani pa odraža razumevanje soneta kot samostojne pesmi. To upravičuje tudi tiste literarnovedne zapise, v katerih so sonetni venci imenovani pesnitve ali ciklične pesnitve.⁶⁰

V nadaljevanju bom ugotovitev o možni nekoherentnosti posameznih sonetov v sonetnem vencu ter o vlogi magistrala preverila še ob nekaj primerih slovenskih sonetnih vencev.

V nasprotju s Prešernovim v posameznih sonetih Stritarjevega sonetnega venca Slovo (*Zvon* 1876) ni bistvenih kohezivnih in koherentnih vrzeli. Kohezijo nekoliko moti členitev po aktualnosti in beseda »vendar« v prvem verzu tretjega soneta (»Besede vendar ti ne rečem žale«), ki bi jo lahko razumeli kot protivni veznik in s tem medpesemsko jezikovno sredstvo. Ker pa je verz mogoče semantično navezati na naslovno situacijo slovesa in svojo kohezivno uresničitev dobi že z drugim, pojasnjevalnim stavkom povedi (»kaj potrpljenja si imela z mano!«), je mogoče

⁶⁰ Tako sonetni venec opredeljuje tudi Boris A. Novak (2001: 53), saj meni, da »se sporočilo sonetnega venca razvije v svoji polnosti šele na ravni celote.«

»vendar« razumeti tudi kot prislov, ki poudarja povedano.⁶¹ V Stritarjevem sonetnem vencu je zato samostojnost posameznih besedil veliko manj vprašljiva kot v Prešernovem, s tem pa tudi njegov ciklični status. Magistralni sonet ni posebej imenovan, je le neoštevilčen in kot pri Prešernu pomeni povzetek smisla predhodnih sonetov. Edina tema predhodnih pesmi, ki v magistralu ni omenjena, je razočaranje v delovanju za domovino. Motivika je v magistralu razvrščena v časovno in vzročno-posledično zaporedje (življenjsko razočaranje – neuspešno iskanje rešitve v naravi – neuspešno iskanje rešitve v ljubezni do ženske – dokončna resignacija), ki kaže na sintagmatsko zgradbo predhodne ciklične celote.

Podobno kot Prešeren je tudi Balantič⁶² že s prvim verzom svojega Venca (1940⁶³) poskrbel za ikoničnost oblike sonetnega venca, saj ga začinja: »Trohneče vence sem si strgal z glave [...]«. Tudi na ta način Balantič aktualizira izročilo Prešernovega sonetnega venca, saj vzpostavlja z njim – kot ugotavlja Božena Tokarz (1997) – dialog na različnih ravneh organizacije besedila. Čeprav je Balantič v arhitektoniki celote Venca sledil Prešernovi simetriji in je prav tako pomenski vrh postavil v sredino, v sedmi in osmi sonet (Paternu 1994: 158), za samostojnost sonetov v njem velja ista ugotovitev kot za Stritarjevo Slovo: vse pesmi so kohezivno-koherentne celote, problematičen je le začetni verz v deveti pesmi: »In spet sem vitki vrč za božjo kri.« Tako veznik oziroma členek »in« kot prislov »spet« ustvarjata učinek navezovalnosti.⁶⁴ Lahko ju sicer inferiramo kot nanašalnici na neupesnjeno zunajjezikovno resničnost in znamenji slogovno opaznega začetka

⁶¹ SSKJ leksemu »vendar« poleg vezniške določa še prislovno vlogo navedene vrste.

⁶² Kot navaja Bregant (1994: 43), je bilo do Balantičevega sonetnega venca napisanih in objavljenih kar 36 sonetnih vencev, s čimer podpira svojo tezo, da je sonetni venec mitizirana forma slovenske književnosti. Bregant se sklicuje na podatek Valentina Cundriča, zapisan v recenziji Šarabonovega sonetnega venca Ob mrtvih pticah sam (*Prostor in čas* 1974: 241). Ob tem navaja še iz Kmeclove *Male literarne teorije* (1976: 256), da je »do danes napisanih v slovenski književnosti že več kot 50 sonetnih vencev«. Od tod je podatek verjetno črpal tudi Kajetan Kovič, ki v Zgodbi o sonetu v zbirki *Kalejdoskop* (2001: 65) prav tako omenja najmanj 50 sonetnih vencev, registriranih do srede 70-ih let 20. stoletja, čeprav vira ne navaja. Presenetljivo pa sta v Bibliografiji pomembnejših slovenskih sonetnih pesniških zbirk, ki jo je pripravil Marjan Dolgan (1999: 91–120), po sonetnih venci Prešerna in Stritarja do Balantiča navedena le še sonetna venca Ivana Preglja Bogu vsemogočnemu – Deo Omnipotenti in Ivanke Kremžar Moj venec.

⁶³ Letnico je Balantič pripisal rokopisu Venca, pripravljenemu za objavo v zbirki *Muževna steblika*.

⁶⁴ Toporišič (1984: 384) predstavlja »in« kot navezovalni členek z vlogo vzpostavljanja zveze s sobesedilom, kar ponazori s primerom: »In kako je s tabo?«

besedila, vendar to vsaj za navedeni prislov ni potrebno, saj dobi svoj znotrajbesedilni smisel že v drugem verz, ki se začeneja z istim členkom (»spet kopljem zemljo kot nekdanje čase«). Kljub samostojnosti posameznih sonetov lahko iz njihovega zaporedja razberemo doživljajsko-spoznalni lok duhovne poti⁶⁵ prvoosebnega lirskega subjekta, torej za sintagmatski cikel značilno pripovedno črto. Magistrale (označen s tem naslovom) ima kot pri Prešernu in Stritarju vlogo povzetka in s tem tudi eksplicitne navedbe smisla ciklične celote. V Balantičevem Vencu je to najprej sporočilo o obupu in nato o rešitvi, ki ga prinese domača narava, kar izpovedovalec sprejme kot božje odpuščanje.

Valentin Cundrič je leta 1965 v *Problemib* objavil moderniziran sonetni venec Krušni čas. Ohranil je sicer klasično število sonetov in kateno, klasične so tudi kitične razdelitve, toda verz ni enajsterec in ni stalen, rime je zamenjala asonanca, zapis ne pozna velikih začetnic in interpunkcije z izjemo dvopičja. Leta 1967 je v *Dialogib* objavil še sonetni venec Pesmi za Marijo Magdaleno, vendar je v sonetih opustil sleherno kitičnost, rimo in uporabil svobodni verz, ohranil pa le tradicionalno število štirinajstih vrstic. Ker posamezne pesmi niso oštevilčene, deluje celota poudarjeno enovito, čeprav že naslov opozarja na zaporedje več pesmi, namenjenih isti naslovnici, ki razen v enajsti pesmi ni nagovorjena, temveč vključena v prvoosebni dvojniski subjekt.⁶⁶ Kljub zapisu brez interpunkcije in poudarjeni metaforičnosti ohranjajo pesmi toliko semantične osredinjenosti in skladenjske povezanosti, da v njih prepoznavamo ne le posamična pomenska polja, ampak tudi koherentno celovitost. Na začetku tretje pesmi sicer zmoti kazalni zaimsek v zvezi »to morje«, čeprav je v venčni celoti leksem »morje« jasno medbesedilno kohezivno sredstvo. Morje je namreč simbol, s katerim se ta venec začeneja, in je že v prvi pesmi označeno tudi kot nasprotje zapuščenim »celinam mesa«. V skladu s prevladujočim simbolnim pomenom⁶⁷ morje označuje spremembo, zaradi katere je novo stanje lir-

⁶⁵ Boris Paternu (1994: 157) za Venec navaja, da »je zgrajen na duhovni osi, ki vodi od izgubljenosti v najdenje. Njen lok poteka od 'rdečega greha' skozi kesanje v 'božji objem'. Poteka od notranjega razpadanja in tujstva nazaj k 'dobrotni zemlji', v duhovno varnost domače skupnosti.«

⁶⁶ Miha Bregant (1994: 33–34) ugotavlja, da je tak subjekt pri Cundriču pogost, pri čemer je drugi člen tega subjekta transcendenca, »po kateri hrepeni lirski subjekt in jo posplošeno imenuje kar Pesem«, lahko pa ima tudi druga mitična ali magijska imena.

⁶⁷ Chevalier-Gheerbrantov *Slovar simbolov* (1995: 370) navaja: »Morje je simbol dinamičnosti življenja [...] simbolizira prehodno stanje med še neformalnimi možnostmi in formalnimi resničnostmi, razdvojeno stanje, torej stanje negotovosti, dvoma, neodločnosti, ki se lahko konča dobro ali slabo. Odtod je morje hkrati podoba življenja in smrti.«

skega subjekta izraženo z glagolskim sedanjikom, navedbe o predhodnem življenju pa so zapisane v pretekliku. Sedanje stanje je sicer še stanje negotovosti z nejasnim, dobrim ali slabim iztekom (»za to morje ne veva če očiščuje če onečašča«). Ker je življenjska sprememba simbolizirana z zemljepisnima izrazoma (morje, celine), sta deiktični besedi za čas in prostor (»zdaj« in »tu«) v nadaljevanju tretje pesmi znak več, da je mogoče tudi kazalni zaimek (»to«) v začetku iste pesmi razumeti v vlogi izrekovanja fiktivne časovne in prostorske neposrednosti. Skladenjsko nenavadna je tudi štirinajsta pesem, ki v paralelizmu kopiči odvisnike brez imenovane osebe, na katero se nanašajo, čeprav bi jo z medpesemskim branjem lahko prepoznali v »divjem bogu«, imenovanem v trinajsti pesmi. Isti smisel je mogoče pesmi pripisati tudi ob samostojnem branju, in sicer zaradi paralelizmov, ki asociirajo liturgičnost, in tematizirane vloge neimenovanega (»naju od rojstva do smrti ziblje«, »v novo življenje manj pomanjkljiva priklical«). Tudi v tem sonetnem vencu je sicer neimenovani in neoznačeni magistrale primeren povzetek celote.

Čeprav je Cundrič sonetno obliko že z naslednjim sonetnim vencem *Soneti za Marijo* (1972) ponovno približal tradicionalnemu, in sicer angleškemu sonetu (po razporeditvi kitic in rim, verzi so svobodni), je ohranil stalno malo začetnico in odsotnost interpunkcije, kar vpliva na besedilno organizacijo z nejasno kohezivnostjo in odprto koherentnostjo. Iste značilnosti kažejo tudi *Soneti* (1973), sonetni venec sonetnih vencev. S temi besedili je Cundrič vsaj na formalni ravni sonetni venec prenesel v modernistično fazo.

Ustaviti se velja še ob oblikovanju sonetnega venca, kot ga je v sodobno slovensko poezijo prinesel Boris A. Novak s štirimi sonetnimi venci, objavljenimi v zbirki *Kronanje* (1984). Trije sonetni venci so formalno modernizirani, z naslovnim sonetnim vencem, ki z motivom kronanja izkoristi ikoničnost izbrane pesemske oblike, pa se je Novak vrnil h klasičnemu sonetu z laškimi enajstercem, dosledno shemo rim in celo z akrostihom v magistralu. Razen štirinajstega soneta z deiktičnimi nagovornimi zaimki brez znotrajbesedilne nanašalnice (»Kolena, kjer te zibam v lebdenje«) in trenutne motnje kohezije zaradi kataforičnega poteka v dvanajstem sonetu ta sonetni venec tvorijo samostojni soneti. Skupni naslov *Kronanje* sicer spodbuja bralca, da poveže posamične sonete v enoten besedilni smisel, vendar je referenca za vse pesmi šele po dešifriranju metafore v zadnjem verzu devetega soneta: »Otrok je krona. Kronam te, življenje.« Ker se teme otroka, rojstva, pesnjenja ter jezika, celo posebnega, slovenskega jezika, odpirajo že v prvih sonetih, metaforična definicija »Otrok je krona« vzvratno opredeljuje tudi te sonete. V tem primeru je naslov res znamenje, ki indicira semantično koherenco

celotnega cikla, kot je eno od nalog naslova cikla opredelil Ibler, ne prispeva pa h koherenci vsake pesmi v njem. Na celoto napoti bralca tudi začetni verz prve tercine prvega soneta v Kronanju: »Začenjam spev z veliko hvalo mleka.« V tem primeru je beseda »spev« sinonim za pesem (kar je po SSKJ njen prvi pomen), kot to velja tudi za nekatere bližnje slovanske jezike: češko zpěv in píseň, hrvaško spjev in pjesan, srbsko spev in pesma. Sonetni venec oziroma ciklična pesnitev se s prvim sonetom res šele začinja. Kljub temu ostajajo soneti brez opaznejših medsebojnih kavzalnih zvez, zato oblikujejo paradigmatško strukturo celote.

Ciklični značaj daje kohezivno-koherentna celovitost sonetov tudi Novakovemu vencu Faeton, v vencu Mala morska deklica pa zaradi navezave na naslovno referenco uporaba morfemskega ali zaimenskega naveznika v petem, šestem, enajstem, dvanajstem in trinajstem sonetu ne povzroča kohezivne motnje. Naslov v nasprotju z vencem Kronanje napoveduje temo vsakega soneta v obeh venci. Motivno zaporedje sonetov sledi narativni strukturi izhodiščne pravljичne snovi, kar oblikuje sintagmatski cikel. Nekohezivnost v vencu Mala morska deklica povzroča le veznik »in«, s katerim se začinja šesti sonet. Ker pa se s tem veznikom v sonetu začinja vsak lihi verz obeh kvartin, nastane iz motnje stilem mnogovezja. Večjo motnjo celovitosti pesmi predstavlja veznik »in« v tretjem sonetu venca Harlekin, čeprav se »in« ponovno pojavi še v začetku tretjega verza, a dve ponovitvi ne zadoščata za opaznejši slogovni učinek tega skladenjskega odstopa. Sicer so tudi v tem sonetnem vencu posamezni soneti kohezivno-koherentno celoviti, motivno povezani s tematskim poljem naslova, ki hkrati omogoča tudi medpesmsko povezavo venca. Zaporedja sonetov v tem vencu ne uravnavajo niti zgodbeno narativnost niti kavzalna razmerja, čeprav Magistrale kaže, da je struktura venca zavezana utemeljevanju teze, izražene s prvim verzom (»Ves svet je oder in oder je ves svet:«). Vendar so k argumentaciji priklicane različne teme, ki jih opredeljujejo posamezne pesmi. Zato je ta cikel kljub poantiranosti, izraženi na koncu trinajstega soneta (»Edinemu življenju šepetaš: Imam te rad!«), paradigmatški.

Kot kažejo izbrani primeri iz različnih literarnozgodovinskih obdobj, je sonetni venec sicer ciklična struktura in etimološki pomen cikla avtorji pogosto izrabljajo tudi za njegovo ikoničnost, vendar sta avtor in bralec v večji meri kot pri drugih lirskih ciklih osredotočena na celoto. Nanjo ne kaže kot pri ostalih ciklih le naslov, kadar napoveduje njeno tematsko polje, ampak tudi magistrale kot povzetek smisla te večpesemske celote. S tem običajna latentnost besedilnega smisla cikla v magistralu postane eksplicitna. Soneti, ki tvorijo ta specifični cikel, so sicer oblikovno prepoznavne pesemske enote, a vedno niso tudi kohezivno-koherentne besedilne

celote, temveč so posamezni soneti lahko tudi trdneje medbesedilno speti. Avtorji oblikujejo sonetni venec kot daljše lirsko besedilo s sintagmatsko strukturo narativno-kavzalnih odnosov ali paradigmatiskim variantnim prikazom osrednje teme. Tako besedilo je v primerih, ko posamezni soneti niso kohezivno-koherentne besedilne celote, upravičeno imenovati ciklična pesnitev.

Cikličnost in pripovedna snov

Sonetni venec je natančno določena pesemska vrsta in Aleš Berger, pisec spremne besede k Novakovi zbirki *Kronanje*, ki prinaša štiri sonetne vence, se sprašuje, »ali ni pravzaprav forma s svojimi vnaprej določenimi zakonitostmi resnični 'motor' tovrstne poezije, tisto ogrodje, ki pesniku omogoča, da nanj nalaga pisane in mamljive barve besed in hkrati zakriva njihovo vsebinsko enosmernost in emocionalno statičnost« (1984: 82). V sonetnem vencu Harlekin forma res omogoča nizanje različnih bivanjskih stališč ob naslovni metafori igranja, s katerimi pesnik utemeljuje izhodiščno tezo, v venci Mala morska deklica in Faeton pa je bolj kot forma motivno-tematski motor celote izhodiščna pripovedna snov, v obeh primerih pravljica oziroma mit. In vendar pripovednost ne v enem ne v drugem vencu ni dominantna, čeprav zaporedje sonetov prinaša osrednje motive obeh zgodb, a le kot ogrodje lirskega cikla, saj je vse sonete v teh dveh sonetnih venci mogoče s prepoznano in upoštevano medbesedilno navezavo na snovno izhodišče, izraženo z naslovom, brati kot zaključene lirske celote. Nedominantna narativnost ne zahteva opaznejših kavzalnih zvez med soneti in celo magistrala prinašata predvsem nizanje lirskih stališč, največkrat izraženih v obliki 'poetičnih definicij', kot je svoje opredelitve pojavov sveta imenoval Novak sam.

Že ta dva primera kažeta, da je prvotno pripovedna snov oziroma pripovedna besedilna predloga primerna za medbesedilni prenos besedilnega sveta (Juvan 2000: 54) v lirski cikel. V nadaljevanju bom uporabo pripovedne snovi za lirski cikel predstavila še ob nekaj primerih Borisa A. Novaka in drugih avtorjev.

Snovno izhodišče v mitu je Novak pred tem že uporabil v pesniški knjigi *Hči spomina* (1981), in sicer za prvo od treh obsežnejših pesniških del v njej, naslovljeno Kamnita Afrodita, kot tudi za knjigo *1001 stib* (1983) na znane motive iz arabske zbirke *Tisoč in ena noč*. Čeprav je v tej knjigi uporabil snov, ki je svetovni zgled uokvirjenega pripovednega cikla, jo je Novak sam podnaslovil »pesnitev« in njenih deset delov, naslovljenih z motivi posameznih zgodb, imenoval speve.

Iz arabskega izvirnika je ohranil tudi okvirno zgradbo, saj sta prvi in zadnji spev (ob teh pa še peti) naslovljena Šeherezada, s čimer je označena tudi prvoosebna izpovedovalka v teh spevih. Hkrati Šeherezadine besede, natisnjene v kurzivi in opredeljene še z avtorjevo opombo na koncu knjige, obkrožajo tudi vsak posamezni spev, in sicer z napovedjo osrednjega motiva in zaključnimi besedami. S tem je okrepljena medpesemska koherenca, ni pa ukinjena možnost ločenega branja posameznih spevov, če jih medbesedilno navežemo na izhodiščno Šeherezadino zgodbo. Toda le do sedmega speva, katerega naslov Drugo Sindbadovo potovanje kaže na nadaljevanje že začetega motiva, na kar opozori tudi začetek speva z besedami »Nadaljujem spev ...«. Isto velja še za osmi in deveti spev z naslovoma Tretje Sindbadovo potovanje in Poslednje Sindbadovo potovanje. In vendar prinašajo tudi ti trije spevi zaokroženo tematiko, zaradi česar kohezivna motnja z glagolom »nadaljevati« v sedmem spevu in s členkom »spet« v osmem spevu bistveno ne okrne njihove koherence.

Tudi Kamnito Afrodito je avtor v razlagalni opombi v knjigi označil za pesnitev, kar seveda nedvoumno kaže na Novakovo ambicijo oblikovati sodobni žanr lirске pesnitve. Torej ne preseneča, da oznako pesnitev za to in za drugi dve besedili v knjigi *Hči spomina* uporablja tudi pisec spremne besede Denis Poniž ter za njim še Aleš Berger k zbirki *Kronanje*. In vendar so posamezni deli v Kamniti Afroditi precej samostojni, saj je zares nesamostojen šele zadnji, šesti spev, začet s kazalnim zaimkom »tako«, ki je naveznik, s katerim se zadnji spev pesnitve navezuje na predhodne, predvsem na petega, v katerem je sklenjeno pripovedovana mitološka zgodba. Vse nezadnje speve pa je mogoče celovito dojeti tudi samostojno in razen petega so povsem lirski, kar pomeni, da bi avtor besedilo lahko zasnoval tudi kot cikel, saj snov, znana iz pripovednih realizacij, ne onemogoča lirskociklične uresnitve, celo zelo primerna je zanj, tako kot je primerna tudi za lirsko pesnitev.

Pred Novakom sta v sodobnem slovenskem pesništvu pripovedno mitološko oziroma mitologizirano in že literarno obdelano snov uporabila za večpesemsko celoto tudi Gregor Strniša v *Odiseju* (*Odisej*, 1963) in Venó Taufer v *Krstu* (*Vaje in naloge*, 1969).

Strniša sicer že z naslovom pokaže razliko z izhodiščno snovjo, saj ga raznovrstna motivika Homerjevega pripovednega dela ne zanima in uporabi le simboliko otoka Siren, predvsem pa arhetipski pomen naslovnega junaka. Predstavi ga v položaju, s katerim se Homerjev ep zaključuje, ob vrnitvi na Ítako, zato je potovanje le motiv spominjanja. Vsaka od petih pesmi s po tremi štirivrstnicami brez rim, a z aso-

nancami – kar je prav od te pesniške knjige dalje postala Strniševa izvirna pesemska oblika – je kohezivno-koherentna celota. S tem je uresničen kriterij samostojnosti pesmi v ciklu. Medpesemsko kohezijo, ki podpira tudi koherenco večpesemske celote, vzpostavljajo leksikalne variantne ponovitve. Najbolj izrazita je inverzija verza prve pesmi »pomlad prihaja in odhaja v vetrovnih nočeh« v začetku zadnje, pete pesmi: »V vetrovnih nočeh pomlad prihaja in odhaja.« V drugi pesmi se variantno ponovi verz, ki opredeljuje lirsko situacijo: »sedi na bregu« iz prve pesmi je »nad temnim morjem sedi« v drugi. Vse to opravičuje oznako cikla, uporabljeno v interpretacijah (npr. Paternuja, Kosa, Hribarja, Poniža) tega in še nekaterih drugih Strniševih del, zapisanih v isti obliki. Vendar je Strniša sam takemu označevanju kasneje ugovarjal, kar bo predmet mojega nadaljnjega premisleka.

Tauferjev Krst (1969: 31–37) je primer modernističnega cikla, ki sicer odstopa od konvencionalne ciklične označenosti, saj so poleg oštevilčenja za posamezne pesemske člene uporabljeni tudi podnaslovi. Ti tako kot že naslov sprožajo aluzije na Prešernovo predlogo, in to v zaporedju, ki omogoča oblikovanje grobe narativne mreže za medbesedilno vzpostavljanje smisla Tauferjevih besedil: podnaslovi Slap, Bogomila, Duhovni, Črtomir, Jezero določajo namreč sporočanjejske okoliščine Prešernovega Krsta. Vendar je nova celota oblikovana tako, da je prav z osamosvojitvijo posameznih pesmi, »izdelanih s tipično modernističnimi postopki montaže, motivno-skladenjske fragmentarizacije, mimetične nedorečenosti, izbrisa ali decentriranja lirskega subjekta« (Juvan 2002b: 352–353), razbita organska umetniška forma romantične pesnitve in je celo nedominantna narativnost cikla težko razberljiva.

Navedena besedila so pokazala, da je znana mitološka ali literarna pripovedna snov primerna tako za celovito pesnitev kot za drugotno ciklično celoto, saj prav medbesedilna navezava na izhodiščno snov omogoča lirsko obravnavo njenih posameznih motivov v samostojnih pesmih cikla.

Obseg besedila in njegovih delov kot kriterij razločevanja pesnitve in cikla

Prvi, že navedeni kriterij razlikovanja med pesnitvijo in ciklom je razumevanje pesnitve kot prvotnega besedila in cikla kot drugotnega, sestavljenega iz samostojnih pesmi v nasprotju z nesamostojnimi spevi, ki tvorijo na smisel celote osredotočeno pesnitev. Pripovedna snov se kot lastnost razlikovanja med pesnitvijo in ciklom ni potrdila, saj se pojavlja tako v kohezivno-koherentno bolj povezanih pesnitvah kot v večpesemskih cikličnih celotah.

Kot že rečeno, je Novak Kamnito Afrodito sam v razlagalni opombi označil za pesnitev in ta oznaka se uporablja tudi za drugi dve besedili, *Otroštvo* in *Let časa*, v pesniški knjigi *Hči spomina*. Čeprav naslovu v vseh treh primerih sledijo oštevilčene celote (pri *Otroštvo* in *Letu časa* imajo sicer še podnaslove), kar implicira ciklično gradnjo, je bil najverjetneje ključni kriterij za oznako pesnitev poleg težnje po idejno-slogovni pomembnosti, ki se kaže v celotni knjigi,⁶⁸ obseg navedenih besedil: Kamnito Afrodito tvori 360 verzov, *Otroštvo* 250 verzov in *Let časa* 160 verzov različnih dolžin. Najkrajši so v Kamniti Afroditi, celo preko 20 zlogov pa obsegajo nekateri v *Otroštvu*. Še obsežnejša je pesnitev *1001 stih*, ki obseg napove že z naslovom. V teh primerih se Novak približuje obsegu najkrajših romantičnih pesnitev, ki so imele od 300 do 600 verzov (Juvan 2002a: 21), oziroma ta obseg doseže in preseže.

Besedilni obseg, ki za verzificirana besedila spodbuja poimenovanje pesnitev, ima tudi sonetni venec, ki ga z magistralom tvori 210 enajstercev. Vseeno učinkuje celota sonetnega venca, ki izhaja iz ciklične gradnje, na bralca drugače kot navedena Novakova besedila tudi zato, ker so posamezni soneti s štirinajstimi verzi bistveno krajši kot spevi v Novakovih delih. Tako je Kamnita Afrodita sestavljena iz samo šestih delov, vendar ima vsak kar šestdeset verzov, kar bistveno presega obseg običajne sodobne lirske pesmi. Isto velja tudi za *Otroštvo* s petimi deli po petdeset verzov in *Let časa* s štirimi deli po štirideset verzov. Zato besedila kljub zunanjim znakom cikličnosti in kljub načeloma neomejenemu obsegu ciklov vizualno ne zbujajo vtisa cikla, ampak pesnitve.

⁶⁸ Denis Poniž (2001b: 131) za Kamnito Afrodito ugotavlja, »da že z naslovom govori o tem, da se želi pesnik približati klasični lepoti, vendar tako, da je klasična lepota 'posoda' za sodobno, celo izzivalno, polemično, človeško prizadeto vsebino, za estetsko oblikovana vprašanja, ki pesnika prizadevajo neposredno in ki so del njegovega sveta.«

Rečeno je že bilo, da so spevi v Kamniti Afroditi oblikovani kot pretežno samostojne celote, le zadnji je močnejše medbesedilno povezan, kar ruši pravo ciklično zvezo in izraža avtorjevo težnjo, izraženo s poimenovanjem pesnitev, po enovitejši celoti. Ali odražata isto težnjo tudi drugi dve, na videz podobno grajeni besedili iz pesniške knjige *Hči spomina*?

Prvi trije podnaslovi Otroštva (Videnje, Sen in Igra) označujejo tri vidike otroškega doživljanja sveta, izražene s kohezivno-koherentnimi pesemskimi celotami, ki bi lahko predstavljali paradigmatični cikel. Naslednja dva (Slovo in Pesen) pa označujeta temi, za kateri naslov Otroštvo ne bi bil primeren brez navezovanja na predhodne pesmi, saj sta slovo od otroštva in otroško doživetje sveta v poeziji odvoda glavne teme, sintagmatsko povezana z njo. Otroštvo bi torej lahko označili za cikel, vendar je zaradi obsega posameznih pesmi in celote upravičen tudi izraz pesnitev, saj je bil ta termin vedno namenjen pesniškim besedilom večjega obsega.

Prav tako bi tudi Let časa lahko imenovali cikel, saj že tematika letnih časov opredeljuje ciklični značaj celote, v kateri je vsaka pesem naslovljena po predstavljenem letnem času. Vendar ciklični vidik posameznega letnega časa implicira šele celota enega leta, zato šele naravnost na celoto opredeli cikel te vrste. Ker pa so posamezne pesmi zelo obsežne, je utemeljena tudi raba oznake pesnitev. Ti primeri opozarjajo, da je sodobna lirski pesnitev pretežno cikličnega značaja in je bolj oznaka obsega celote in delov kot semantične strukture.

Zato ne preseneča, da se termin pesnitev ni uveljavil za krajše celote, čeprav so posamezni deli znotraj njih močnejše povezani kot v navedenih Novakovih primerih. To še posebej velja za skupine sonetov, saj nekoherentnost ali moteno koherentnost posameznih sonetov prikrije njihova formalna celovitost, kot sem to opredelila ob Prešernovem Sonetnem vencu. Ta pojav lahko opazujemo tudi ob večini Kettejevih večsonetnih celot, ki jih literarna veda običajno imenuje cikli. Hitro je namreč mogoče ugotoviti, da je marsikateri začetek posameznega soneta tak, da povzroča brez navezave na predhodno pesem motnjo v pesemski koheziji in koherenci (take so vsaj večpesemske celote Spomini, Črne noči, Moj Bog, Tihe noči, Adrija in Izprehod, le Slovo ne). Podobno kot Prešeren v Sonetnem vencu tudi Kette uporablja zaimke, ki se navezujejo na predhodni sonet ali predhodne sonete, niso pa koherentni znotraj pesmi, kar seveda pomeni, da je ogrožena samostojnost pesmi v ciklu in s tem temeljno pravilo cikličnosti. Prihaja torej do okrepljene medpesemske kohezije v celoti, zaradi česar imajo posamezne pesmi vlogo

delov lirske pesnitve. Ker so ti deli soneti, vseeno učinkujejo kot besedilni znaki, zato ciklični učinek celote le ni povsem odpravljen.

Tako v petpesemskih Spominih medpesemsko kohezijo uresničuje že začetni veznik »in«, s katerim se druga pesem s prvo zveže v časovno zaporedje (»In djal sem ti, da roža si mi rož.«). Ob samostojnem branju ga sicer lahko razumemo kot dopolnitev neke neliterarizirane predhodne situacije, vendar v tem primeru tudi kot znak odprte umetniške forme. Tretji sonet začenja nikalnica in z vzklikom zavrnjeno dekletovo pomilovanje (»Ne, tvojega ni treba milovanja!«), kar ob samostojnem branju učinkuje kot neposredna govorna replika, se pa navezuje na isto sporočilo v predhodnem sonetu, ki ga lirski subjekt ob ponovitvi drugače utemeljuje. Zaključna vprašalnica »Čemu?« iz tretjega soneta Spominov se dobesedno ponovi v začetku četrtega in zaradi svoje nedorečenosti povzroča motnjo v pesemski koherenci, ki jo celotna pesem vendarle odpravi, saj jo je mogoče razumeti kot vprašanje, čemu pesniti. Samostojnost petega soneta moti ne le začetni veznik »in«, ampak predvsem zaimenski in zato nejasen stavčni predmet, ki ga le pogojno lahko sprejmemo kot deiktično sredstvo napovedovanja (»In ti si tega kriva, odaliska«).

Kot del fiktivno neposrednega nagovora učinkuje tudi pritrdilnica »da« na začetku drugega soneta v ciklu Adrija (»Da, srce moje, ti si širno morje!«), ki ima sicer navezovalno vlogo odgovora na vprašanje s konca prvega soneta. Tudi začetek druge pesmi večpesemske celote Moj bog (»A tu ni govora o koncu, ni ...«) se s poudarjenim zanikanjem navezuje na predhodni govor, a burni začetek dobi svojo koherentno dopolnilo z nadaljevanjem pesmi. Kot neposredna replika, s katero lirski subjekt prekinja govor drugega, in sicer demona, se začenja tudi drugi sonet v Črnih nočeh (»Dovolj je, demon, dalje ne govori«), vendar se pesem v nadaljevanju koherentno sklene. Očitno navezovalno sredstvo v Tihih nočeh, ki zadnjo pesem naveže na predhodne, je posledični »zato«, s katerim se pesem začenja in znotraj-besedilno ostaja brez reference (»Zato veruj, ni strastno poželenje, / o draga, ki mi v duši zdaj gori, / to je le moje duše hrepenenje, da s tvojo se kedaj združila bi.«). V Izprehodu je kohezivna motnja v prvem verzu tretje pesmi, saj ostane nanašalnica kazalnega zaimka v pesmi nepojasnjena (»S sliko to v srcu grem ljubo po loki«, in v šesti pesmi, kjer pa nadaljevanje pojasni smisel rabe navezovalnega protivnega veznika (»Srce neumno, a ti poljubuj«). Lirski subjekt te pesmi je namreč srce, ki ponavlja in komentira besede, ki mu jih namenja (že v petem sonetu) njegov »lastnik«.

Obravnavani primeri kažejo, da so soneti v nekaterih Kettejevih ciklih kohezivno trdneje medsebojno speti, vendar poudarjeni začetki ne onemogočajo celovitosti posameznih sonetov. Toliko bolj, ker samostojnost teh pesmi in s tem ciklični status celote – tako kot v sonetnem vencu – ob kohezivnem in koherentno-semantičnem vidiku opredeljuje še literarna vrsta soneta.

Prav kratkost je bila verjetno vzrok, da se v opisih opusa Gregorja Strniše za njegovo stalno obliko petpesemskih celot skoraj ni uporabljal izraz pesnitev, ampak cikel, ki je za nekatere primere sicer ustrezen, večinoma pa problematičen. Strniša je oznaki cikel za svoja besedila nasprotoval v tekstu, napisanem za uvod v avtorski izbor poezije z naslovom *Vesolje*, in sicer z naslednjo utemeljitvijo:

[C]iklus pesmi povezuje, dovolj rahlo, edino skupna ali sorodna tema ali občutje – že Sone-tje nesreče so najlepši, vsem znan primer v slovenski zgodovini – a v ciklu je vsaka poedina pesem v sebi zaključena, samostojna celota, ki jo lahko beremo in do kraja dojamemo tudi samo, čeprav morda niti nismo nikoli spoznali ostalih. – Pri sestavljenih, petdelnih pesmih ali pesnitvah v tej in v prejšnjih pesniških knjigah pa gre prej za primere, ali vsaj poskuse, današnje lirične balade, torej v bistvu ene pesmi ali pesnitve, kjer so njene poedine 'pesmi' velikokrat s samo zunanjo 'zgodbo', ki se nadaljuje iz ene v drugo, ali po notranji vsebini in hkrati po samem načinu sestave, včasih na zunanji raznorodnih vsebinskih prvih, v večjo celoto, tako povezane med sabo, da nepovezano branje, ali celo izločitev in (antološka) ob-java samo po ene, dveh ali tudi treh od vseh petih, naredi s tem poedino pesem ali, po sami vsebinski plati, precej nedojemljivo, celo nerazumljivo, ali razumljeno čisto narobe, na vsak način pa jo zmeraj okrne in ji močno poškoduje tudi samo stilno estetsko stran[.] (Strniša 1983: 12–13)

Na to značilnost je že pred avtorjem med prvimi opozoril Vital Klabus (1963–64: 752) z ugotovitvijo, da v drugi zbirki *Odisej* ne gre več za »kratke, pregledne, zgoščene pesmi, temveč velike, bogato razčlenjene in nenavadno, zamotano zvezane in sestavljene kompozicije«.

Natančneje branje potrjuje, da je že v pesniški zbirki *Odisej* (1963), še bolj pa v naslednjih Strniševih zbirkah le v redkih večpesemskih celotah kohezivno-koherentna sklenjenost posamezne pesmi tolikšna, da bralec lahko za vsako oblikuje celovit besedilni smisel, tudi če jih bere ločeno. To je sicer mogoče za naslovnega Odiseja, ne pa za Lutko, kjer že v drugi pesmi beremo, da lutka »[t]voje truplo na rokah nosi«. Če tega prizora ne povežemo narativno z motivom umora v prvi pesmi (»V temi neslišno te je ubila«), težko razumemo odnos med lutko in drugo-osebnim subjektom, zato je to celoto res primernejše poimenovati večdelna pesem. Tudi za Inferno, ki ga sestavljata dva še dodatno podnaslovljena petpesemska dela

(Pustinja, Gora), velja, da so posamezne pesmi nekoherentne, če jih ne beremo v medsebojni narativni povezanosti. V Pustinji se nekoherentnost navideznih pesmi začena s četrtnim delom, v katerem brez navezave na predhodni del ni jasno, kdo je neizraženi stavčni osebek v drugem verzu (»Žejen je, vendar nikoli do smrti žejen), in identiteta opisovanega subjekta ni pojasnjena niti v nadaljnjih verzih. Peti del ima deiktični časovni zaimek že na začetku: »Potem so kratke plohe vsako noč bolj redke.« Brez upoštevanja medbesedilne časovno-pripovedne koherence, ki temelji na motivu potovanja oziroma popotnika, ostaja prav tako nejasna identiteta subjekta v drugem delu, Gori. V njem je po uvodnih dveh verzih z opisom gore (»Vsa je gol črn kamen. Skoz ostre zaseke / tu in tam slepeča sončna svetloba lije.«) v naslednjih dveh predstavljen položaj neimenovanega subjekta: »Koraka po pobočju, zdaj ves oblit od sence, / zdaj spet do pasa v soncu zablešči se.« Oznaka lirski pesnitev je za to celoto primerna tako zaradi velike koherentne spetosti, ki temelji na časovno-pripovednem zaporedju posameznih delov, kot tudi zaradi obsega besedila. Ob tem mitološki motiv Minotavra asociira antične epske pesnitve.

Lutka in Inferno torej uresničujeta narativno povezanost delov, kot je tudi Strniša opredelil enega od dveh tipov notranje gradnje večdelnih pesmi, ko se iz 'pesmi' v 'pesem' nadaljuje zgodba. To lahko spremljamo tudi v Uspavanki iz zbirke *Želod* (1972), v kateri je kot sestavina medpesemske kohezije uporabljena dobesedna leksikalna ponovitev, ki pa predstavlja motnjo koherence pesmi, v kateri se pojavi. Tako npr. prva od petih pesmi Uspavanke uvede dva motiva: »železnega moža« in »železen stolp«, ki se v drugi pesmi ponovita tako, da bi bila njuna vloga nejasna brez poznavanja prve pesmi: »Nič se ne boj, zaspi, zaspi, /ni moža in stolpa ni.« Tudi ponovitve drugih leksemov-motivov v naslednjih 'pesmih' so take, da oblikujejo nadaljevanje v predhodnih 'pesmih' začetega dogajanja. Zaporedne številke 'pesmi' za skupnim naslovom so v tem primeru bolj kot tipični znak cikla oznake nezamenljivih spevov te kratke pesnitve oziroma večdelne pesmi ali balade,⁶⁹ če uporabimo še dve primerni avtorjevi poimenovanji.

Da dobesedne ali sopomenske leksikalne ponovitve in motivne variacije predvsem opozarjajo na enotnost le na videz večpesemske celote, kaže tudi pesem *Želod* iz istoimenske zbirke. Simbolna vrednost podob besedilnega sveta postane razvidna šele z upoštevanjem vseh 'pesmi', čeprav med njimi ni običajnih vzročno-

⁶⁹ Poimenovanje balada v spremni študiji dosledno uporablja urednik Strniševih *Zbranic pesmi* (2007) Aleš Šteger in se s tem izogne protislovju med zunanjim videzom cikla in pretežno poenoteno koherenco Strniševih pesemskih besedil.

posledičnih odnosov, temveč analoška razmerja kontrastnosti in komplementarnosti. Prav v logiki analogije prepoznava Novak-Popov (2003: 227) »univerzalni jezik vesolja«, kar tudi to pesemsko celoto navezuje na »vesoljsko zavest«, kot je Strniša sam v teoretskem besedilu *Relativnostna pesnitev* poimenoval prepričanje, da vsaka posamezna reč vesoljstva, tudi človekova duhovnost in njene stvaritve, kaže ali vsebuje bistvene značilnosti in osnove vesolja.

Toda tudi v tej pesniški knjigi je še mogoče najti primere, ko so posamezne pesmi besedilne celote. Primer za to je Vrba. Cikličnost v etimološkem smislu vzpostavlja v tej večpesemski celoti tudi ponovitev prvega verzov prve pesmi (»Ti ne boš nikoli umrla«) kot zadnjega v peti, kar se pokaže tudi kot sredstvo ikončnosti. Vse pesmi namreč variirajo isto idejo o nesmrtnosti človeka in neuničljivosti vsega obstoječega. Zaradi variantne strukture je to paradigmatični cikel. Močno medpesemsko kohezijo omogočajo tudi druge dobesečne ali variantne ponovitve verzov, njihovih delov oziroma motivov. Prav te navezave oblikujejo poleg semantične še »stilno estetsko stran«, če uporabimo kar avtorjev zagovor, zakaj tudi takih celot ne želi imenovati cikel. Vendar je vsaka ciklična celota tudi estetska, ne le semantična kvaliteta, zato jo objava posamezne pesmi izven cikla zmeraj estetsko okrni ter izključi njen širši, ciklični kontekst in smisel nove celote.

Vrbo bi po Strnišu verjetno lahko opredelili za drugi tip večdelnih pesmi, enotnih »po notranji vsebini in hkrati po samem načinu sestave«. Poseben podtip teh celot so za Strnišo tiste, ki so sestavljene iz »včasih na zunaj tudi raznorodnih vsebinskih prvin«. V pesniški knjigi *Oko* (1974) raznovrstne vsebinske sestavine vsebuje kar osem večpesemskih celot, ki bi jih v drugačni knjižni sestavi verjetno imeli za razdelke. Tak je npr. drugi del *Zelnate glave* z naslovom *Bajke glave*, katerega motivna raznovrstnost, vendar tudi sorodnost je razberljiva že po naslovih posameznih pesmi: *Pesem o liliji*, *Historija od ohrovtu*, *Vrba žalujka*, *Fabula o redkvicah*, *Pesem glave v kotlu*. Te pesmi o nenavadni živosti rastlin korespondirajo s prvim delom celote *Sanje babe*, ki jo tvori prav tako pet, vendar samo oštevilčenih in nenaslovljenih pesmi s pripovedjo o usodi babe in zelnati glavi, ki pa so za ciklično sestavo celote semantično-narativno premočno povezane, tako da vsak posamezen pesemski del ni koherenten.

Vloga celotnega drugega dela (*Bajke glave*) v dvodelni višji besedilni celoti je razvidna tudi iz zadnje pesmi drugega dela, tj. *Pesem glave v kotlu*, ki predstavlja sočasno dogajanje predzadnji in zadnji 'pesmi' prvega dela (*Sanje babe*), le da je prikazano iz druge, neantropocentrične perspektive: »Vzame nož. Jo vrže v kotel.

/ Jo vrže v krop. Glava zapoje. / Baba joka, baba kuha. / List za listom ječi, ko ga hrusta.« (Sanje babe IV); »Na kraj, kjer je tedaj bila / glava, ki je bajala, / baba nikdar – tja strmi / mačka, naredi korake tri.« (Sanje babe V) in »Zunanji svet je beli sneg – / okrog mene, v meni, polno zvezd! / Ve za svet te nove noči / mačka, izmed vseh živih reči?« (Pesem glave v kotlu).

Motivno in celo idejno sorodnost, a vseeno vsebinsko raznovrstnost pesmi v isti knjigi zasledimo tudi v obeh delih večpesemske celote Igrače. Na jasno ter trdno grajeno celoto opozarja že zrcalna razporeditev istih naslovov v obeh delih (1.del: Zemljevid, Kotalke, Žoga I, Ladjica, Žoga II; 2.del: Žoga II, Ladjica, Žoga I, Kotalke, Zemljevid) in znotraj teh pesmi ponovitev zadnjega verza kot prvega v zrcalni pesmi, delno celo zrcaljenje prvotnega pomena v zrcalni pesmi (npr. tema staranja se prezrcali v spominsko pomladitev, kar je kontrastiranje in komplementarnost hkrati). Da posamezne pesmi niso koherentne celote, najočitneje kaže zadnja pesem drugega dela, v kateri predstavlja prislov »potem« v prvem verzu (»Potem je zid spet trd in nem«), ki nima znotrajbesedilne reference, kohezivno motnjo. Ker gre za ponovljeni zaključni verz enako naslovljene prve pesmi prvega dela celote in sta pesmi tudi motivno v narativni zvezi, je to za bralca še dodaten znak za povezano osmišljanje celote, ki s tem izglablja karakteristiko cikla.

Malina Schmidt-Snoj (1993: 85–90) za dva tipa notranje sestave Strniševih večpesemskih celot uporablja tudi izraze filmske umetnosti: »[Z]aporedne pesmi predstavljajo eno samo filmsko sekvenco ali pa na način ostrih rezov ustvarjajo paralelno montažo istočasno potekajočih akcij oziroma zgodb.« Ob tem še dodaja, da ne glede na pomene pesmi dajejo Strniševe formalne in kompozicijske značilnosti občutek nenehnega perpetuiranja, krožnega ponavljanja in prehajanja enega v drugo. Ponavljanje posameznih verzov ali podob namreč ni le pogosto sredstvo kohezije petdelnih celot, ampak se od pesniške knjige *Oko* (1974) pojavlja tudi na ravni višjih enot, ki jih tvori hierarhično razvejano naslovje. To bralca dejansko usmerja k iskanju smisla celotne knjige. Strniša (v Pibernik 1978: 168–169) je podnaslavljanje svojih pesniških zbirk od knjige *Oko* (s podnaslovom Oris transcendentalne logike) dalje opredelil ne le kot »pomenske oznake vsebine, ampak tudi oblike, torej hočejo hkrati opozoriti, da ne gre za pesniško zbirko.« Malina Schmidt-Snoj (1993) vidi v tem avtorjevo težnjo po stvarjenju sveta z vsemi razpoložljivimi sredstvi in načini literarnega ustvarjanja,⁷⁰ kar povezuje tudi z mešanjem

⁷⁰ Andreja Žižek Urbaš (2004) ugotavlja, da Strniševe »pesniške zbirke, med katerimi izstopa zadnjih pet (Želod, Oko, Škarje, Jajce ter Vesolje), lahko razumemo kot kozmo-

žanrov oziroma prepletom lirsko-epsko-dramatskih sestavin. Kot tipičen primer tvorstnega sinkretizma analizira knjigi *Jajce* in *Škarje*, ki ju je avtor sam označil za menipejski satiri.

Strniševa forma zvrstno sinkretične pesniške knjige, ki izraža avtorjev poskus totalne interpretacije in manifestacije sveta, je zrasla iz ciklične razširitve posameznih pesmi in po eni strani okrepila za cikle pogosto narativno medpesemsko povezavo, po drugi pa z različnimi postopki nadpesemskih gradenj transformirala tudi paradigmatke, mozaično zasnovane cikle. Struktura Strniševih knjig se je spreminjala od *Mozaiikov*, v katerih so pesmi še povsem samostojne, prek *Odiseja*, ki uvede petpesemsko celoto, »pentagramsko⁷¹ ciklično formo« (Šteger 2007: 670), ki je bolj ali manj povezana in zato od običajnega cikla odstopa k enovitejši zasnovi večdelne pesmi ali pesnitve, do knjige *Okno*, ki z mednaslovi, vezanimi na filozofski podnaslov dela, še dodatno opredeljuje funkcije večpesemskih celot. Ta struktura jasno kaže, kako je Strniša prestopal meje smisla, izražene na ozkem prostoru trikitičnih pesmi, ki si jih je določil za mero posameznih pesemskih podob. Za cikel pogosta tendenca po mešanju in hibridizaciji zvrstnih in slogovnih značilnosti, na katero je opozoril Fieguth, je pri Strniši prišla do veljave tudi ob zasnovi od cikla višje celote, knjige.

Ob razčlembi Strniševih večpesemskih celot je mogoče ponovno priti do protislovnega ugotovitve, in sicer da kljub prevladujoči ideji⁷² cikličnosti in tudi formalnim značilnostim cikličnih ponovitev Strniševih večpesemskih celot večinoma le ne moremo imeti za prave cikle.

Znan je Strnišev vpliv⁷³ na pesništvo Svetlane Makarovič, za katerega pa je avtorica menila, da je »zavestno prevzela le oblikovno disciplino in ciklično ure-

loške modele, saj so zgrajene na podlagi premišljenih kompozicijskih principov, pri čemer vedno znova definirajo prostor in čas.«

⁷¹ Po Chevalier-Gheerbrant (1995: 441) je pentagram »eden izmed ključev najvišje znanosti: odpira vrata do skrivnosti. [...] Pentagram izraža moč, sestavljeno s sintezo komplementarnih moči.«

⁷² Prim. Hribar (1984: 219): »Podoba kroga oziroma krožnega reda obvladuje tudi Strnišo, Tauferja in Svetlano Makarovič. Pri Strniši pričajo o tem že naslovi zbirk od *Želoda* (1972) prek *Očesa* (1974) in *Škarij* (1975) do *Jajca* (1975). [...] Človek ne more iz svojega kroga, lahko pa poseže vanj nekaj nevidnega in neznanega, ki vse vidi in vse ve.«

⁷³ Že v Hofmanovi knjigi *Pogovori s slovenskimi pisatelji iz leta 1978* je razkrila, da je bil njen prvi literarni vzor Silvin Sardenko z zbirko *Dekliške pesmi* (1922).

ditev« (Osti 1998: 147). To je najočitneje v drugi in tretji zbirki *Kresna noč* (1968) in *Volčje jagode* (1972), ki jo sestavljajo tropesemski cikli oziroma tridelne pesmi, če jih poimenujemo analogno s Strniševimi, kot je v svoji predstavitvi avtoričinega dela storil tudi Josip Osti (1998: 131). Kot rečeno, je tako poimenovanje upravičeno, če je cikličnost zgolj navidezna in se kohezivno-koherentna celovitost ne oblikuje tudi na ravni posameznih besedilnih delov, ampak le sestavljene celote. Pri tem seveda ni bistvena formalna istovrstnost posameznih pesmi znotraj »trojke«, ki je v zbirki *Kresna noč* nekoliko kršena, saj prihaja med pesmimi do manjših odstopov v številu prostih verzov, v *Volčjih jagodah* pa imajo »trojke« bolj ali manj isto število verzov (so kitično nečlenjene 8- ali 9-vrstičnice). Značilno »dvocentrično ciklično strukturo« (Hajeve 1980) lahko ugotovimo v zbirki *Kresna noč* in večinoma še v *Volčjih jagodah*. Za cikel nujna tematska stalnica kot znak semantične povezanosti posameznih pesmi se oblikuje predvsem na paradigmatški, delno tudi na sintagmatski osnovi. Tako se v ciklu Tujci (1968: 5–7) iz *Kresne noči* uvodna slutnja (»Za svojimi vrati čutim / stopinje sovražnih tujcev.«) stopnjuje v dejstvo (»Pred vhod je legla dolga zver.«) in zaključí s sklepalnim kljubovanjem ogrožene izpovedovalke (»Ostanem kljub sencam, / ki so me hotele pregnati z jase.«).

Je pa v zbirki *Volčje jagode* nekaj »trojk«, kjer je smisel posameznih pesmi razberljiv šele iz celote in jih je zato res bolje poimenovati večdelne pesmi. Tako se v Črnem mlinarju (1972: 22–24) kot lirski subjekt na koncu prve pesmi razkrije utopljena (»Pred davnimi leti so me utopili, / ker sem bila svojemu možu nezvesta.«), a brez tega podatka izpovedovalko v drugi in tretji pesmi bralec težko dešifrira. Zaradi njene skrivnostnosti bi bilo brez predhodne pesmi tudi težko razumeti njen odnos s »črnim mlinarjem«: »[S]em kaplja, vodni mehurček, hlap – / in nazadnje čudna misel, ki jo črni mlinar / z roko odpodi, ko stopi na prag.«

Tudi tri pesmi v Desetnici (1972: 28–30) si sledijo v časovnem zaporedju: najprej je predstavljen odhod od doma (»in odšla, kamor so kazale sončnice«), nato trpljenje na poti (»Desetnica tava, / v njej se mrazijo sive kosti.«) in nazadnje neuspešna vrnitev in vnovični odhod (»Potem odide, / kamor ji kažejo sence sončnic.«). Čeprav se podoba »kozarca, do roba nalitega s katranom« kot znak nezaželenosti iz prve pesmi ponovi v tretji, in to celo s časovno oznako »še zmeraj«, bi bile pesmi lahko tudi samostojne, saj za besedila, ki snovno temeljijo na znanem mitu, ne zahtevamo tolikšne koherentnosti, ker lahko bralec prazna mesta v njih medbesedilno zapolni. Podobno bi lahko ugotovili ob Sojenicah in Žalik ženi ter vse tri celote opredelili za cikel. To pa ne velja za prav tako mitološkega Zelenega Jurija (1972: 49–51). Najprej je kohezija druge pesmi motena z začetnim deiktičnim prislovnikom

zaimkom »potem« (»Potem so se ljudje zbrali v krogu.«). Hkrati prinaša celota popolno reinterpretacijo mita, ki tako ne more biti več zadostno medbesedilno ozadje za koherenco posamezne pesmi, ampak je potrebno destrukciji mita slediti od pesmi do pesmi, zato je v tem primeru izraz trodelna pesem primeren.

V kazalu zbirke *Sosed gora* (1980) najdemo sedemkrat zapisan naslov Lovec z rimskimi števki od I do VII, vendar v zbirki sami razen začetnega naslova ob pesmih ni zaporednih števč ali naslovov, je pa vsaka na posamezni strani objavljena samostojno (1980: 23–29). Za prvih pet pesmi sicer ne moremo reči, da niso kohezivne celote, vendar so posredovane z osnovnimi pripovednimi sestavinami (grob določenega prostora ter časa, oseb in dogodkov) in njihov smisel prepoznavamo kot dogodke v časovnem nizu, ki šele z zadnjim delom postane dopolnjen, ko je dogodek – umor še poantiran s komentarjem. To celoto bi zato težko označili za cikel; ne le zaradi delne odsotnosti zunanjih znakov, ampak predvsem zaradi poudarjene narativne notranje strukture. Ker je besedilo tudi precejšnjega obsega (112 verzov), je zanj ustreznejše poimenovanje pesnitev.

Za primere literarnozgodovinskih in tudi avtorskih oznak ciklov ali lirskih pesnitev, presojane ob besedilih B. A. Novaka, Ketteja, Strniše in S. Makarovič, se je pokazalo, da je za njihov izbor še vedno zelo pomemben dejavnik verzni obseg sestavljene lirске celote in njenih delov oziroma pesmi. Če ta ni velik, so lahko posamezni pesemski deli tudi tesno kohezivno povezani, vendar vseeno prevladuje oznaka ciklov, pri obsežnejših, ko je povezanih nekaj verzno obsežnejših pesemskih členov, pa se izraz pesnitev uporablja celo za celote, v katerih so posamezne pesmi pravzaprav samostojne.

Zvrstni sinkretizem v ciklih in cikličnih pesnitvah

Že preverjene možnosti modifikacije izhodiščno lirskih značilnosti pesemskih besedil, ko so ta združena v cikel (težnja k objektivizaciji in večperspektivnosti, dramatičnosti oziroma soočenju dveh nasprotnih stališč ter h kavzalno-časovnim odnosom pripovednosti), je mogoče povezati s prav tako že omenjeno Fieguthovo tezo, da je za cikel značilna tendenca po mešanju in hibridizaciji zvrstnih in slogovnih značilnosti. Ko namreč posamezne pesmi stojijo v medsebojnih odnosih, lahko aktualizirajo latentne, sekundarne značilnosti, ki nasprotujejo dominantnim zvrstnim in slogovnim značilnostim posameznih pesmi. Vendar zvrstni in slogovni sinkretizem ni le neobvezna značilnost pesemskega cikla, ampak tudi pesnitve, saj

je bila na primer zelo pomembna značilnost t. i. romantičnih pesnitev. Zato tudi tovrstni sinkretizem ni lastnost, ki bi omogočala razlikovanje med pesemskim ciklom in pesnitvijo.

Pesemsko besedilo, ki kaže slogovno in zvrstno raznorodne sestavine, je Tragedija na oceanu Srečka Kosovela (ZD I 1946: 393–401). Avtor jo je podnaslovil poema, vendar se v literarnozgodovinskih oznakah zanjo uporablja tudi izraz cikel ali ciklična pesnitev, včasih celo v isti obravnavi kar vsi trije izrazi (npr. pri Zadravcu 1971b: 166). Upravičeno?

Ta večpesemska celota ima za cikel značilno zunanjo formo: enoten naslov in devet oštevilčenih pesmi. Noben drug Kosovelov cikel ni tako obsežen, vendar so posamezne pesmi (če jih tako pojmuje) v Tragediji kratke (od najmanj 12 verzov v šesti in sedmi pesmi do največ 20 verzov v peti pesmi), zato obsežnejša celota (s kar 139 verzi) ne onemogoča vizualnega vtisa cikla. Poleg tega so pesmi kohezivne, čeprav z motnjami v šesti in osmi pesmi, kar ne pomeni, da je izven celote pri vseh nedvoumen tudi njihov smisel. V šesti pesmi se kohezivna motnja pojavi že v prvem verzu (»Eni hočejo nazaj«), vendar tudi v nadaljevanju pesmi za kazalno besedo »nazaj« ni polnopomenske nanašalnice, je pa njen pomen nakazan z navedbo prostora, iz katerega si prav tako samo zaimensko poimenovani posamezniki želijo vrniti. So »pod vodo«, »v temi«. Kohezivno-koherentno motnjo predstavlja tudi kazalni zaimek v zvezi »ti otoki« v osmi pesmi, a le, dokler nadaljevanje pesmi ne razkrije, da o otokih govori prvoosebni množinski subjekt, ki z zaimkom kaže svoj bivalni prostor.

Semantična povezava med pesmimi pa je zelo močna in temelji na zelo očitni medbesedilni koheziji. Uporabljene so dobesedne ponovitve dominantne, že v naslovu imenovane podobe oceana (v prvi, četrti, peti, osmi in deveti pesmi), njena sopomenka »voda« (v šesti in sedmi pesmi) ali/in besede iz njenega pomenskega polja, npr. »mornar« v drugi pesmi. Jasnega medpesemskega kohezivnega sredstva ni le v tretji pesmi, čeprav bi lahko v zaimenskem »ti« videli tudi nagovorjenega »mornarja« iz druge pesmi (Zadavec 1971b: 168–170, vidi v obeh subjektih oznako za t. i. »lepo dušo«). Nedvomno pa glavni motiv tretje pesmi – vizija prihodnosti, v kateri bo nagovorjeni subjekt že mrtev, le »rastlina, med plastjo plast« – medbesedilno vzpostavlja koherenco s prvo pesmijo, ki z dvakrat ponovljenim leksemom »grob« odpira v tej večpesemski celoti temo smrti iz pomenskega polja naslovnega leksema tragedija. Nadaljujeta jo tudi druga (z dvoumno zvezo »sladkega pokoja«) in tretja pesem (z leksemom »mrtvi«), v četrti jo potrdi še dobesedna ponovitev

verza z besedo »grob« iz prve pesmi, nato pa postane glavna, povezovalna tema preostalih pesmi. Leksikalne ponovitve pa niso le sredstvo medbesedilnega navezovanja, ampak so ključne za določitev smisla posameznih pesmi, ki s tem postajajo le deli pesnitve oziroma poeme, kot jo je opredelil že avtor. Oznaka cikla za to obsežnejšo celoto se tako naslanja predvsem na zunanjo členjenost in kohezivno celovitost posameznih pesmi, od katerih bi dobri polovici (prvi, peti, sedmi, osmi, deveti) v koherentni zvezi z naslovom vendar lahko tudi brez vključenosti v širšo celoto določili njihov smisel, zato je uporabna tudi oznaka ciklična pesnitev.

Napovedovalna koherenca naslova z motivom oceana nakazuje en dogajalni prostor, z leksemom »tragedija« pa en bistven problem, najverjetneje prikazan na dramatsko stopnjevan način, kar branje pesnitve potrди. Dramski vidik celote nakazuje, da v prvi pesmi dva govorna subjekta, od katerih eden – ocean – drugemu grozi s smrtjo; zasnuje torej konflikt. V tem primeru bi težko govorili o notranjem konfliktu, zato je dialoškost že v prvi pesmi znak dramatičnosti, torej odstop od lirskega. Dva različna prvoosebna govorca, katerih govor sicer ni ločen grafično (z narekovaji), se pojavljata še v drugi (nagovarjajoči subjekt, ki se neposredno ne razkrije, a ponuja strupene rože, in mornar, ki ga rože omamijo) in četrti pesmi (mladenič, ki dekle prosi za pomoč v položaju, ko »se z vsem igra tema«, in ocean, ki grozi z uničenjem). V središčni, peti pesmi, ki z uresničitvijo grožnje – potopom v oceanu – pomeni vrh tragedije kot večpesemske oziroma večdelne celote, je prvoosebni edninski vzklik (»Joj, rešite me, jaz sem poet, / joj, rešite me, jaz nisem bankir!«), a brez oznake z narekovaji, vključen v poročilo, za katerega ni jasno, kdo ga sporoča, prvoosebni poet ali nerazkriti izjavljalec. V osmem delu je lirski subjekt prvoosebno množinski (»Ta ocean, strašno, odprt, / bodočim življenje, nam pa smrt«).⁷⁴ V treh pesmih (šesti, sedmi in deveti) nerazkriti izjavljalec, ki je sicer tudi značilen za del lirskega pesništva, tretjeosebno poroča, v tretji pesmi pa je za žrtev potopa v viziji prihodnjega novega življenja uporabljen nagovorni »ti«, ki je lahko tudi projekcija govorečega prvoosebnega lirskega subjekta. Vse te spremembe subjektov pesmi oblikujejo različno literarnozvrstno identiteto celote in zmanjšujejo neposredno osebno izpovednost na račun izražanja splošne usode, za prikaz katere je Kosovel očitno uporabil moderno, sinkretično in vsaj deloma ciklično obliko, izpeljano iz romantične pesnitve.

⁷⁴ Prvoosebni množinski subjekt je sicer pogost v ekspresionistični liriki, saj »zgodovinske in duhovne okoliščine [...] subjekt prekujejo v glasnika takšne ali drugačne človeške skupnosti in vsega človeštva.« (Zadravec 1993: 67)

Zvrstni sinkretizem ni lastnost le romantične ali moderne ciklične pesnitve, ampak jo najdemo tudi v ciklih, kot je Stritarjev V solzni dolini, objavljen v štirih številkah *Zvona* leta 1870. Cikel, ki ga tvori deset oštevilčenih in naslovljenih pesmi, se začneja z značilno lirskim nagovorom vložnega lirskega subjekta – nezakonske matere, ki sinku izraža željo, da bi postal duhovnik. Vendar že druga pesem ob besedah poročevalca prinaša tudi dialog matere in sina, ki je zaradi nezakonskega porekla v okolju osovražen. Dialoško je v tretji pesmi izraženo tudi slovo matere in sina, pri čemer dobesednega govora ne dopolnjuje tretjeosebna pripoved. Četrta pesem je ponovno lirski nagovor, tokrat je lirski subjekt mladenič, ki izpoveduje svojo osamljenost, nagovorjeno pa je dekle. Toda že naslednja pesem je spet dialoško pripovedna, in sicer prinaša pogovor mladeniča s prijateljem o ženski nezvestobi in o rešitvi, udeležbi v vojni. Tretjeosebno poročilo in dialog se prepletata v šesti pesmi o odhodu v vojsko, medtem ko je sedma spet lirski nagovor, ki ga izreka ujetnik – ne nujno mladenič z začetka cikla. Njegova obsodba vojnega nasilja nad nedolžnimi civilisti je predvsem podoba, ki večpesemsko celoto dopolni s še enim primerom krivičnosti »solzne doline«. V predzadnji pesmi je prvoosebni subjekt pripovedovalec, ki poroča o dogajanju na bojišču, epski vidik pa dopolni še zaključni dialog z umirajočim vojakom. S pripovednim poročilom, znotraj katerega je tudi premi govor dekleta, ki je prepozno prišla do zavrnjenega mladeniča, saj je že mrtev, se cikel in zgodba o »solzni dolini« konča.

Kombinacija lirskih in epskih pesmi v ciklu z zelo jasno pripovedno linijo je v drugi polovici 19. stoletja, ko je postala prozna epika favorizirana zvrst, še ena možnost aktualnega pesniškega oblikovanja. Koblar (1953: 535) cikla sicer ni bral tako pripovedno povezanega, saj je zapisal: »Različne podobe v tem ciklu veže enotna misel o človeškem trpljenju in gorju na svetu: nezakonska mati in njeno dete, ženska nezvestoba, obup varanega mladeniča, grozote vojske, prepozno kesanje itd.« Vendar je nekaj pripovednosti v njem le opazil: »V prvih podobah ima pesnik zopet pred očmi svojega dunajskega tovariša Jožo Šavsca, v drugem delu pa plete zgodbo in podobe svobodno ob vojnih dogodkih 1866 in celo 1870.«

Tudi v tem besedilu se je pokazalo, da se v ciklih in cikličnih pesnitvah občasno pojavlja mešanje in hibridizacija zvrstnih in slogovnih značilnosti, kar pomeni, da ciklična struktura poleg širitve semantičnega obsega povečuje tudi druge možnosti verznega izražanja.

Ena od najširše sprejetih določnic cikla je, da ga tvorijo kohezivno-koherentno celovite pesmi, ki v ciklični povezavi pridobijo nove pomene in oblikujejo drugotno celoto, novo latentno besedilo. Vendar so razčlembe konkretnih večpesemskih celot pokazale, da to merilo ne odpravlja terminoloških zadreg pri ločevanju lirskega cikla od lirske pesnitve; zato se za mejne primere uporablja tudi izraz ciklična pesnitev, ki opozarja tako na idejno, koherentno celovitost pesniškega dela kot tudi na njegovo vsaj navidezno ali delno členjenost na samostojne pesmi. Eden od takih mejnih primerov so sonetni venci. Njihov nastanek je sicer podrejen idejno-motivnemu izhodišču magistrala, vendar magistralne verzne iztočnice načeloma ne onemogočajo samostojnosti sonetnih členov, čeprav ta zaradi premočne medpesemske kohezije ni vedno uresničena. Tudi medbesedilna navezava na znano mitološko ali literarno pripovedno snov je enako primerna za celovito pesnitev kot za drugotno ciklično celoto. Na odločitev, kako poimenovati novo celoto: cikel ali lirska pesnitev, večinoma vpliva obseg sestavljene lirske celote, a predvsem, če je verzni obseg njenih delov oziroma pesmi velik. Do prestopa meje ene same literarne zvrsti oziroma do zvrstnega sinkretizma občasno prihaja tako v ciklih kot tudi v cikličnih pesnitvah.

Brezmejnost cikla?

TEORIJE LIRSKEGA CIKLA NE OPOZARJAJO le na zgradbeno vlogo zaporedja pesemskih enot v ciklu, ampak nekatere med njimi opredeljujejo tudi minimalni in maksimalni obseg cikla. Pri tem je mišljeno število pesmi, ki so povezane v cikel, ne pa vezni obseg vsake od povezanih pesmi oziroma besedilnih delov, kar se je pokazalo kot razlikovalna lastnost, ki vpliva na poimenovanje lirski pesnitev ali lirski cikel. Tako Užarevič (1990: 109) zagovarja stališče, da cikla ne more sestavljati niti teoretično neomejeno število pesmi (ter v tem pogledu zavrača Fomenka in Hajeva), ampak je optimalno ciklotvorno število pesmi od tri do deset.⁷⁵ Ibler s svojim teoretskim modelom utemeljuje, da cikel tvorita najmanj dve pesmi, zaveda pa se, da je številčna neomejenost navzgor le teoretična. Pregledano gradivo, ki ga ponujajo slovenski cikli 19. in 20. stoletja, kaže, da obseg od dveh do desetih pesmi gotovo zajame največje število ciklov. Vendar je med skupinami besedil, ki jih slovenska literarna zgodovina imenuje cikli, tudi nekaj obsežnejših celot. Pri tem se postavljata vprašanji, ali je izraz cikel v teh primerih uporabljen preohlapno ali pa avtor lahko doseže ustrezno medpesemsko koherenco tudi pri obsežnejših skupinah besedil.

Simon Jenko: Obrazi

Tudi skupina kar 21 nenaslovljenih pesmi Simona Jenka s skupnim naslovom *Obrazi* (ZD I 1963: 44–64), ki jo je avtor v taki celoti prvič objavil v *Pesmih* (1865), je po obsegu bistveno nad običajnimi cikli. Vse pesmi so zapisane v trokitičnih krakovjakih (z rimami x a y a), torej tvori stalnico zveza besedilnih znakov oziroma je povezovanje pesmi motivirano z oblikovno-vrstno specifikko, kar (po Iblerju) govori o pomembnosti sintaktične semiotične funkcije. In če je to glavno povezovalno sredstvo, postane sintaktična funkcija tudi dominantna in taka celota

⁷⁵ Neomejenost števila pesmi v ciklu Užarevič zavrača s trditvijo, da je »cikel načelno omejen«, čeprav teoretična neomejenost ne more pomeniti nezaključnosti, in tezo o »optimalnem« število pesmi v ciklu ilustrira le s Pasternakovimi cikli, toda še pri njem ugotavlja, da je v treh ali štirih primerih število deset prekoračeno.

ni cikel. Za cikličnost skupine besedil mora obstajati med besedili notranja povezava oziroma (po Iblerju) dominantna semantična funkcija. Ta pa je v tem primeru problematična, saj so pesmi tematsko raznovrstne: prevladujejo sicer refleksivne, vendar zlahka prepoznamo tudi ljubezenske, domoljubne, ne da bi med temami obstajala povezava.

Pogosto določa semantično sklenjenost cikla že naslov. Naslovno besedo »образи« danes ustrezno razumemo le ob razlagi, v času nastanka pa je pomenila tudi literarnovrstno oznako za pesmi-podobe,⁷⁶ »kar pomeni, da se je romantični lirski subjekt, govoreč praviloma v prvi osebi, iz lirskega dogajanja umaknil in se spremenil v tretjeosebnega opazovalca, ki v tej vlogi lahko na videz objektivno, nepristransko, pripovedno-opisno, s tem pa ‚slikovno‘ postavlja pred bralca lik, položaj ali dogodek, ki so nosilci lirskega dogajanja v pesmi« (Kos 1987: 99).⁷⁷ Povsem brez prvoosebnega lirskega subjekta je med »образи« sicer le osem pesmi, kar pa ne pomeni, da ni avtor vseh pesmi oblikoval po svoji zamisli te lirске vrste, predvsem poudarjeno opisno. Vendar se poraja vprašanje, ali ni prav breznaslovnost pod skupnim naslovom zbranih pesmi, ki ob času njihovega nastanka še ni bila ena od možnosti pesniške konvencije, pravzaprav znak njihove pripadnosti isti stalni pesemski vrsti, kot je bilo to značilno že za pesemska besedila prve polovice 19. stoletja (Stabej 1997: 143),⁷⁸ npr. za Prešerna, ki je prav tako posamezne sonete

⁷⁶ Zanje ni bil določen ravno verz krakovjak, zato ni čudno, da je pod naslovom *Obrazi* leta 1862 Jenko v *Slovenskem glasniku* objavil tudi dve pesmi z drugačnim metrumom, ki sta postali v zbirki samostojni z naslovoma *Samo* in *Adrijansko morje*.

⁷⁷ Da je Jenko to pesniško vrsto prevzel po Heineju, Kos (1987: 98–100) utemeljuje z neposredno zvezo nekaterih Jenkovih pesmi s Heinejevimi, vendar hkrati meni, da je Jenko svoj vzor presegel, so mu pa pesmi-podobe omogočile prehod v postromantiko. Kos (1974: 192) tudi navaja, da je slovanska izposojenka *obraz* za podobo oziroma sliko navedena v Cigaletovem in Janežičevem nemško-slovenskem slovarju, ki sta izšla 1860 oziroma 1867, torej v desetletju, v katerem je Jenko dokončal svoj cikel, in tudi Ivan Macun je v svojem *Cvetju slovenskiga pesničstva* (1850) razpravljal o »obrazu« s pomenom pesniške podobe in prispodobe ali kot o samostojni literarni vrsti. Kos nadalje ugotavlja, da je Jenko »ob formalnem vzorcu, ki ga predstavlja pesem o 'brezi', samostojno razvil še druge tipe pesmi-podobe – opis ali oris lika, stanja, položaja, kombinacijo dialoga in malega dogodka, tako da se takšni vzorci od pesmi do pesmi neprestano spreminjajo in ustvarjajo največjo možno raznoličnost temeljne zvrsti.«

⁷⁸ Stabej (1997: 143) je ugotovil še, da se je tako razmerje »v slovenski poeziji ohranilo tudi po polovici 19. stoletja, z rahlo dodatno težnjo po polnem naslavljanju tudi stalnih pesniških oblik«. Ko govori o breznaslovnosti pri Jenkovih ciklih, pa ne omenja konvencije, ki za ciklične celote določa samo en skupni naslov. Tako bi bilo ustrežnejše o začetkih

v revijalni objavi naslavljal kar »Sonet«, v zbirki pa jih je brez posamičnih naslovov uvrstil v razdelek Sonetje. Pritrdilni odgovor bi pomenil, da je naslov *Obrazi* pravzaprav naslov razdelka in ne cikla, vendar Jenkove *Pesmi* v nasprotju s Prešernovimi *Poezijami* in z večino sočasnih pesemskih knjig niso urejene razdelčno.⁷⁹ Poleg tega je Prešeren v razdelku *Gazele* pesmi, ki jih vse zaznamuje ljubezensko-poetološka tema, oštevilčil, v *Sonetih*, ki so tematsko raznovrstni, pa ne, medtem ko je Jenko oštevilčenje uporabil tako za tematsko enovite in oblikovno enotne *Obujenke*, kot za oblikovno prav tako istovrstne, a tematsko manj povezane *Obraze*. Ali torej zunanja podoba cikličnosti odraža »pravo« ciklično kompozicijo ali je to le ciklusoidna nadpesemska tvorba?

Čeprav geneza, kot je bilo že rečeno, ne more biti dokaz niti cikla niti zgolj ciklu podobne sestave več besedil, ugotavljanje kronologije nastanka *Obrazov* nudi vpogled v avtorjevo strategijo oblikovanja nadpesemske celote. Znano je, da je med nastankom prve pesmi *Obrazov* in njihovo knjižno objavo minilo kar osem let. Slodnjak (1959: 266) je sicer sklepal, da je Jenko vse pesmi končnega cikla *Obrazi* napisal spomladi in poleti 1857, vendar je pesmi z erotičnimi motivi zadržal v rokopisu »bodisi po lastnem preudarku, bodisi na Janežičevo željo, da pač ne bi spravljal *Glasnika* v nevarnost«, kar naj bi dokazoval tudi datumom pod prvim zapisom pesmi *Ves dan je pri oknu*, ki priča, da jo je zložil med prvimi *Obrazi*, čeprav jo je objavil šele v *Pesmib*. Bernik (2004: 172) razmišlja drugače: »Uvodno pesem je datiral Jenko 22. aprila 1857, medtem ko je večji del *obrazov*, katerih datum nastanka ni znan, objavil šele v šestdesetih letih. Te pesmi so morale nastati

breznaslovnosti govoriti ob Stritarjevih *Pesmib* (1869), za katere Stabej zapiše, da ima naslove le četrtna pesmi. Nadalje ugotavlja, da so v sedemdesetih letih pesmi z naslovi spet pogostejše in da imajo v Gregorčičevih *Poezijah* (1882) ter Aškerčevih *Baladah in romancab* (1890) vsa besedila naslove.

⁷⁹ Avtorji, ki so v tem času označevali razdelke, so jih večinoma po zvrstno-vrstni delitvi. Tako so v zbirki *Pesmi* (1855) Matije Valjavca razdelki *Psalmi* in *Različne pesmi*, v zbirki *Pesmi* (1860) Miroslava Vilharja pa razdelki *Pesmi*, *Balade* in *Basni*, poseben razdelek *Prestave* tvorijo v zbirki *Pesmi* (1860) Franceta Cegnarja le prevedene pesmi, zbirko *Pesmi* (1865) Antona Umka-Okiškega po uvodni pesmi sestavljajo razdelki *Pesmi*, *Gazele* in *sonetje* ter *Pripovedne poezije*, zbirko *Poezije* (1862) Gregorja Kreka pa razdelki *Pesmi*, *Jesenske žalostinke* in *Soneti*, medtem ko v zbirki *Poezije* (1864) Janeza Bilca ni razdelčne delitve. Razdelčno je členjena tudi Stritarjeva zbirka *Pesmi* (1869), vendar so ti le oštevilčeni, ne pa tudi naslovljeni. Tako kot Jenkova zbirka je oblikovana že Levstikova. Njegove *Pesmi* (1854) se prav tako začenjajo s pesmijo *Uvod*, tej sledijo naslovljene pesmi brez razdelčne členitve. Kontinuiteto take organizacije pesniške knjige predstavljajo Gregorčičeve *Poezije* (1882), v kateri naslovljene pesmi prav tako začenja pesem *Uvod*.

pozneje. Nekaterih obrazov pa niti ne poznamo iz revijalnih ali časopisnih objav, ampak šele iz zbirke leta 1865.« Tudi po mnenju Kosa (1974: 190) naj bi pesmi nastajale več let, vendar naj bi imel Jenko že pri prvih objavah⁸⁰ posameznih pesmi pred očmi večjo ciklično zamisel, saj je že leta 1858 pet pesmi objavil pod skupnim naslovom *Obrazi* in jim za uvod brez številke oznake postavil pesem *Vstala* je narava, ki je ohranila uvodno vlogo in neoštevilčenost tudi v zbirki.

Zanimivo je, da je Jenko krakovjak v trokitični kombinaciji v celi zbirki uporabil le še v pesmi *Želja*, ki je starejša od pesmi *Obrazov*, saj jo je avtor datiral z 29. 1. 1856. Poleg tega ima drugačen, zvočno vsiljivejši vzorec rimanja (a b b a) in že to bi bil lahko vzrok, da je ni priključil k *Obrazom*. Hkrati je v pesmi *Želja* podoba narave iz prve kitice v naslednji predstavljena kot primera za duševno stanje prvoosebnega lirskega subjekta, tako da ima celotna pesem opazno dvodelno zgradbo. Take, tradicionalne uporabe motiva narave v *Obrazih* ni. Bernik (2004: 167–198) ugotavlja, da je bil tip »prisposodbljajoče pesmi« značilen tudi za Levstika in nekatere druge pomarčne pesnike ter zlasti za prva leta Jenkovega pesnikovanja. Nadalje opozarja, da je najbolj opazna značilnost takih pesmi logična zgradba, zato se »čustveno doživetje še ni moglo sprostiti. Preveč pozornosti je usmerjeno na pretehtano, premišljeno organiziranje snovi.« Prav to naj bi povzročilo, da je pesem z dvodelno zgradbo »postala tako kot sonetna oblika, ki je po letu 1855 pri Jenku več ne najdemo, preokorna, da bi izpovedala razgibanost čustvenega življenja mladega pesnika«.

Bernik prepoznava povezovalni vidik »obraznih pesmi« v motivu narave, »ki je navzoča v vseh pesmih cikla, toda navzoča je v različnih pojavnih oblikah.« Razvršča jih v dve osnovni skupini. Kot razvojno zgodnejše omenja tiste pesmi, v katerih s »počlovečeno podobo pokrajine razkriva pesnik svoj jaz« in narava sama posreduje čustvena in miselna doživetja ali »narava oziroma zunajčloveška resničnost govori, misli in čustvuje po človeških zakonih«. Po drugi strani *Obrazi* prinašajo tudi pesmi, v katerih »[v]esoljna narava ne podoživlja več človekove notranjosti, ne čuti s pesniškim ustvarjalcem, z njim ni več tako zaupljiva kot prej.« Jenko se je začel »ob doživljanju narave zavedati protislovja, ki vlada med individualnim

⁸⁰ Objave pred zbirko navajata tako Slodnjak kot Kos: 1858 jih je devet objavil v *Slovenskem glasniku*, 1859 sta bili v njem natisnjeni še dve pesmi, nato pa šele 1862, ko je bilo v *Slovenskem glasniku* pod naslovom *Obrazi* objavljenih še pet pesmi (dve od njih – Kje neki zemlja grobe krije in Buči, morje adrijansko, ki sta bili prej del cikla *Solze* Slovencev, objavljenega v *Vajab* – je za zbirko izločil, verjetno zaradi drugačnega metruma, še bolj vsebine). Jenko je za zbirko dodal skupini še sedem neobjavljenih pesmi.

svetom čustev in doživetij ter realno resničnostjo«. Starejša, Slodnjakova (1959: 268–270) oznaka v Jenkovem ciklu prepoznava idejno enotnost, kar utemeljuje z razlago naslova kot »podobe medsebojnega skladanja in korespondiranja med posameznimi pojavi ali predmeti pomladne narave ter pesnikovim vedno bolj pozitivistično objektivnim doživljanjem in vrednotenjem subjektivnih in socialnih pojavov človeškega življenja« ter z ugotovitvijo, da prikazuje Jenko »v Obrazih subjektivno življenje samo še kot bežne reflekse v naravnem času in prostoru tistih doživljajev, ki so za individuuum usodni ali pa celo tragični, za naravo pa zgolj – naravni«. Zato jih ima za »odločen korak od romantične k realistični liriki«. Kos je v spremni besedi k izdaji Jenkovih *Pesmi* leta 1974 (kot za njim Bernik) opozoril, da je enotnost Obrazov le navidezna, saj je v njih mogoče prepoznati dve idejni silnici: pozne romantike in realizma. V *Primerjalni zgodovini slovenske književnosti* (1987: 100) je oznako realizem zavrnil s trditvijo, da je na vsebinski ravni obrazov »njihova duhovnotematska sestava skoraj brez izjeme postromantična«, k čemur naj bi prispevali avtorjevi »postopki, s katerimi omejuje romantično subjektiviteto; mednje spada predvsem uporaba hladne analize, s katero jo postavlja v distanco, predvsem pa v okvir stvarnosti, iz česar se naj pokaže njena nemoč, odvisnost in že kar problematičnost«. S tem se Kos leta 1987 s sicer drugačnim poimenovanjem vrača k Slodnjakovi ugotovitvi o idejni enotnosti cikla, čeprav jo je vseeno potrebno razumeti v raznolikosti in dvojnosti dveh skrajnih položajev, ki ju je analitično natančno Kos določil v spremni študiji iz leta 1974, ob motivu narave pa potrdil tudi Bernik (2004). Celovitost cikla se tako za Kosa kaže kot spremenjen, od romantike drugačen pogled na svet. Kos ima prav idejno neustreznost, še romantičnost pesmi *Adrijansko morje* in *Samo* za pomembnejši vzrok od neustreznega metruma, da Jenko ti dve pesmi, ki ju je sprva revijalno objavil kot »obraz«, v knjižni izbor ni sprejel kot del celote, ampak kot samostojni pesmi.

Že Kos je v navedeni spremni študiji v *Pesmi* ugotovil, da ima narava v več »obrazih« le podrejen pomen in »je le okvir človeškemu dogajanju, ne pa pravo središče pesmi«, v četrtem, osmem in devetnajstem »obrazu« se narava v pravem pomenu besede sploh ne pojavi. To pa kljub prevladujoči motiviki narave spodmika njeno vlogo motivnega temelja celote. Med pesmimi tudi ni besednih kohezivnih sredstev, zato je nezanemarljiv pomen formalne enotnosti in vrstnega naslova, koherenca celote pa se vzpostavi toliko, kolikor bralec že v postopkih pesmi-podobe in lakoničnem slogu, ki ga ima Kos za posledico teh postopkov (1987: 100), ter seveda v sporočilnih dimenzijah teh pesmi prepozna za cikel značilno povezanost celote.

Obrazi vsekakor niso cikel tiste vrste, v katerem bi bilo zaporedje pesmi odločilno za razumevanje celote, ampak so paradigmatični cikel. Pri takem ciklu bralcu ni potrebno prebrati vseh pesmi zaporedoma, da bi razbral idejno naravnost, zaradi katere je avtor pesmi povezal v višjo celoto. Zato velik obseg celote ni bremenilen za bralca, ki oblikovno-motivno-idejni vzorec (paradigmo) prepozna po nekaj besedilih in ga razbiranje medbesedilne koherence ob nadaljnjem branju več ne obremenjuje.

Da Jenkov cikel pomembno idejno uravnava razmerje med človekom in naravo, kaže že prva, neoštevilčena in s tem uvodno intonirana pesem *Vstala je narava*, ki bralcu nedvoumno odpre prevladujočo motiviko in eno od idejnih plati cikla. Ni pa enako poudarjen zaključek cikla, saj je pesem, označena s številko XX, v kateri luna v nagovoru dekletu prinaša sporočilo o ljubezenski nezvestobi, umirjena in motivno tradicionalna. Vendar je prav mirnost ton, zaradi katerega Kos (1974: 205) ob tej in še ob nekaj pesmih pred to ugotavlja, da se pesnik »nič več ne razboleva v pesimizmu, [...] ampak gleda na vse okoli sebe samo še neprizadeto kot na stvarno dejstvo«, kar pomeni skrajno točko Jenkovega spremenjenega doživljanja sveta. Kot bolj poudarjeno tudi Kos prepozna predzadnjo pesem cikla *Zarja* dan pripelje, ki je refleksivno izražena »modrost resigniranega življenjskega realizma«. V tej pesmi, ki v nasprotju z večino pred zbirko ni bila revijalno objavljena, Kos prepozna miselnost, s katero se zaključuje Jenkovo pesniško ustvarjanje sploh, »kot da mu na tej osnovi ni bilo več mogoče pesniti s tistim notranjim zamahom, ki je potreben za nastanek lirskih tvorbo«. Tako se zdi, kot da je Jenko namenoma cikel zaključil manj poudarjeno, kot bi lahko.

Če bi Jenko ta cikel izdal v današnjih razmerah, bi predstavljal že polovico običajne zbirke in bi bil po vsej verjetnosti hkrati tudi knjižni razdelek. Ta ugotovitev opozarja na spremenljive konvencije oblikovanja pesemskih knjig, njihove notranje organiziranosti in tudi s tem povezanega oblikovanja ciklov.⁸¹

Ob primeru Jenkove nadpesemske celote, če jo opredelimo kot paradigmatični strukturiran cikel, se odpira tudi vprašanje, ali ni vsak tako grajen cikel odprt za poljubno število besedil, tako da se lahko razširi na obseg celotne knjige.

⁸¹ Prim. pogl. Proizvajanje in posredovanje lirskega cikla v literarnem sistemu.

Josip Stritar: *Dunajski soneti*

Tudi veliko število Stritarjevih *Dunajskih sonetov* (ZD I 1953: 142–188) sproža dvom, ali je kljub enotnemu zunanjemu vtisu, ki ga omogoča ista pesemska oblika, njihova povezava koherentna in je tako skupino pesmi smiselno imenovati cikel, čeprav se je to poimenovanje zanjo v literarni zgodovini dodobra utrdilo. Ker so te satirične pesmi leta 1872 izšle v treh snopičih (I–XV, XVI–XXX, XXXI–XLV), bi že to lahko bil znak njihove necelovitosti, vendar poznamo besedila, ki so prvotno izšla v več knjigah, a jih dojemamo kot celovita dela, npr. Cervantesov *Don Kihot*. Leto dni po prvi objavi so *Dunajski soneti* izšli v ponatisu, nekoliko preurejeni in pomnoženi na 47 sonetov.⁸²

Soneti odražajo enotno avtorjevo perspektivo, a pokrivajo široko tematsko področje, saj so vsi »kritika javnega življenja in v širšem pomenu kritika vse politike in kulture na Kranjskem« (Koblar 1953: 500). Vendar je pri nekaterih problematična njihova samostojnost, čeprav so kohezivne celote. Tak je že prvi sonet, a ne predvsem zato, ker za nagovorjeno »črno drhal«, ki ji lirski subjekt očita sleparstvo in norost, ni natančnejše oznake, saj pesem zaradi kritične vsebine in uporabljenega grobega jezika (npr. oznake »Slovenci smo potrpežljivi osli«) tudi sodobni bralec prepozna kot satirično. To pomeni, da je njena aktualistična vsebina z zunajbesedilno referenco za oznako »črno drhal« vred bila jasnejša bralcu, ki se je s pesmijo seznanil ob njenem nastanku, sodobni bralec pa potrebuje dodatne informacije, če družbenega dogajanja na Slovenskem v Stritarjevem času ne pozna. Samostojnost pesmi je zmanjšana predvsem z zahtevo lirskega subjekta, naj bo bralec pozoren na nadaljnja sporočila, kar pomeni, da je s tem napovedano oblikovanje nadpesemske celote. Dobesedna ponovitev leksema »drhal« v drugem sonetu tako učinkuje kot jasno sredstvo medpesemske kohezije (pesem je klic po rešitelju pred drhaljo, škodljivo za »ljudstvo«). Šele tretji sonet z ironično imenovanim »svetim poprvačenjem« in četrti z oznako »prvak« sta bralcu Stritarjevega časa ponudila jasnejši namig, kdo je drhal. Čeprav se v petem sonetu pojavi tretji nagovorjenec (prvi je drhal, drugi neznan rešitelj), in sicer že v drugem sonetu navedeno slovensko ljudstvo, se tudi ta sonet kot opozorilo pred »sleparji« (leksem, ki je bil za »drhal« uporabljen že v prvi pesmi) navezuje na isto temo – kritiko političnih prvakov – in s tem tvori prvi tematski pramen znotraj obsežne celote. Ta tema se variantno

⁸² Nova sta bila XVI. in XXXII.; prvotni XVI. sonet (Slovensko zgodovino literarno) je v novi ureditvi premaknjen med prvotno XXVIII. (Gospod, despot) in XXIX. sonet (Ti hočeš zabavljati).

obnovi v sonetih 31–39, vendar bi bila 31. in 33. sonet težko koherentna in s tem samostojna brez poznavanja mnenja lirskega subjekta o »prvakih«, izraženega v predhodnih sonetih. Ponovno se ta tema ob leksikalnem navezniku »prvaki« odpre v sonetih 42–45. Sicer se kritika v 6. sonetu obrne na kulturno revščino in do 10. soneta oblikuje drugi tematski pramen s kritiko kulturne »oblasti« (metaforično in ironično imenovane »sveti Oče«, »bog«, »sin«, »zet«). Takih pramenov bi bilo mogoče navesti še nekaj (npr. literatura in šolstvo v sonetih 12–14, ki se ponovi v sonetih 25–28, lažno rodoljubje političnih strank v sonetih 15–17, neuspešno iskanje somišljenikov v sonetih 18–24). Na prvotno izdajo cikla v treh snopičih kaže 41. sonet, ki prinaša že komentar bralcev predhodnih sonetov, ter zadnji, 47. sonet, ki govori o prevodih teh sonetov v nemščino. Tovrstne informacije manjšajo enotnost nadpesemske celote, saj pričajo o predčasni objavi posameznih pesmi. Ponavljanje nekaterih tematskih pramenov bi sicer lahko razumeli kot namerno prepletanje tem, ker pa so nekatere teme večkrat podobno obdelane, je informativna vrednost celote precej manjša od obsega.

Ciklični status Stritarjevih *Dunajskih sonetov* problematizira tako tematizacija njihove prvotne trodelne pojavitve v literarnem sistemu kot nekoherentnost nekaterih sonetov, zato je ustrežnejši izraz ciklusoidna forma, temelječa na formalni samostojnosti pesemske oblike soneta. Že Slodnjak (1959: 357) je ugotovil, da Stritar »ni ubral svojega ciklusa v podobno idejno in vsebinsko celoto« kot nemška vzornika Friedrich Rückert s politično-nacionalnim ciklom *Gebarnischte Sonette* (1814) in Heine s satirično ciklično pesnitvijo *Nemčija. Zimska pravljica* (1844). Bralec Stritarjeve obsežne celote, ki kmalu prepozna njeno satirično perspektivo, mora biti pozoren na medbesedilno koherenco pesmi znotraj istega pomenskega pramena, sicer pa lahko prebere poljubno število pesmi. Zato obseg celote zanj ni bremenilen in pomemben. Tudi predstavitev in celo izločitev posameznih sonetov bi te celote bistveno ne spremenila. Upošteva namreč paradigmatško strukturo, značilno tudi za ciklično ali ciklusoidno povezovanje manjšega števila družbeno-kritičnih epigramov ali satiričnih sonetov že pri Prešernu.

Stritar sam jo je uporabil še za Dunajske elegije, dvanajst pesmi, ki so tako kot *Dunajski soneti* oblikovno istovrstne, zapisane v elegijskem distihu. Sprva so izhajale posamično ali največ po dve v *Zvonu* 1876, zato so v nasprotju z *Dunajskimi soneti* znotrajpesemsko povsem koherentne, skupaj so bile objavljene šele v Stritarjevih *Zbranih spisih I* leta 1899. Elegije povezuje čustveni odziv lirskega subjekta, žalost ali celo jeza, zaradi različnih družbenih problemov. Elegije I–IV obravnavajo slovenske kulturne in politične razmere (pomanjkanje domoljubja ali

lažno domoljubje, slabo slovenščino v literaturi), le II. elegija opozarja na kulturno zaostalost Slovanov. Elegije V–XII se motivno navezujejo na boje južnih Slovanov za osvoboditev izpod Turkov, začete poleti 1875. Z njimi se je Stritar »pogumno vzdignil do kritike evropskih imperialističnih in reakcionarnih sil« (Slođnjak 1961: 16). Cikel je zaključil s pozivom papežu, naj zastavi svoj glas za mir. Tako bi v tem ciklu lahko govorili o dveh tematskih pramenih, poleg oblikovne enotnosti ga tudi v tem primeru povezuje ista literarna perspektiva. Poziv papežu predstavlja opazen zaključek tega paradigmatkega cikla.

Paradigmatsko strukturo ima tudi najkrajši Stritarjev kritični cikel, in sicer tropesemska *Prešernova pisma iz Elizije*, ki so izšla v posebni knjižici maja 1872, obenem s prvim snopičem *Dunajskih sonetov*. Povezane tri pesmi, zapisane v jamb-skih deset-, enajst- ali dvanajstercih, poleg podobne forme ne družijo le isti lirski subjekt, ki ga že po naslovu prepoznamo kot Prešerna, ampak tudi tematizacija iste aktualne problematike, ki je nastala z odzivom *Novic* na izdajo Prešernovih pesmi 1866. leta, in polemika s konceptom literature, ki ga je uveljavljal Bleiweisov krog.

Simon Gregorčič: Predsmrtnice

Gregorčič je kot prvi in poglavitni razdelek zbirke *Poezije III* (1902)⁸³ pod enotnim naslovom Predsmrtnice (*ZD* II 1948: 8–117) objavil še več pesmi kot Stritar v *Dunajskih sonetih*, in sicer kar 65 (prva je naslovljena Uvod, ostale so nenaslovljene in oštevilčene⁸⁴ od I do LXIV). Zbirka, ki je nastala kot rezultat ustvarjalnega izbruha med avtorjevo boleznijo marca 1901 po desetletni ustvarjalni nemoči, vse-

⁸³ Gregorčič je v prvi zbirki (1882) objavil le samostojne pesmi, v drugi (1888) dvopesemski cikel Srčca in šestpesemski Z grobov, v četrti (1908), ki jo je po avtorjevi smrti uredil Ksaver Meško in zato ne odraža povsem avtorjeve volje, je nekaj s skupnimi naslovi povezanih večpesemskih celot: naslov Slovenija svojemu cesarju povezuje dve pesmi, Domo-rodne iskricice tvorijo tri pesmi, Confessiones in Delavcem po pet, znotraj z rimskimi štev-kami označene nadpesemske celote V obrambo pa ima deset pesem še arabske oznake 1, 2, 3. Pred smrtjo je leta 1906 Gregorčič prevajal *Jeremijevе žalostinke*, ki tudi imajo ciklično sestavo, saj jih sestavlja pet daljših, samostojnih, a vendar vsebinsko povezanih pesmi (s po 22 kiticami) o padcu prestolnice Jeruzalem.

⁸⁴ Štiri pesmi imajo vseeno poleg številske oznake še naslov. Trije naslovi označujejo v pesmi nagovorjeno osebo ali predmet: Mojemu zdravniku (Dr. Ferd. Rojcu), Prijatelju Andreju Kraglju in Spovednici. Naslov 49. pesmi Škrat pa pravzaprav ne bi bil nujen.

buje še razdelka Pogrebnice s prav tako le oštevilčenimi in nenaslovljenimi sedmimi pesmimi ter Posmrtnice z enako označenimi enajstimi pesmimi.

Je tudi Predsmrtnice, to izredno obsežno celoto, mogoče imeti za cikel? Tako ga označuje urednik Gregorčičevega *Zbranega dela* France Koblar (1948: 346), čeprav govorec o drugih dveh enotah *Poezija III*, sedmih Pogrebnicah in enajstih Posmrtnicah, uporablja celo izraz »poglavje«, kar daje misliti, da tudi Koblar podobno kot mnogi udeleženci slovenskega literarnega sistema izraz cikel uporablja kot sinonim razdelku. K takemu razumevanju vodi tudi Koblarjev opis prve redakcije Gregorčičeve zbirke: »Prvotne Predsmrtnice so bile vsaj v začetku enoten in organsko zaokrožen cikel, ki je že do preloma z Aškercem dosegel 52 pesmi. V tej zasnovi se pesnik poslavlja od sveta, občuduje veličastvo domačih gora, se povrača v svojo mladost; nato potrka smrt, začno se smrtne blodnje in sanje, v katerih stopi na oni svet (sedanje Posmrtnice); toda smrt še ne mara zanj, mora se vrniti na svet v vice in pesniti neizpete pesmi.« To kaže, da bi prvoten ustroj pesniške zbirke kljub obsegu lahko označili za cikličnega, saj je bila celota oblikovana tako, da je vsebovala narativno medbesedilno navezavo. Da je imel avtor z naslovom Predsmrtnice prvotno v mislih knjižno in ne samo ciklično celoto, kaže tudi dejstvo, da je v prvotnem rokopisu »prečrtal naslov *Poezija III* in napisal Predsmrtnice; mislil je celo na naslov Pogrebnice, pa je oboje opustil« (Koblar 1948: 346). Tudi naslov Uvod za prvo, neoštevčeno pesem (ki pojasnjuje nastanek večjega števila pesmi, katerih vsebino je vtisnila bližina smrti) nakazuje ta namen, saj so se pesniške zbirke druge polovice 19. stoletja pogosto začnjava s tako naslovljeno pesmijo (npr. Levstikove *Pesmi* 1854, Vilharjeve *Pesmi* 1860, Krekove *Poezija* 1862, Bilčeve *Poezija* 1864, Jenkove *Pesmi* 1865). Vendar je Gregorčič prvotno zamisel knjige spremenil. »Sredino Predsmrtnic je razširil in izločil kot Posmrtnice ter med oba cikla vstavil še Pogrebnice« (Koblar 1948: 347). Posegel je tudi v preostalo gradivo Predsmrtnic. »Med predelavo (od novembra 1901 do marca 1902) je pesnik izločil 11 pesmi, na novo jih je spesnil 40. Tako se je zgodilo, da so Predsmrtnice ostale samo v širšem pomenu predsmrtnice pesmi, ta ali ona ne spada niti med osebne izpovedi, v obračun desetletnega molka, marveč stoji povsem zunaj prvotne zasnove.« (n. d.: 349). O neenotni vsebini Predsmrtnic govori tudi Blaž Tomaževič v opombah k izboru Gregorčičevih pesmi iz leta 1964. Določeno zaokroženost Predsmrtnic v *Poezija III* sicer nakazuje pesem Uvod in zadnja, LXIV. pesem, ki pesnika predstavi kot Kronosa, iz čigar glave so namesto boginje prišle »predsmrtnice le te – polumrtve rojene«. Poleg tega so tiste pesmi, ki ne tematizirajo bližine smrti, ampak večinoma razočaranje nad človeškimi vrednotami, pesnjenje, domovinsko ljubezen ali celo ljubezen do ženske, razporejene tako, da jih vedno znova prekinjajo pesmi o smrti,

s čimer tudi druga tematika pridobiva pomen predsmrtnega in zato še usodnejšega spoznanja. To seveda tudi temu razdelku daje ciklični značaj, in sicer paradigmatskega. Kot ciklični diptih pa je v tem razdelku oblikovana XXXII. pesem, sestavljena pravzaprav iz dveh pesmi, označenih še z arabskima števčkama 1 in 2.

Nasprotno sta naslednja, precej krajša razdelka v zbirki, Pogrebnice (sedem pesmi) in Posmrtnice (enajst pesmi), oblikovana kot pesnitvi z razvidno fantastično zgodbo, prva o skorajšnjem pokopu na videz že mrtvega lirskega subjekta, druga o njegovi poti v onostranstvo in srečanju s Prešernom. V obeh razdelkih medpesemska kohezija in koherenca onemogočata znotrajpesemsko kohezijo in koherenco.

Aškerčevi in Stritarjevi popotni cikli

Med zelo obsežne cikle bi bilo mogoče uvrstiti tudi že omenjene⁸⁵ Aškerčeve »popotne cikle« (trikrat naslovljene Iz popotnega dnevnika) oziroma vsaj dva, in sicer prvega iz zbirke *Lirske in epske poezije* (ZD I 1946: 182–211) s petindvajsetimi pesmimi in tretjega iz zbirke *Četrty zbornik poezij* (ZD II 1951: 237–273) z enindvajsetimi pesmimi, medtem ko je drugi cikel iz zbirke *Nove poezije* (ZD II 1951: 26–44) srednjega obsega, saj vsebuje le osem pesmi. Takega ali nekoliko daljšega obsega so tudi vsi trije Stritarjevi popotni cikli: prvi z desetimi (ZD I 1953: 30–39), naslednji z osmimi (ZD I 1963: 65–72) in zadnji s petimi pesmimi (ZD I 1953: 216–221). Osnovo koherence nudi pri vseh teh ciklih, krajših in zelo obsežnih, prav potovalna motivika, prepoznana tako iz samih pesemskih besedil kot tudi iz imen krajev, navedenih pod naslovi (z njimi je označenih večina Stritarjevih potopisnih pesmi in mnoge Aškerčeve), ali že kot naslov posamezne pesmi (kar je v več primerih mogoče opaziti pri Aškercu). Zaporedje prepotovanih krajev omogoča nizanje formalno, predvsem pa motivno-idejno različnih pesmi, kar oblikuje po eni strani paradigmatnost (saj je potovanje, srečevanje z novimi kraji in ljudmi ves čas variirani skupni motiv) in po drugi nedominantno narativnost sintagmatskega cikla (saj je potovanje tudi časovno zaporedno dogajanje).

Da gre v vseh navedenih primerih za trdnejšo celoto, kot je razdelek v zbirki (čep rav je Aškerčev prvi, 25-pesemski cikel tudi drugi razdelek), kaže še posebna

⁸⁵ Prim. pogl. Modifikacija lirike v ciklu, podpogl. Problem besedilnega sveta v liriki in lirskem ciklu.

pomenska zaznamovanost začetne in končne pesmi v ciklu, predvsem prvih popotnih ciklov obeh avtorjev. Tako je Stritar Popotne pesmi uvedel z besedilom, ki sicer tako kot večina drugih ima krajevno oznako, vendar se lirski besedilni svet z ničimer ne navezuje na to krajevno določitev. Pesem namreč izraža načelno stališče o potovanju kot znaku popolne človekove svobode (klišejsko primerjane s ptičjo), a tudi osamljenosti in odtujenosti, saj človeka bistveno zaznamuje bolečina, ki jo mora prenašati sam. Te ideje kažejo romantično motivacijo Stritarjevega potovanja. Podobno načelne, pojasnjevalne vrste je prva Aškerčeva pesem v razdelku Iz popotnega dnevnika z naslovom V svet! V treh kiticah so izraženi trije vzroki potovanja; v prvi je najintimnejši, zapisan prvoosebno, kot skrivnostna čustvena sila (»z močjo čarobnoj«, »srce me goni«), v drugi je splošnejši, ker v retoričnem vprašanju uporabljeni zaimek »kdo« velja za slehernika oziroma za vsakega, ki – kot pravi pesem – občuti samoto in se mu zdi svet ustvarjen, da ga opazujemo. Uresničevanje tega potovalnega razloga izrazito kaže na Aškerčeve težnje k mimetičnosti in objektivnosti, zaradi katerih mu je bila bližja pripovedna kot lirska poezija. Tretja kitica pa prinaša tudi ob koncu 19. stoletja na Slovenskem še vedno značilno domovinsko motivacijo potovanja, in sicer z mislijo, da le poznavanje tujine omogoča pravilno vrednotenje domovine: »A kdor tujine videl ni / očine ceniti ne zna«. Pri drugi in tretji objavi pesmi pod istim naslovom v naslednjih dveh zbirkah podobne uvodne pesmi ni, kar morda pomeni, da se Aškercu ni zdelo več potrebno prepričevati bralca o smiselnosti potovanj in pesmi o njih in je moral naslov pesniškega razdelka zadoščati za pripravo bralčevega pričakovanja ali pa je Aškerc računal na bralca, ki je njegovo utemeljitev potovalne potrebe že poznal. Podobno lahko rečemo za Stritarja, čeprav je drugi del Popotnih pesmi prav tako uvedel s »predpotovalnim« razmišljanjem o protislovnih občutkih želje po obisku nekdanj domačih krajev in strahu pred spremembami na Slovenskem. A že jasna številčna oznaka »II« je bralca medbesedilno napotila k neoštevilčenemu prvemu ciklu v isti zbirki,⁸⁶ v drugi knjigi pa je to vlogo opravila naslovu dodana beseda »nove«.

Zaporedje prepotovanih krajev v nadpesemski celoti seveda še ne zagotavlja njene opaznejše notranje zgradbe, čeprav sledi logiki poti in zato ni povsem poljubno. Omogoča pa predvsem raznovrstnost motivov, ki jih ne vodi avtorjeva težnja po končnem cilju, spoznanju, poantiranju, saj je pomembnejša od cilja sama pot in doživetja ob njej, ki se zaključijo, ko novih krajev in s tem pesniške snovi

⁸⁶ V *Stritarjevih zbranih spisih I* iz 1887–88 je drugi del cikla povezan s prvim. Prim. Stritar, *Zbrano delo I* (1953: 452).

zmanjka, oziroma ko pesnik popotnik postane neobčutljiv za spodbude poti. Tako vsaj svoj prvi popotni cikel zaključuje Stritar, ki v zadnji pesmi sicer uvede nov kraj potovanja, Prago, vendar klišejskim oznakam mesta (»zlata Praga«, »Rim slovanski«) hitro doda pravo občutje izpovedovalca, in to je trudnost, naveličanost. Bralec razpoloženje razume, ker so ga predhodne pesmi v ciklu poučile, kakšno pot ima izpovedovalec za sabo. Brez medbesedilnega branja bi pesem verjetno sprejeli kot zavest starega izpovedovalca, ki mu nobena zunanja lepota ne pride več do živega. Pesem je v celem ciklu najkrajša in tudi s tem znak njegovega zaključka. Da je zadnja pesem v ciklu navkljub zgolj zaporednosti potovalne »kronologije« ali natančneje »topografije« običajno vendar izpostavljena, kaže tudi zaključek Popotnih pesmi II, saj je sklepna pesem idejno povzdignjena, ko literarnemu ustvarjanju pripiše terapevtsko vlogo. Lajša namreč bolečine ob ljubezenski izgubi, saj bo pesem v ženski, s katero se je izpovedovalec razšel, sprožila sočutje. Poantiran je tudi zaključek t. i. novih Popotnih pesmi, ki so – razen romantično uglašene prve pesmi (z motivom narave kot prostora pomiritve nesrečnega romantičnega tujca in resigniranca) – do obiskane dežele Švice zajedljivo kritične, v zadnji pesmi pa Stritar Švicarjem namenja kar pedagoški nasvet.⁸⁷ Tudi zaključki Aškerčevih popotnih ciklov kažejo, da je pesnik zanje določil pesmi, ki so idejno opaznejše, a tudi bralska interpretacija lahko prispeva k temu. Za zaključek cikla v zbirki *Lirske in epske poezije* je Aškerc izbral pesem, v kateri je narava odslikava družbenih razmerij, in sicer omejevanja Aškerčeve najvišje vrednote, svobode. Čeprav je ta ideja izrečena elegično, se z njo vseeno odmakne od konkretnejših, kulturno informativnih ter politično sodobnih vsebin cikla in popotniški motiv, srečanje z Donavo v Kazanski soteski, uporabi za univerzalno sporočilo. Splošno, a vseeno politično aktualno pa je sporočilo zadnje pesmi tretjega popotnega cikla v zbirki *Četrta zbornik poezij*, ki je razen začetnih pesmi o Benečiji in severnoitalijanskem morju posvečen spoznavanju Rusije. Zadnja pesem sploh nima krajevne oznake, temveč s himničnim opevanjem ruskega jezika kot glasnika resnice in svobode povzema prepotovano deželo in njene vrednote. Pesem se izteče v poziv ruščini: »vzdiguj potrte iz prahu in bede / prinašaj narodom prosvete spas«, torej z izrazito aktualno politično ideologijo. Te je v tem ciklu sicer bistveno manj kot v prvem popotniškem in kar nekaj pesmi že stilistično (uporabljena tropičja, klicaji, leksemi kot duša, tišina, daljava) nakazuje Aškerčevo prevzemanje novoromantičnih sredstev. Kljub temu je pesnik očitno želel zaključiti cikel z družbeno in aktualno, zato »pomembnejšo« vsebino. Manj opazno učinkuje le zadnja pesem drugega, najkrajšega Aškerčevega

⁸⁷ Da je prav to poučevanje v umetnostnih besedilih spodkopavalo Stritarjevo umetniškost, je ugotavljal že Prijatelj (1962: 88).

popotnega cikla o Italiji, ki se po logiki poti zaključí s pesmijo o Firencah, z izpovedovalčevo očaranostjo nad njihovo lepoto, kar ga dela enakega mnogim drugim umetnikom, ki jih je mesto že prevzelo. Pesem torej posredno krepi njegov umetniški status. Tako branje razkriva tudi v tem zaključku cikla primerno motivno-idejno »visoko« pesem.

Ivan Cankar: Iz lepih časov

Pomenljivost začetka in konca obsežnega cikla lahko opazujemo tudi v drugem razdelku Cankarjeve zbirke *Erotika* (1899) z naslovom *Iz lepih časov* (ZD I 1967: 31–52), ki vključuje kar dvajset nenaslovljenih in oštevilčenih pesmi, sicer raznovrstnih po obliki, a vsebinsko povezanih z ljubezensko temo. Čeprav urednik Cankarjevega *Zbranega dela* France Bernik (1967: 310) navaja, da je večina teh pesmi (razen šeste in zadnje) doživljajsko vezana na obojestransko ljubezen med Cankarjem in Franjo Opekovo, pesemski motivi v zaporednih pesmih niso razvrščeni tako, da bi ljubezenska zgodba pred bralcem zaživela kronološko. Že naslov celote opozarja, da bodo besedila spominsko obnavljala nekdanjo srečo, in to napoved potrjuje tudi prva pesem, v kateri spomin na nepozabljeno nekdanjo ljubico (»iz prejšnjih dni«, iz »jasnih dni«) zbudi ona sama, ko gre mimo okna. Nagovor dekletu, ki se boji, da bi kdo zvedel za njuno ljubezen, v drugi pesmi nakazuje, da bo zaporedje pesmi sicer retrospektivno, a vseeno kronološko razkrivalo nekdanje ljubezensko dogajanje. V tem smislu je mogoče razumeti tudi naslednjo pesem, v kateri se lirski subjekt predstavlja ločen od žalujočega dekleta, ki je v tujini. Toda že četrta in peta pesem nadaljujeta motiv uresničuje se ljubezenske zveze, kar bralca preseneti. Medpesemsko narativno koherenco lahko obnovi le tako, da si nadaljevanje ljubezenske zgodbe zamišlja po dekletovem povratku iz tujine. Ponovno je bralec presenečen, ko po motivu ljubezenskega slovesa v sedmi pesmi (»hladno si dala roko mi v slovo«) v deveti lirski subjekt naproša dekle, ki se odvrča od njega, za vsaj še eno besedo v slovo (»besedo reci mi samo, / besedo eno, – za slovo!«), v naslednji pa je dekletova nezainteresiranost še manj gotova in sproža v lirskem subjektu šele dvom o njeni ljubezni ter željo, da bi jo zadržal ob sebi: »Oj ostani, oj ostani – kam se ti mudi tako?«. Zdi se torej, kot da je močna podoba dekletovega slovesa sprožila še nekaj starejših podob negotovega časa njenega oddaljevanja od izpovedovalca. Na ta način si bralec lahko s precejšnjim inferiranjem razreši tudi to koherentno vrzel, in ker je od tod naprej motiv ljubezenskega razočaranja konstanten do konca razdelka, je kljub nekaj posegom v kronologijo dogajanja mogoče pesmi medsebojno koherentno povezati in tako tudi temu razdelku pripisati značaj sin-

tagmatskega cikla. Zaokroženost njegove notranje zgradbe avtor doseže v zadnji pesmi z motivom pisma, s katerim se dekle, ki je že zvezana z drugim («on pa mi je ugrabil tebe»), poslavlja: »Pozabi tiste lepe dni!...« in prinaša leksikalne naveznike na naslovno zvezo »iz lepih časov« ter prvo pesem. S tem se konec (slovo) projicira na začetek (sreča kot spomin), kar je za Fiegutha še ena, za lirski cikel nujna določnica, izražena kot nelinearno, ponavljajoče se ali ciklično predstavljeni čas. Tudi ta kaže, da v primeru tega razdelka Cankarjeve zbirke nenaslovljenost pesmi ni zgolj posledica tovrstne konvencije, ki se je v slovenskem pesništvu uveljavila v šestdesetih letih 19. stoletja, ampak dejansko znak ciklične urejenosti, in to celo zelo obsežnega cikla.

Alojz Gradnik: Večerna senca

V nasprotju s prej navedenimi primeri je Gradnikova desetsonetna celota Večerna senca iz zbirke *Svetle samote* (1932, ZD II 1986: 216–225) še znotraj tistega števila, ki po Užareviču omogoča semantizacijo zaporedja pesemskih členov cikla, kar nalaga bralcu nalogo, da prepozna medbesedilno koherenco in narativni tok v besedilnem smislu cikla. Tega je mogoče prepoznati tudi v navedeni Gradnikovi večpesemski celoti.

Prvi sonet je izrazito uvodni: vprašanja, ki jih lirski subjekt zvečer v intimnem zavetju sobe naslavlja lastni senci, kažejo, da mora bralec senco brati kot metaforo za tisti del subjektove duševnosti, ki povzroča notranje vznemirjenje («za mano hodiš brez prestanka», »pred mano včasi vsa grozeča in strašna raseš«). Motiv sence kot oddvojenega dela duševnosti že v prvem sonetu napoveduje nadaljnjo temo notranje disonantnosti, a tudi način prikaza te teme. Nadpesemska celota namreč zgradbeno temelji na postopku dešifriranja metafore – naslovne zveze, napovedanem z vprašanjem senci »Kaj si? Uganka?« v prvem sonetu. Nadaljnji soneti senco pojasnjujejo kot konstruktivni, duhovno spodbudni, čeprav dolgo zanikani del duševnosti. V petem sonetu je senca imenovana »mračna vest«, »moj demon skriti«, »zavetnik« in označena za nasprotje zapeljivočega, razumskega pola duševnosti, spodbuda za tiste duhovne dimenzije, ki jih je razum zakrival («Ti, kar zagrinjal je razuma zid, / odkril si mi: višav svet in daljav.«). V šestem in nato še sedmem sonetu se zdi, da je z izpovedovalčevo odpovedjo razumskemu raziskovanju sveta in življenja, polnem dvomov in nemira, ter z odločitvijo za čutno in čustveno odprtost pomirjena tudi notranja disonantnost. Vendar zadnji trije soneti prinašajo novo dinamiko, in sicer v stopnjah teze: s pritrjevanjem veri, ki ga

povezuje s preteklostjo in prihodnostjo rodu, z materjo in sinom; nato antiteze: z izraženo nemočjo verovanja, čeprav je naturalna danost, »že od nekdaj v človekovi 'krvi'« (Zadavec 1999: 103), saj se lirski subjekt počuti ujet v neveri, katere preklestvu bi se rad iztrgal; in nazadnje še sinteze: s prepričanjem v posmrtno odpravo razdvojenosti obeh sestavin duševnosti, razumsko skeptičnega in čustveno verujočega. Hkrati se v zadnji pesmi ponovi situacija iz prve: večer v sobi, »zdaj«. Prisolov, s katerim se zadnja pesem začne, je uporabljen tudi v predzadnjem verzju prve pesmi (»Zdaj noč je že.«). Nakazana zgradba kaže Gradnikovo oblikovalsko premišljenost, s katero je zmožeg ohraniti napetost in bralski interes za obsežnejšo večpesemsko celoto ter ustvariti sintagmatski cikel. Njegov »ugankarski« značaj je še dodatno poživil z dialoškostjo; ob dvosmernem dialogu med izhodiščnim moškim lirskim subjektom in (žensko) »senco«⁸⁸ (celovitost njenega odgovora in medpesemsko kohezivno sredstvo nakazuje uporaba narekovajev, začetna v drugi in končna v tretji pesmi) dvakrat uporabi še nagovor na razum. Presoja kohezije posameznih pesmi sicer pokaže njeno problematičnost za drugo, tretjo in četrto pesem zaradi uporabe deiktčnih besed za drugo slovnično osebo, vendar bi bila v primeru samostojne objave pesmi tudi nagovorna deiktčnost kohezivno nemočča, če bi se ohranil naslov cikla, torej Večerna senca. Bolj vprašljiva je koherentnost nekaterih pesmi zaradi znotrajsonetne nerazvidnosti polnega pomena sence. Tako na primer iz zadnje pesmi ni jasna pomirjujoča vloga sence ob misli na smrt. Zato je za to medpesemsko celoto primerna oznaka ciklična pesnitev.

Modernistična totalnost: od cikla h knjigi

Sonetni venec s štirinajstimi oziroma petnajstimi pesmimi predstavlja že obsežen cikel. In vendar se je v slovenskem pesništvu že zgodaj pojavila težnja po njegovem multipliciranju, ki je privedla do nastanka izredno obsežne tvorbe sonetnega venca sonetnih vencev oziroma velikega sonetnega venca.⁸⁹ Franci Zagoričnik (1998:

⁸⁸ Sinonim zanjo je moška oblika »demon«.

⁸⁹ Že v prvi skupini slovenskih sonetistov po Prešernu je Anton Umek-Okiški v zbirki *Pesmi* iz leta 1865 objavil ne samo sonetni venec Pozdrav zvezdi na morji, ampak tudi »dva sonetna venca v enem«, kot je sam poimenoval kombinacijo dveh sonetnih vencev z naslovom Domovini. Znano je tudi, da je Balantič med drugo svetovno vojno v taborišču Gonars načrtoval sonetni venec sonetnih vencev, kar je prav tam v istem čas uspelo Milanu Batisti z Velikim sonetnim vencem (objavljen le delno 1995), leta 1945 (natis šele 1971) pa še Mitji Šarabonu s *Sonetnim vencem sonetnih vencev* in za njim v zaporu leta 1945 (objavljen 1994) tudi Janku Modru (*Sla spomina*) ter Valentinu Cundriču, ki je ustvaril

276–278) je svojo tezo, da so se pri Prešernovem *Sonetnem vencu* navdihovali tudi ustvarjalci nesonetnih večpesemskih oblik, ki zaradi formalne strogosti dajejo navdih sonetne discipline, ponazoril s pesniško knjigo *Konstelacije* (1980) Saše Vegri, zgrajeno iz devetih oštevilčenih enot, naslovljenih *Konstelacija*.

Vsako *Konstelacijo* tvori devet pesmi oziroma trikrat tri desetvrstičnice s podnaslovi »tloris«, »naris« in »armatura«, s hkratnimi številčnimi in črkovnimi oznakami (1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 2c in 3a, 3b, 3c) ter ob koncu vsake pesmi v oklepaju zapisanim naslovom. Devetim pesmim vsake *Konstelacije* je dodana uvodna pesem »skica« ter dve sklepni pesmi, in sicer »kote oboka« iz zaporedno branih začetnih verzov predhodnih pesmi in »kote temeljev« iz zaključnih verzov predhodnih pesmi, branih v obratnem zaporedju, 1c b a, 2c b a ..., kar na neki način omogoča zrcalno branje triptihov.

Gre torej za razvidno in uravnoteženo gradnjo vse knjižne celote, ne le njenega dela, kar predstavlja višjo stopnjo avtoričine urejevalne volje, kot jo običajno omogoča ciklična celota in tudi sonetni venec kot mejni pojav ciklizacije. Čeprav so *Konstelacije* Saše Vegri zaradi svoje posebne, dobesedno arhitektonske zgradbe izjemen pojav v sodobni slovenski poeziji, je njena naravnost v semantično pomembno povezovanje pesemskih besedil na ravni knjižne celote značilna za moderno poezijo. Zgled za to so že Baudelairove *Rože zla* (simptomatično je, da sta tako avtor kot naslov te knjige navedena v *Konstelacijah*), ki je knjiga s številčno kompozicijo (Friedrich 1972: 217). Na tendenco, da moderne pesniške knjige niso oblikovane kot sestavljena besedila, temveč kot celotna, je opozoril tudi Bregant (1994: 30) ob opusu Valentina Cundriča in pri tem citiral izjavo Vinka Möderndorferja iz leta 1986, da sodoben pesnik ne piše več pesmi, pač pa knjigo. S to težnjo se je na moderno pesniško oblikovanje že od sedemdesetih let 20. stoletja navezal tudi Gregor Strniša, čeprav je sicer ohranjal na videz tradicionalne pesniške postopke. Seveda ni nujno, da je knjiga moderni(stični)h pesmi še posebej notranje členjena, lahko jo tvorijo tudi nenaslovljene in neoštevilčene pesmi pod skupnim knjižnim naslovom, kot v primeru Snojevih *Lila akvarelov* (1977).

Ugotovitev, da je žanr knjige »eden od žanrskih rezultatov procesa ciklizacije iz prve polovice 20. stoletja«, je ob slovenski pripovedni prozi obdobja moderne

kar sedem sonetnih vencev sonetnih vencev (objave 1987, 1992 in 1994). Teh struktur, po Zagoričniku (1998: 272) oziroma Batistu imenovanih tudi veliki sonetni venec, v knjigi ne obravnavam.

izrekla Tatjana Čepelevska (2006: 299), ki je s to žanrsko opredelitvijo predstavila Cankarjeve *Podobe iz sanj*: »v tem delu pojem cikla ne more zajeti vseh specifik, ki se pojavijo pri združevanju in povezovanju raznovrstnih del kratke proze [...] v celoto«. Žanr knjige je »fenomen, ki je nastal v trenutku, ko ciklične povezave ne zadostujejo več, roman pa ni več obvezen«.

In kaj je spodbudilo avtorico modernistične poezije, kot jo beremo v *Konstelacijah*, k povezovanju pesmi v cikle in v knjižno celoto? Ko je Saša Vegri v pogovoru s Francetom Pibernikom (1978: 324) pojasnjevala takrat še neobjavljene »konstelacije«, je zapisala: »Namreč, ta naša stanja tega, kar in kako doživljamo, se mi kažejo v neki odvisnosti do tega, kar nismo doživeli, občutili, zaznali, zato se mi stanja z vsako novo zaznavo preoblikujejo. Da bi to nekako vizualno ponazorila, sem zbirko komponirala v obliki triptiha (tri zaporedne konstelacije).« In še: »Kolikor bolj postajajo moja sporočila fragmentarna, toliko več discipline zahteva ureditev teh fragmentov.« Neposredne navezave na formo sonetnega venca te besede ne potrjujejo, govorijo pa o disciplini, s katero želi pesnica umetniško urediti razdrobljeno vsebino, posledico za modernizem značilnega razpada, razsrediščenosti lirskega subjekta, ki se kaže kot motivno-skladenjska fragmentarizacija in mimetična nedoločenost besedila. Vegrijeva govori o spremenljivosti zavesti, ki reflektira svojo vpetost v svet in vplivanost, literarnovedno bi jo imenovali fluidna zavest, njenemu nosilcu pa fluidni subjekt, ki obstaja relacionalno, v razmerju z drugim (drugostjo, drugačnostjo). Tako avtorica oblikuje značilno modernistično strukturo literarnega dela: na eni strani nastajajo pesemska besedila, katerih besedilni status bolj kot koherentno-kohezivne⁹⁰ sestavine določa zunanja podoba pesemskega znaka, s čimer se uresničuje modernistična »konceptija odprtosti, ki je hkrati celovitost« (Škulj 1991: 41–49); po drugi strani pa jih avtorica povezuje v nove celote, v katerih so z arhitekturnimi oznakami opredeljeni različni vidiki istega oziroma mnogoterost pogledov na svet. To odraža moderno in s tem tudi modernistično konceptijo resnice, ki je protislovna, odprta, večperspektivna (Juvan 2002b: 355). Pesnica že v uvodnem Poročilu bralcem navaja, da konstelacije omogočajo bralcu »razpoznavati večplastnost naše eksistence«. Pa je v primeru take večpesemske celote – triptiha, kot ga je v pogovoru imenovala avtorica – še mogoče govoriti o lirskem ciklu?

⁹⁰ Transparentnost kohezivne odprtosti predstavlja v t. i. »skicah« (razen v šesti in deveti) zaključek z verzno zapisanim in s tem poudarjenim veznikom »in«. Nezaključenost podpira tudi semantika oznake »skica«.

Preden skušam odgovoriti na to vprašanje, naj vseeno opozorim ne le na vsebinsko zvezo *Konstelacij* s formo soneta in še bolj sonetnega venca, ki je bila že ugotovljena (disharmonično oziroma razdrobljeno duševno vsebino vsaj formalno harmonizirati oziroma povezati), ampak tudi na formalne povezave. Zbirka se podobno kot Prešernov Sonetni venec začinja z informacijami bralcem o sporočilu pesmi in njihovi sestavi, vendar te niso kot pri Prešernu vključene v pesemsko besedilo, temveč so posredovane v nevezani besedi in so po uporabljenem besedišču podobne tehničnemu navodilu. Podobno kot se sonetni venec zaključi z magistralom, se vsaka od devetih *Konstelacij* zaključi z dvema pesmima, označenima s »kote oboka a b c« in »kote temeljev c b a«, ki ju sestavljajo že zapisani verzi. Ti dve pesmi sta v vsaki *Konstelaciji* oblikovani z montažnim postopkom, kar bi seveda lahko rekli tudi za magistralni sonet sonetnega venca. Na to je opozoril že Bregant (1994: 50–51), ki je montažo definirjal po Volkerju Klotzu⁹¹ kot »postopek, s katerim se že gotovi deli vključujejo v neko celoto.« Ker umetniško delo s takim postopkom, kot ugotavlja Klotz v navedenem delu, odprto prikazuje svojo konstrukcijo, kar je nasprotno običajni organizaciji umetniških del, kjer je konstrukcija skrita, Bregant za sonetni venec ugotavlja njegovo paradoksnopredelitev: »živo povezanost« oziroma organskost po eni strani in »odprto prikazovanje« konstrukcije po drugi. Ob tem vendar velja opozoriti, da montaža pri tvorbi tradicionalnega magistrala vseeno ni moderna montaža fragmentov, ker so posamezni verzi magistrala med seboj smiselno in slovnično povezani, saj je po genezi sonetnega venca ta sonet prvi. Nasprotno modernistični avtor prav s skladenjsko-sporočilno pretrganostjo »montiranih« verzov vnaša v poezijo značilno moderno mnogoznačnost, a hkrati s tem krši besediloslovna kriterija kohezije in koherence. Tvorba novih pesemskih celot, označenih kot »kote oboka a b c« in »kote temeljev c b a«, iz že uporabljenih verzov še poudarja samostojnost verzov, ki kot »vsebinsko sklenjena enota« (Pretnar 1982/83: 24) sicer oblikujejo tudi druge pesmi v tej knjigi.

Za sonetni venec je bilo že ugotovljeno,⁹² da je (z vidika bralca) magistralne povzetek ter s tem tudi eksplicitno izraženi semantični presežek ciklične strukture, in isto vlogo lahko bralec pričakuje tudi od podobno tvorjenih zaključnih pesmi Saše Vegri. Vendar že avtoričino uvodno sporočilo bralcu o teh tipih besedil, imenovanih »kote«, in sicer da »opredeljujejo meritvene točke horizontalnih zapisov«,

⁹¹ Navaja delo Volkerja Klotza Citat i montaža u novijoj književnosti i umjetnosti, *Izraz, Časopis za književnu i umjetničku kritiku* (Sarajevo: Svjetlost) 21, 1977, št. 5.

⁹² Prim. podogl. Sonetni venec med ciklom in pesnitvijo.

kaže, kako je za bralca ugotavljanje besedilnega smisla teh modernistično fragmentariziranih zaključnih struktur posamezne Konstelacije bolj kot oblikovanje povezane celote le iskanje »meritvenih točk« za tematska polja, ki zgolj nakazujejo sporočena stališča in vzpostavljajo odprto koherenco. Avtorica tudi sama v uvodnih navodilih opozarja na problematičen besedilni status modernističnih pesmi, saj pesmi v knjigi imenuje »bralne enote«. V tej značilno modernistični poeziji je montaža uporabljena tako, kot za ta postopek ugotavlja že eden temeljnih raziskovalcev moderne lirike Hugo Friedrich v *Strukturi moderne lirike* (1972: 231–232): »To pesništvo ve, kaj dela. Z močjo, s katero razpolagajo 'sanje', razbija svet, ga premika v nedejanskost, da bi izžarevalo vanj skrivnosti, ki jih ne bi svet sam nikoli izžareval, dokler bi bil dejanski.«

Pri moderni (in s tem tudi modernistični) liriki se je namreč spremenil pogled na jezik in vlogo umetnosti. Tudi jezik tradicionalnega pesništva je sicer odstopal od pravil običajne sporazumevalne funkcije jezika, vendar kot ugotavlja Friedrich, šele pri pesniku moderne lirike lahko srečamo tako radikalno misel, kot jo je izrekel Valéry: »Moji verzi imajo tisti smisel, ki jim ga dajete.«⁹³ Ena osnovnih lastnosti moderne lirike je zato sugestivnost namesto razumljivosti. Iz specifične rabe umetnostnega jezika izvirajoča bračeva nemoč nedvoumnega dešifriranja moderne pesmi mu pogosto spodmika tudi tisto motivno-tematsko zaokroženost, ki je bralcu tradicionalnega pesništva omogočala prepoznavanje posamičnega koherentnega pesemskega besedila.

Tudi za vse druge pesmi uporabi avtorica isti postopek fragmentarizacije, h kateri poleg montaže fragmentov kot izsekov iz fluidne lirske realnosti in enako fluidnega lirskega subjekta prispeva še ukinjanje pravopisnih znamenj (ločil, velike začetnice), kar je vse značilna tehnika moderne poezije. Namesto v modernizmu pogostega nenaslavljanja pesmi Vegrijeva, kot že rečeno, naslove, ki v literarnih besedilih predstavljajo že napovedovalno koherenco, zapiše na koncu pesmi in so zato le v vlogi naknadne koherence. Vendar dejansko k besedilni koherenci prispevajo le malo, saj so redkeje motivno-tematski (npr. »transparentni gozd« ali »vizirka stika«) in pogosteje opredeljujejo ustvarjalni postopek (npr. »osvetljevanje refleksov« ali »vzporedni nivo«). Tako se zastavlja vpra-

⁹³ Ob tem Friedrich (1972: 137) dodaja: »Neskončna potencialnost, v kateri se giblje ta jezik, prehaja na bralca le toliko, kolikor ga spodbuja k prav takšni neskončni potencialnosti v razlaganju smisla.« In še, da ta lirika »spodbuja bralca k temu, da nadaljuje nedokončano produktivno dejanje, ki se dogaja v njej, z lastnim nadaljnjim proizvajanjem, ki se prav tako izogiba mirujočemu koncu, kot se mu izogiba pesem.«

šanje motivno-tematske povezave in enovitega smisla že na ravni posamezne pesmi, ugotavljanje medpesemskih povezav pa postavlja pred bralca še dodatno nalogo. Te povezave naj bi bile po avtoričinem razlagalnem uvodnem zapisu in oznakah mnoge oziroma večsmerne: poleg zaporedja, ki ga v vsaki od Konstelacij določa zapis posameznega pesemskega triptiha na eni knjižni strani, predvideva avtorica še branje treh pesmi na zaporednih listih v stolpcih »tloris«, »naris« in »armatura«. Pripravo na tovrstno bralsko raziskovanje predstavlja uvodna pesem »skica«, zaključek pa že predstavljeni montažni pesmi. Pesniško recepcijo poleg Poročila bralcem in samih geometrično-arhitekturnih oznak lahko usmerjajo tudi s knjižno organizacijo pesmi poudarjena števila 3, 9 in 10 (število verzov pesmi). Tone Pretnar (1982/83: 24–26) je zbirko opredelil kot »strukturo kristala« in z branjem na novo zmontiranih pesmi⁹⁴ razbral kategorije časa, prostora, delovanja in njihove smeri. Novak-Popov (2003: 265–266), ki je v obliki »dvojne tristranične piramide« prepoznala simbol »trajnosti, sinteze in osebnega poduhovljenja«, ugotavlja, da zbirka »bralcu dopušča skrajno svobodo uresničevanja sporočilnih potencialov.«

Če se torej vrnem k osnovnemu vprašanju, ali so triptihi v vsaki od devetih Konstelacij cikli, potem seveda ne moremo spregledati dejstva, da se ta struktura vključuje v nove povezave (triptih triptihov) in ima še bolj kot sonetni venec razvito okvirno zgradbo (uvodna pesem in zaključni oziroma povzemalni pesmi). Hkrati celotno pesemsko knjigo tvori devet enako grajenih celot, Konstelacij, ki devetdelno strukturo jedrnih besedil posamezne Konstelacije prenašajo na še višji, knjižni nivo.

Premislek o cikličnosti posameznih triptihov določajo tudi poimenovanja vsake od treh »bralnih enot« in njihovo razumevanje, na katero opozarja avtoričino uvodno Poročilo bralcem. Za »tloris« navaja, da »obsega projekcijo izhodiščnih stanj«, za »naris«, da »obsega projekcijo izhodiščnih stanj v prerezu«, za besedilno enoto »armatura« pa pravi, da »obsega projekcijo povezovanja stanj«. S tem avtorica ne samo opozori, da literarnega zapisa nima za neposredno izpoved, saj se zaveda njegove s konvencijami določene posrednosti (je »projekcija«), ampak vsaki pesmi v triptihu pripiše posebno mesto. Če navodila za branje druge pesmi ne razumemo le kot variantni prikaz motivike prve pesmi,

⁹⁴ Pretnar jih je zmontiral iz verzov, ki so večkratniki praštevil 13 in 83, katerih zmnožek 1079 je število verzov zbirke. Praštevilu je prepoznal iz števil za strani, na katerih se v »skicah« nahaja verzno osamosvojeni »in«.

ampak tudi kot razkrivanje razlogov za ugotovitve prve (saj gre za »stanje v prezu«) in navodilo za branje tretje kot sklepanje s stališč prvih dveh pesmi (saj obsega povezovanje stanj), potem navodila napovedujejo sintagmatske odnose med pesmimi.

V prvem triptihu iz Konstelacije I motivi tlorisne pesmi z naslovom »stimulativna projekcija« oblikujejo pomensko polje družinskega izleta in tri vprašanja (»kam se že spet vzpenjamo na nek hrib [...] zakaj je potrebno da otroka bredeta [...] zakaj naj ti in jaz ali kako se temu reče / zapuščava siporex preračunane tokove prepilha«) kažejo nezadovoljstvo lirskega subjekta s tem. Druga pesem, naris, z naslovom »transparentni gozd« po pričakovanju ponovi nekatere motive prve pesmi oziroma navaja take, ki sodijo v isto pomensko polje nedeljskega družinskega izleta s še precej nesamostojnimi otroki (»zavijmo otrokom šal da se ne prehladijo«), in zdi se, da je prav to glavni razlog nezadovoljstva prvoosebnega lirskega subjekta, ki ga ponovi tudi druga pesem in s tem prispeva k utemeljitvi prve. Tretja pesem z naslovom »vizirka stika« sicer ohranja isto izletniško situacijo, vendar se nezadovoljstvo lirskega subjekta umakne iz pesmi, saj je glavna pozornost namenjena morfemsko drugoosebno označenemu udeležencu besedilnega sveta, ki je očitno zelo zadovoljen: »potem se smeješ v bele zobe«. Hkrati postane sprva neprijeten prostor narave, »kjer hodi baudelaire že dolgo«, prostor poezije.

V prvem triptihu je mogoče poiskati motivne točke, ob katerih bralec oblikuje (odprto) koherenco vsake pesmi, vendar ugotovljene medpesemske kohezivno-koherentne povezave kažejo, da je razumevanje tripsesemske celote bogatejše in vsaj pogojno odgovarja napovedani sintagmatski ciklični strukturi. To pomeni, da modernizem ne le omogoča ciklične povezave, ampak jih z metodo povezave raznovrstnih fragmentov oziroma montažo celo spodbuja, ker so tudi posamezne pesmi zaradi kohezivno-koherentne odprtosti le obsežnejši fragmenti, katerih sopostavitev predstavlja montažo novega besedila – cikla.

In kako avtorica oblikuje semantično povezavo višje stopnje triptiha triptihov oziroma treh ciklov z okvirnimi besedili? Drugi triptih iz Konstelacije I v tlorisni pesmi z naslovom »osvetljevanje refleksov« v prvi osebi množine izraža spremembo, ki je »radosti naseljevanja« zamenjala za »zakoličena razmerja«. Dvakratna ponovitev modalne zveze »bi morala biti«, »bi morala nastati« ne pušča dvoma, da se tudi drugi triptih začneja z nezadoščenostjo lirskega subjekta, le da se ta ne nanaša (nujno in le) na družino. Druga pesem z naslovom »vzporedni nivo« pred-

stavi človeka, ki »hoče da je vse jasno«, tipični primer utemeljevalca zakoličenih, nedvoumnih razmerij iz prve pesmi, ki ga pesem ironizira (»bogdan ljutica«), s čimer avtorica še enkrat poudari kritično stališče lirskega subjekta prve pesmi do takega življenjskega prepričanja. Tretja pesem, »možnosti meritve«, izmenjuje slovnične osebe in števila. Ker je na začetku pesmi druga glagolska oseba uporabljena v trditvi, ki jo lahko razumemo kot konflikt individualne želje in družbenih norm (»ne moreš do stropa / počasi z vztrajnostjo«), se zdi znak samonagovora lirskega subjekta, o katerem sta že prejšnji pesmi sporočili, da je nezadovoljen z bivajnskimi položajem. Prva oseba množine v nadaljevanju (»dihamo«, »nihamo«, »jemljemo«, »preverjamo«) kaže, da obravnavana problematika ni samo posamični, ampak je družbeni pojav. V zaključku pesmi je uporabljena tretja oseba ednine. Kdo je imenovani, iz besedila ni razvidno, rečeno je, da »o stropu še sanja ne«, torej je povsem drugačen od nagovorjenega v začetku pesmi. S tem se vzpostavi kontrastno razmerje dveh življenjskih pogledov, kot ga je bilo mogoče razbrati že iz prvih dveh pesmi.

Tudi drugi triptih torej omogoča samostojno branje posameznih pesmi. Prvi dve izrazita razmerje do iste teme osebne spontanosti kot nasprotja načrtovanosti in predvidljivosti, zadnja pesem pa povzema problematiko prvih dveh, torej ima triptih urejeno paradigmatško zgradbo.

Podobno je mogoče ugotoviti tudi za tretji triptih. Začenja se s pesmijo »freud v okopu«, v kateri je izražena neskladnost s svetom najprej v prvi osebi ednine (»ne razumem heterogenosti in marsičesa na sti«), nato v prvi osebi množine (»domujemo med navideznim in navidezni«), v zadnjem delu pesmi pa v drugi osebi ednine, ki v pesniški nagovor pritegne slehernika (»jalovost okopa gleda vate«). V drugi pesmi »utrjevanje z betonskim mlekom« je uporabljena le prva oseba množine, značilna za utemeljevanje splošnih značilnosti časa, ohranja in variantno izraža se motivika razočaranja (»polni stopenih hotenj«). Zadnja pesem »bežeče točke« se vrača k drugi osebi ednine, k nagovorjenemu sleherniku ali samemu lirskemu subjektu, ki s samonagovorom lažje reflektira svoj položaj. Ta ni prijeten, saj se njegov opis začenja z »imaš zlatenico možgan«. Po prvem triptihu se šele v tej pesmi spet pojavijo otroci: »podplati otrok nomadsko potujejo na pločnike« in z njimi se pesem tudi zaključi: »na otrocih puščaš prstne odtise«, kar daje položaju nagovorjenega subjekta vendar neki smisel. S tem tudi ta trojica od variantnosti izraza iste teme razočaranja zaradi neskladja s svetom v začetnih dveh pesmih preide k poantiranemu zaključku, kar je še vedno znak paradigmatškega cikla.

Poleg edninsko ali množinsko prvoosebnega izjavljalca so v teh cikličnih triptihih predstavljeni še drugo- ali tretjeosebno imenovani subjekti, kar potencira že formalno zamišljeno modernistično večperspektivnost. Celoto višje vrste, triptih triptihov oziroma Konstelacijo, povezuje skupna tema življenjskega nezadovoljstva v omejenem, omejevalnem svetu, kar vendarle odraža opaznejšo, hierarhizirano vrednotenjsko perspektivo enega subjekta (nadcikla).

Subjekt »skice« prve Konstelacije je dosledno prvoosebno množinski, izražen s poudarjenimi glagoli (»nastavimo«, dvakrat »zaslutimo«), ki začenjajo prve tri verze in oblikujejo besedilo, podobno faznemu zapisu navodil oziroma splošnoveljavnega življenjskega »postopka«. V njem je človekovo zavestno delovanje predvsem refleksija osnovnih razmerij subjekta v svetu, »ostalo steče samo«, kot trdi predzadnji verz, za veznik »in«, ki mu sledi, pa se zdi, da odpre prostor besedilom, ki naj tematizirajo prav ta »tok« življenja, neodvisnega od posameznika in celo nasprotnega njegovim željam ter vrednotam.

V zaključni pesmi »kote oboka a b c« so kot v triptihih uporabljene različne glagolske osebe: prva ednine (»ne razumem«) in množine (»drsimo«) ter druga (»pohitiš«) in tretja ednine (»pride«), kar omogoča povzetek opredelitev Konstelacije kot dejanj, stališč in ugotovitev, ki zadevajo ne le prvoosebni lirski subjekt, ampak so tudi življenjska, civilizacijska ali drugače skupnostna splošnost. V pesmi »kote temeljev c b a« ni edninske prve osebe, dodani sta tretja oseba dvojine in množine, ki se obe nanašata na otroka oziroma otroke, in tematika te pesmi je v primerjavi s predhodno razširjena še na področje umetnosti (»v leposlovju fiksiranje poligonskih točk«). Osrednji pojem zaključnega verza je »strah« in njegov položaj v pesmi omogoča interpretativno povezavo tega bivanjskega položaja tako z materinstvom kot z umetniškim ustvarjanjem. Obe zaključni pesmi sicer res prinašata že v triptihih srečane motive, a povzemata njihove različne idejne poudarke, kar v primerjavi s semantično povzemalnostjo magistrala sonetnega venca opozarja na modernistično večpomenskost, izhajajočo iz raznosmernosti pretežno paradigmatkega branja.

Podobno potrebo po umetniškem discipliniranju modernistično razvezanega, osvobojenega jezika kot zapisovalca prav take zavesti srečamo še v vrsti lirskih del 70. let, desetletja, ob koncu katerega so nastajale *Konstelacije* Saše Vegri. Tudi v Grafenauerjevih *Štukaturab* (1975), knjigi, sestavljeni iz šestih razdelkov s po šestimi večinoma nenaslovljenimi (razen enega razdelka) in neoštevilčenimi soneti, ki jih je mogoče brati kot estetsko nadpesemsko formo, sugerirajočo magijo

števil, na kar opozarja pisec spremne besede Taras Kermauner (1975: 66). Vendar znotraj razdelkov ni mogoče ugotoviti drugačnih motivno-tematskih povezav kot med soneti celotne zbirke, zato v tem primeru ne moremo govoriti o ciklih. Čeprav pomeni tovrstna urejevalna modernistična težnja analogijo romantični težnji po umetniškem harmoniziranju disharmonične duhovne vsebine, zunanja ureditev v Grafenauerjevem primeru ne vpliva dovolj na idejno-tematsko zaokroženost.

Tudi ta primer kaže, da je zasnova pesemske knjige v moderni literaturi postala pomembna posredovalka avtorjeve literarne teleologije. Pri tem je knjiga lahko sestavljena tudi iz večkratno multipliciranih osnovnih ciklov ali ciklom podobnih enot (npr. večdelnih pesmi), paradigmatška struktura cikla pa se lahko razširi na obseg cele knjige.

Ob obravnavanih daljših večpesemskih celotah se je pokazalo, da je oznaka cikel v nekaterih primerih pravzaprav sopomenka za razdelek, ki ga je zaradi zunanje podobe in predvsem smiselne razporeditve pesmi vendar mogoče brati tudi kot paradigmatški cikel (Gregorčičeve Predsmrtnice). Vtis cikličnosti lahko kot v primeru prav tako daljšega sonetnega venca krepi oblikovna istovrstnost povezanih pesmi in njihova motivno-tematska sorodnost (Jenkovi Obrazi in Stritarjevi *Dunajski soneti*), slabi pa nekoherentnost celote, ki odraža zaporednost nastanka in večkratno objavo posameznih pesmi, ali nekoherentnost posamezne pesmi, katere besedilni smisel brez navezovanja na predhodne ni jasen (Stritar, *Dunajski soneti*). Daljši cikli nimajo samo paradigmatške strukture, čeprav ta omogoča skoraj poljubno dolžino cikla. Taki cikli so lahko uspešne nadpesemske forme, kadar prinašajo dovolj raznovrstnega gradiva, da bralec nad razširjeno celoto ne omaga, ali če bralec dovolj hitro razbere motivno-idejni vzorec, da poznavanje celote ni ključnega pomena za razumevanje namena nadpesemske forme in posamezne pesmi v njej (Jenko, Aškerc, Stritar). Med daljšimi lirskimi cikli so tudi sintagmatski, kot so popotni, ljubezenski (Cankar, *Iz lepih časov*) ali reflektivni (Gradnik, *Večerna senca*). Avtorji so tudi pri oblikovanju daljših ciklov pozorni na njihov začetek in konec. V prvi pesmi pogosto zasnujejo osnovno problematiko (Jenko, Cankar, Gradnik) ali pojasnijo vzroke za nastanek cikla (Gregorčič, Aškerc, Stritar), v zadnji pa zapišejo idejni sklep (Aškerc) ali se vrnejo k izhodiščni situaciji, s čimer podkrepijo ciklično zaokroženost celote (Cankar, Gradnik). Bralečeva recepcija večpesemske celote kot semantično močnejše povezane ciklične in ne le semantično šibkeje ali zgolj formalno povezane razdelčne celote

je tudi pri obsežnih večpesemskih gradnjah odvisna od same zasnove pesemske knjige. V sodobni slovenski poeziji se paradigatsko strukturiran cikel tako lahko razširi na obseg cele knjige ali pesemsko knjigo tvori večkratno multipliciranje osnovnih ciklov ali ciklom podobnih enot (npr. večdelnih pesmi).

Proizvajanje in posredovanje lirskega cikla v literarnem sistemu

ČEPRAV RAZUMEMO LIRSKI CIKEL kot del sistema literarnega komunikacijskega delovanja in njegovih štirih vlog: literarnega proizvodjanja, posredovanja, sprejemanja in obdelovanja, bo nadaljnja obravnava zajela le vlogi literarnega proizvodjanja in posredovanja.

Ugotavljanje kronologije oblikovanja cikla kot drugotnega besedila nudi vpogled v avtorjevo strategijo. Opazujemo, ali se v različnih objavah pesmi istega cikla (v revijah, zbirkah, prenovljenih izdajah, almanahih, antologijah ipd.) ciklične celote spreminjajo, se razkrajajo na posamezne pesmi ali obratno, da se v cikel povezujejo prvotno samostojne pesmi. Podatke o avtorjevem razmišljanju pri oblikovanju pesniške knjige in pojavljanju ciklov v njej nudijo različni koncepti in rokopisne oz. še ne natisnjene variante pesemskih knjig.

Za preučevanje literarnega cikla z vidika literarnega posredovanja se zastavlja predvsem vprašanje o vlogi urednikov postumnih knjižnih izdaj, zbranih in izbranih del pri odločanju za označevanje in objavo ciklov, predvsem tistih, ki jih avtorji niso nedvoumno označili.

Prešernovi lirski cikli

Navedena problematika, ki se tiče tako literarnega proizvodjanja kot posredovanja lirskih ciklov, se zelo opazno pojavi že ob Prešernovih ciklih. Njegovo zbirko *Poezije* tvori pet razdelkov, za katere je še po načelih klasicističnega oblikovanja pesemskih knjig osnovni kriterij zvrstno-vrstna delitev. V nasprotju s prvimi tremi razdelki (Pesmi, Balade in romance, Različne poezije) pesmi, ki so uvrščene v razdelek Gazele, niso naslovljene, temveč so označene z zaporednimi števki od 1 do 7. To je vizualni znak cikla, in čeprav niso vsi interpreti v njem razbirali narativno obdelane ljubezenske teme, ampak le različne ljubezenske motive,⁹⁵ se v literarni

⁹⁵ Prim. Kos (1966: 96) in Paternu (1976: 214). Oba avtorja sicer Gazele imenujeta cikel.

zgodovini za ta razdelek že dolgo uporablja tudi oznaka cikel. Stritar je sicer še ni uporabil, a ko je pisal o *Poezijah* v uvodu Prešernove zbirke leta 1866, je Gazele obravnaval kot enega od razdelkov, vendar tudi kot vsebinsko povezano celoto.

Oblikovna enotnost *Gazel*, na katero opozarja že razdelčni naslov,⁹⁶ se je kot osnova za semantično, ciklično enotnost pokazala tudi v Prešernovi težnji, da bi jih objavil skupaj v 4. zvezku *Krajnske Čbelice*, ker pa je ta izšel z zamudo, so bile objavljene najprej v prilogi *Illyrisches Blatt* 1833, leto zatem v *Čbelici* in nato v istem zaporedju še v *Poezijah*.

Ciklično in ne zgolj razdelčno zasnovo je mogoče potrditi tudi z notranjo kompozicijo cikla, za katero je že Paternu (1994: 98) ugotavljal, da se začenja z uvodno, posvetilno gazelo, zaključí z epiloško, obe ljubezensko temo povezujeta s poetološko, skupna podlaga vseh gazel pa je »še nedramatizirano, ljubeznivo, celo igrivo in v nekem smislu harmonično razmerje do lepe opevanke«. ⁹⁷ Toda »ciklus v resnici ni sestavljen in zgrajen po načelu harmonije, ampak po načelu kontrastiranja. Gazeli v visokem slogu praviloma sledi gazela v nižjem, bolj pogovornem slogu, vzponom čustva praviloma sledi dvom.« Cikel torej kaže določeno slogovno hibridnost,⁹⁸ ki jo kot možnost za ciklično celoto omenja Fought (2000).

Paternujevo ugotovitev o smiselnem zaporedju gazel bi dopolnila še z naslednjim narativnim medbesedilnim branjem teh pesmi, ki ga je sicer opravil že Stritar ob prvem ponatisu *Poezij* (1866), saj je vsebinski povzetek Gazel zapisal tako, da

⁹⁶ Gazele so bile ena reprezentativnih pesemskih vrst romantike in leta 1831 je Jakob Zupan za *Illyrisches Blatt* prevedel cikel gazel dunajskega nemškega pesnika Franza Hermanna von Hermannsthal, ki je tega leta prišel v Ljubljano za uradnika (Slodnjak 1958: 210).

⁹⁷ O tem, ali je ta Julija ali ne, se je med prešernoslovci razvnel spor, v katerem je bil glavni zagovornik pričanja, da je Julijo Prešeren srečal in se vanjo zaljubil že pred Gazelami, Avgust Žigon, nasprotnik tega pa France Kidrič. Paternu, ki poroča o tem sporu (1976: 211), meni, da sodi ta med »zaledna vprašanja prešernoslovja«, in zagovarja tezo, »da sama Julija Primčeva ni tako zelo močno določala novi ustroj Prešernove erotične poezije, kot ponavadi mislimo [...]«.

⁹⁸ Kos (1966: 95–99) sicer ugotavlja tudi motivno hibridnost oziroma heterogenost, ker se v ciklu, in to kar znotraj posameznih pesmi, pojavljata dve vrsti motivov. Poleg tistih, ki so odmev starejših sestavin, npr. šegave racionalnosti, so tudi taki, ki kažejo na spremembo Prešernove obravnave ljubezenske teme v 30. letih, ko »je erotika postala bistveno izhodišče za doseg ideala v stvarni resničnosti« in ko je »[p]jesništvo postalo pomembna, mogoče celo odločilna sestavina v odnosu med moškim in žensko«.

se bere kot zgodba.⁹⁹ V prvi gazeli lirski subjekt svojo pesem posveti čaščenju ljubljene ženske in se s tem okarakterizira kot pesnik, druga gazela pa izraža njegov dvom, ali ga opevanka sovraži ali ljubi. Vzrok za njeno protislovno obnašanje, predstavljeno v tej gazeli, bi lahko bila njena nejevera v resnost čustvovanja lirskega subjekta, o kateri sporoča naslednja, tretja gazela, katere zaporedje dobi s takim branjem medbesedilno koherentno vrednost. Četrto je mogoče brati kot utemeljitev te nejevere: lirski subjekt doslej ni bil znan kot zvest ljubimec. Protiargument temu je izpovedovalčevo prepričevanje, da je naslovljeno dekle izbranka, ki ji je, odkar jo ljubi, posvečen v celoti. Dodatno prepričevanje skuša doseči naslednja, peta gazela z argumentom minljivosti in staranja. Od te odločne prepričevalske akcije v četrty in peti gazeli se v šesti lirski subjekt vrača k negotovosti, saj uspeh svojega prepričevanja pogojuje z učinkom svoje poezije. Ključna presoja tega učinka, sporoča zadnja, sedma gazela, je odvisna od ljubljene naslovljenke cikla, kar omogoča bralčev medbesedilni sklep, da je le tako lahko dosežena uspešnost njegove osebne ljubezenske prošnje.

Razčlemba medpesemske koherence je pokazala razvidno vzročno-posledično, pojasnjevalno in v tem smislu tudi zgodbeno, sintagmatsko zgradbo cikla. Zanimivo je, da je pri prvi objavi *Gazel v Illyrisches Blatt* Prešeren zamenjal mesti zadnjih dveh gazel, kot jih je sprva določil za 4. zvezek *Krajske Čbelice*. Slodnjak (1984: 227) sprejema domnevo Avgusta Žigona in vidi v tem »polemični poudarek« zoper Kopitarja, vendar je prepričan, da je vzrok za zamenjavo pesmi tudi sama ljubezenska tema *Gazel*. Slodnjak svojega pogleda ne pojasni, zdi pa se, da bi bil sklep s kasnejšo šesto gazelo in njenim skeptičnim refrenom »sam ne ve« pretirano negotov. Z zaključkom, ki bolj kot ljubezensko temo poudari poetološko, saj je »epilogno literarna in v svojem tematskem središču nima več ljubezni« (Paternu 1976: 223–224), je Prešeren zgradbo cikla zaokrožil, saj je taka tudi prva gazela.

Prešernov lirski subjekt se v šesti gazeli sklicuje na večpesemsko celoto (»Lej, tak pevec teh gazelic, al' jih bereš ti al' ne«), s čimer določa položaj te gazele kot ene

⁹⁹ »V teh nežnih pesmicah se pesnik zopet obrača do svoje ljube. Po njegovih pesmih bo slovelo njeno ime na veke med narodi. On je med vednim strahom in upanjem, ali jo sme ali je ne sme ljubiti. Vse stvari vedo, česar sama ona noče videti, da jo namreč on ljubi. Naj se ne ozira na njegovo prejšnje življenje; pravo življenje se mu je šele z njo začelo. Minljivo je vse na svetu, tudi njena lepota; naj torej ne bo neusmiljena do ubozega pevca, ker le on ji more dati neumrjočnost. Pa kaj! Saj še revež ne ve, ali bere njegove pesmi, ali ne! Se svojimi pesmimi ne more nikomur ustreči, ali tega mu ni mari, le ona mu je sodnica.« (Stritar 1888: 96–97)

po večjem številu predhodnih, istočasno dostopnih, in s tem problematizira njeno samostojnost. Prešeren tako ponavlja stališče, ki ga razberemo že iz Sonetnega venca: gazele ima enako kot sonete za pesemsko obliko posameznih pesmi, vendar istočasno reflektira načrtno, k istemu cilju usmerjeno povezovanje teh pesmi v višjo celoto, ki jo zato pojmuje kot povezano, sklenjeni recepciji namenjeno skupino samostojnih pesmi. To tudi ta Prešernov cikel postavlja v podoben položaj kot njegov Sonetni venec: med pojave, ki cikel približujejo formi lirske pesnitve oziroma večdelne pesmi.

Čeprav so bile pesmi, ki jih je Prešeren izbral za zbirko *Poezije*, večinoma pred tem že objavljene, bodisi v *Krajnski Čbelici*, bodisi v slovenski prilogi *Illyrisches Blatt*, ali celo kot samostojna knjižna izdaja (*Krst pri Savici*), sta za preučevanje cikličnih povezav med nekaterimi besedili pomembna še dva avtorjeva rokopisa zbirke.

Tako je bil v cenzurnem rokopisu zbirke *Poezije* nad prvim sonetom razdelka Sonetje¹⁰⁰ naslov Ljubeznjeni sonetje, ki z uporabo množine napoveduje besedilno celoto, tvorjeno iz samostojnih sonetov, torej cikel, vendar ga je Prešeren prečrtal in v *Poezijah* ni bil zapisan. V drugem cenzurnem oziroma revizijskem rokopisu, za katerega se domneva, da je nastal po prvem, je isti naslov ostal neprečrtan (Kos 1996: 318). Zato literarna zgodovina ta naslov¹⁰¹ uporablja za prvih pet sonetov tega razdelka (do naslovljenega Sonetnega venca je tako le še v *Poezijah* prvič objavljeni sonet Je od vesel' ga časa teklo leto).

Prvi trije soneti in peti sonet so bili najprej objavljeni v *Krajnski Čbelici* II leta 1831 (vsak z naslovom Sonet, torej ne kot cikel), četrti pa v *Krajnski Čbelici* III leta 1832, kar kaže, da je bila geneza cikla postopna.

Kos (1966: 89) sicer meni, da je enovitost cikla predvsem zunanja. »Na znotraj je ne vežejo vezi doživljaja, ki bi bil tako močan, da bi segal iz soneta v sonet ter jih motivno in idejno zblíževal. Celota zapušča bolj vtis slučajnega nizanja, kjer

¹⁰⁰ V razdelku Sonetje pesmi niso naslovljene razen skupnega naslova Sonetni venec in posebej imenovanih Magistrale ter zadnjih dveh sonetov z naslovoma Memento mori in Matiju Čopu, ki je že začetek Krsta pri Savici.

¹⁰¹ Jezikovno posodobljeno varianto Sonetje ljubezni je v svojih izdajah *Poezij* (prva z letnico 1900) uporabil urednik Luka Pintar, čeprav pesmi, ki naslovu sledijo, niso oštevilčene. V kazalu pa povezovalnega naslova ni. Izdaje *Poezij*, ki jih je pripravil Anton Slodnjak, za naslov tega cikla uporabljajo varianto Soneti ljubezni.

ostaja vsak tekst enota zase.« To utemeljuje s prehodnim položajem tega cikla, v katerem se sicer že pojavljajo »posamezne sestavine novega pojmovanja erotike«, a vseeno predstavlja bolj »razgled po repertoarju novih sestavin kot pa organizem, v katerem bi ti elementi že zares zaživali«. Drugače ugotavlja Paternu (1994: 88), saj cikel interpretira kot »ljubezensko izpoved, ki poteka skozi pet stopenj ljubezenskega nagovarjanja: sonetu igrivega uvodnega dvorjenja sledi sonet čaščenja, temu sonet hrepenenja, nato sonet bojzani in naposled sonet nekoliko resignirane oddaljnitve«, s čimer je sklepno doživetje obrnjeno v čisto drugo smer kot njegov uvod, saj je peti sonet antiteza prejšnjim, zlasti tretjemu, četrti pa je prehod med petrarkizmom in antipetrarkizmom (Paternu 1976: 130). Navedene stopnje, ki jih branje zlahka potrди, vseeno odražajo več kot zgolj »slučajno nizanje«, saj v tretji, osrednji sonet cikla postavlja Prešeren oznako pomena, ki ga ima erotika v njegovi ljubezenski poeziji 30. let, kar ugotavlja tudi Kos (1966: 91), ko ob tej pesmi pravi, »da ima erotični doživljaj izjemno važno vlogo prav v konfliktu, ki se odvija med posameznikovo potrebo po idealni življenjski resničnosti in pa stvarnostjo«. Antipetrarkistični zaključek je vendar svojevrsten sklep predhodnih sporočil o ljubezni in pesništvu o njem, kar vseeno oblikuje pojasnjevalno-posledično strukturo sintagmatskega cikla.

Prešeren v zbirki prav tako ni ohranil naslova Sonetje nesreče, ki ga je za skupino sedmih sonetov uporabil v rokopisu za *Krajnsko Čbelico* IV, a pred objavo v *Čbelici* prečrtal. O vzrokih za to odločitev se je spraševal že Slodnjak (1984: 192). Menil je, da je to povezano s Prešernovo odločitvijo, da prvega soneta (»Pov' do let starih čudne izročila«) v *Čbelici* in kasneje v *Poezijah* ne objavi. Slodnjakovo začetno¹⁰² domnevo, da je Prešeren prvi sonet črtal iz estetskih razlogov, sta kasneje sprejela tudi Kos (1966: 72) in Paternu (1976: 187) ter estetsko spornost opažala v preobremenjenosti s klasičnim mitološkim izrazjem. V *Čbelici* je vsak od šesterice sonetov naslovljen kar Sonet, v *Poezijah* je to poimenovanje nadomestil naslov sicer precej obsežnejšega razdelka in so brez naslova, čeprav je Prešeren v revizijskem in cenzurnem rokopisu zbirke spet zapisal skupni naslov Sonetje nesreče, kljub temu da prvega, že za revijalno objavo črtanega soneta ni vključil v cikel. Vendar je ta skupni naslov med tiskanjem v cenzurnem rokopisu črtal in poskrbel za to, da ni prišel v

¹⁰² Slodnjak je za umik prvega soneta navajal še možnost, da je do njega prišlo zaradi avtorjevega odziva na Kopitarjevo cenzorsko opazko, pripisano sonetu O, Vrba, ki naj bi nastala zaradi prvega soneta, iz katerega bi Kopitar mogel razbrati priznanje Prešernove krivde za neuspelo zvezo z Gradčanko Khlunovo. Slodnjakovo argumentacijo lahko sprejemem kot še en vzrok – ob estetskem – za izločitev prvega soneta, težje pa kot pojasnilo umika skupnega naslova.

tiskane *Poezije*. Kasnejše izdaje zbirke ga vseeno navajajo, saj ga je iz revizijskega rokopisa, do katerega Prešeren med tiskanjem ni mogel, prevzel urednik Pintar (prva objava z letnico 1900) in za njim večina drugih urednikov.¹⁰³

Če je Prešeren z ukinitvijo označene cikličnosti teh in Ljubeznenih sonetov skušal vplivati na njihovo recepcijo pri svojih sodobnikih, ni imel vpliva na kasnejša branja, ki se niso ustavljala le ob interpretaciji posameznih sonetov, ampak so upoštevala medbesedilne odnose (čeprav prvi iz Sonetov nesreče sonet O, Vrba živi tudi samostojno recepcijsko življenje, že zaradi šolskega sistema, verjetno tudi zaradi Slovencem pomembnega problema dihotomije med vasjo in mestom, tradicionalnim in modernim, skupnostnim in posameznim). Značilna je Paternujeva interpretacija (1994: 69–70), da je Prešeren v ciklu Sonetje nesreče »upesnil svojo notranjo biografijo, to se pravi celoten lok svojih bivanjskih izkušenj, ki jih je strnil v enovito doživet nazor. Soneti so razporejeni v smotrno arhitekturo šestih bivanjskih postaj in njihovega zaporedja ne bi mogli obrniti. Zaporedje pa je tako, da pomeni strmo stopnjevanje od začetkov k nekemu skrajnemu vrhu eksistencialne stiske in od tod v njeno razrešitev, ki pa ni pomiritvena, tako da ostaja odprta in problematična.« Slodnjaku (1958: 231) se sicer zdi razmerje med zadnjima dvema sonetoma nepričakovano, kot bi bila v ciklu vrzel, kak neznan, še pred rokopisom za *Krajnski Čbelici* črtan sonet, morda »pa si je dovolj olajšal srce in dušo z bridkimi tožbami prejšnjih sonetov ter se je zdaj laže uklonil življenjski resničnosti.« Paternuju se to zaporedje ne zdi problematično, saj ugotavlja, da »kar se v sklepnem sonetu resignacije dogaja, se dogaja samo v kontekstu življenja oz. življenja kot krivic in trpljenja. V motivacijskem zaledju deluje pravzaprav vprašanje: kakšno razmerje zavzeti do trpljenja, ne do smrti. Pristanek na resignacijo je odgovor nanj.« (1994: 76). Paternujevi interpretaciji tega medbesedilnega pomenskega (koherentnega) razmerja je mogoče zlahka pritrditi. V predzadnjem sonetu lirski subjekt sicer kliče rešiteljico smrt (»predolgo se ne mudi«), a naslednji sonet (»Čez tebe več ne bo, sovražna sreča, / iz mojih ust prišla beseda žala«) lahko razumemo kot odgovor na vprašanje, kako živeti do njenega prihoda. Kljub neoznačenosti cikla v zbirki navedena skupina vendarle deluje kot ciklična celota, temelječa na »notranji biografiji«, torej »zgodbi« kot logičnem zaporedju duševnih stanj oziroma refleksij. Zato je odločitev literarne zgodovine za tako branje kljub drugačni avtorjevi volji recepcijsko smiselna, saj bralcu omogoča bogatejšo doživljanje in razumevanje posameznih pesmi. Glede na to, da je pred začetkom Sonetov nesreče

¹⁰³ Brez naslovov ciklov so izdaje *Poezij* urednikov Antona Aškercera (prva 1902) ter Avgusta Pirjevca in Jože Glonarja (1929).

v prvotni izdaji *Poezija* prav tako nenaslovljen sonet Apel podobo na ogled postavi z izrazito satirično vsebino, za Soneti nesreče pa naslovljeni sonet Memento mori, so cikel tudi prvi Prešernovi bralci lahko dojeli kot vsebinsko celoto, kot t. i. grafično neoznačen cikel.¹⁰⁴

Prav tako predstavljajo posebno skupino trije satirični soneti pred Soneti nesreče, čeprav njihove povezanosti ni označeval skupni naslov niti v *Poezija* niti v rokopisih zbirke. Pač pa se je že v prvi Pintarjevi izdaji (1900) za te tri sonete pojavil naslov *Zabavljivi sonetje* (verjetno po analogiji z avtorjevo oznako za skupino epigramov *Zabavljivi napisi*) in ta naslov prevzemajo tudi kasnejše izdaje. Soneti so nastali 1830 ali že leto prej kot odziv na aktualne kulturnopolitične razmere na Slovenskem in so bili tudi namenjeni skupni objavi v *Krajski Čbelici* III leta 1832. Vendar sta bila v tej številki objavljena le prva dva, in sicer z naslovoma *Črkarska pravda* in *Ptujobesedarjem*, tretji sonet Apel podobo na ogled postavi pa je zaradi Čopove »cenzorske diplomacije« (Paternu 1994: 114) izšel 1833 v *Illyrisches Blatt*, ko ga je vključil med še štiri napade na Kopitarja in celotno skupino nemško naslovlil *Slovstvene šale* po načinu Augusta Wilhelma Schlegla. Tri Zabavljive sonete vsebinsko povezuje satirična obravnava aktualnih jezikovnih vprašanj, kar omogoča uporabo oznake cikel tudi za to skupino, vendar je to paradigmataska celota.¹⁰⁵

Enajst oz. v *Poezija* deset ljubezenskih sonetov, ki so nastali po izidu Sonetnega venca od 1834 do 1837 in za katere se je zaradi njihove uvrstitve v zbirki za Sonetnim vencem v literarni vedi ustalila oznaka »povenčni soneti«, je Prešeren v nasprotju s skupinami sonetov, ki jim je vsaj v neki fazi njihovega pojavljanja v literarnem sistemu določil skupni naslov, ves čas pustil nenaslovljene. Paternu (1976: 10) meni, da ne slučajno, saj v njih ni »razvidnega tematskega središča, jasno zaokrožene celote, soneti se osamosvajajo, stoje na prvi pogled vsak zase«, kar je mogoče povezati tudi z njihovo genezo, saj so »nastajali bolj ali manj posamič in v presledkih kot sprotni odzivi na različne zunanje dogodke in brez neke vnaprejšnje, večje kompozicijske zamisli, kakršne v Vencu ali Gazelah ni mogoče prezreti.« In vendar Paternu (1976: 31) tudi v tej skupini sonetov opaža

¹⁰⁴ Take primere je Vroon (2000: 526) zasledil v starejši ruski književnosti in jih obravnava kot grafično neoznačen cikel: obdajajo ga pesmi, ki nimajo s to skupino tematsko nič skupnega.

¹⁰⁵ Polemični in satirični so bili že zgodnji cikli sonetov: Annibal Caro je sredi 16. stoletja napisal cikel repetih sonetov Mattacini zoper Lodovica Castelveta, Giambattista Marino pa na začetku 17. stoletja cikel Murtoleide zoper Gaspara Murtola (B. A. Novak 2001: 51).

težnjo k cikličnemu oblikovanju, saj v njih prepoznava Prešernovo prizadevanje, »da bi jim pri objavi v *Poezijab* s smotrno vsebinsko razporeditvijo dal značaj cikla in ne samo skupine besedil. Razporedil jih je tako, da je na tretje, šesto in deveto mesto pa še v sklep postavil težja, mračna in usodnejša doživetja. S tem je glavno razpoložensko črto celote naravnal v padajočo intonacijo, ki ima svoj najmočnejši spust in poudarek na zadnjem besedilu.« Paternu jih zato pogojno imenuje dnevniški cikel in tudi Slodnjak (1958: 221) se sklicuje na že večkrat uporabljeno oznako zanje – »pesnikov dnevnik«. Oblika dnevnika je v primeru te nadpesemske celote prepoznavna le toliko, kolikor se motivno v nekaj sonetih lirski subjekt navezuje na različne zunanje dogodke (obisk ateljeja Matevža Langusa, praznovanje dekletovega godu, sreča novega para), vendar njihova časovna ali logična zaporednost ni poudarjena razen v prvi pesmi, ki pojasnjuje nastanek in objavo Sonetnega venca ter zamero pri Primičevih. Razmerje med naslednjimi pesmimi do sedme je naštevalno, saj le variira različne ljubezenske izjave in šele za sicer propadli poizkus prepovedati si ljubezen v osmi pesmi (»Oči bile pri nji v deklet so sredi«) bi lahko rekli, da ga je mogoče medpesemsko osmisliti kot posledico razočaranja, izraženega v sedmi pesmi (»Zgodi se včasih, de mohamedani«), in deveto (»Kadar previdi učenost zdravnika«) s prikazom ljubezni kot neozdravljive bolezni, ki je ni več smiselno zdraviti, kot naslednjo stopnjo posledičnega ravnanja. Sporočilo zadnje, desete pesmi – neskončni obup (»brez miru naprej me žene / v obupa brezne po brezkončni poti«) je poudarjen zaključek medpesemske celote o neuslišani ljubezni. Prav medpesemska koherenca zadnjih štirih pesmi, ki s sintagmatsko strukturo poantira ljubezenske izjave v prvih šestih, dokazuje pravilnost Paternujeve ugotovitve o cikličnih značilnostih te skupine pesmi, čeprav je Prešeren, morda zaradi prevlade paradigmatske strukture v njej in daljšega nastanka, ni v nobeni fazi literarnega proizvajanja ali posredovanja jasno opredelil kot cikel.

Razdelek Različne poezije se zaključuje z 21 epigrami¹⁰⁶ s skupnim naslovom Zabavljivi napisi (vsak epigram ima še svoj naslov in je brez številske oznake). Prvih petnajst je bilo objavljenih v *Krajski Čbelici* III 1832 z naslovom Sršeni, vendar v drugačnem zaporedju, kar že kaže, da medsebojno niso trdneje vezani. Tudi Paternu (1976: 171) jih imenuje skupina, ne pa cikel. Vendar ugotavlja (1994: 125), da prvi (Predgovor in zagovor) in zadnji epigram (Pričujoče poezije), ki sta

¹⁰⁶ V revizijskem rokopisu sta zapisana še dva, in sicer Abecedarjem in Novičarjem, ki pa ju ni niti v cenzurnem rokopisu niti v *Poezijab*. Poleg tega je enega – Izdajavcu – črtal še cenzor Miklošič (Kos 1996: 202, 219).

posvečena epigramatiki sami, dajeta tematski raznovrstnosti (»skoraj popolna enciklopedija provincialnega literarnega diletantizma«) znamenje urejenosti. Sicer pa je bila taka urejenost (posvetilo, prologna in epilognna pesem)¹⁰⁷ značilna tako za zbirke kot za cikle epigramov, ki jih je moral poznati tudi Prešeren.¹⁰⁸

Prešernova razvrstitev pesmi v zbirki kaže, da je sicer še sledil klasicističnemu oblikovanju z literarnovrstno razporeditvijo, a znotraj te je upošteval tudi romantični koncept ciklične, torej vsebinske povezanosti pesmi, čeprav ga je z odpravo cikličnih naslovov zakril. Tudi avtorji večine pesniških zbirk 50. in 60. let 19. stoletja so razdelke opredeljevali po literarnih zvrsteh in vrstah (prim. opombo 79), izjeme so predstavljale zbirke Frana Levstika *Pesmi* (1854), Janeza Bilca *Poezije* (1864) in Simona Jenka *Pesmi* (1865), ki so brez razdelčne členitve, a s prvo pesmijo, naslovljeno Uvod. Prav tako je dve desetletji kasneje brez razdelkov in z uvodno pesmijo oblikoval svoje prve *Poezije* (1882) tudi Simon Gregorčič, kar kaže na spremenjeno, novo konvencijo oblikovanja pesniških zbirk. Znotraj te dobijo opaznejšo vlogo tudi lirski cikli.

Lirski cikel med revijalno in knjižno objavo

V zgodovini slovenske književnosti najdemo tudi več primerov razlik med revijalno in knjižno objavo pesmi, ki jih je avtor sprva povezal v nadpesemsko celoto, vendar je za knjižno objavo to celoto razpustil in vsako pesem objavil pod posebnim naslovom ali je prvotni obseg cikla ob knjižni objavi razširil. Prav tako so se avtorji odločali za spreminjanje ali kar opustitev prvotne ciklične povezanosti pri novi knjižni izdaji istega pesemskega gradiva oziroma njegovega dela.

¹⁰⁷ Prim. članek o epigramu v *Das Fischer Lexikon A-F* (1996: 525).

¹⁰⁸ Da je Prešeren res »proučeval epigramatično literaturo od Martiala preko Lessinga in Goetheja ter Schillerja do A. W. Schlegla«, meni tudi Lojze Krakar, ki dodaja, da je »Prešeren v svojih Sršenih sledil Ksenijam, napisanim v elegičnih distihih, predvsem idejno [...] Kakor so bile namreč Ksenije Goethejev in Schillerjev skupni nastop in skupna obramba njunega dela zoper napake v takratni nemški literaturi [...], so bili na drugi strani Prešernovi Sršeni konkretnješi in bolj direktni in so včasih imenovali nasprotnika kar z imenom.« (1972: 69–70).

Gregorčičev primer

Gregorčičev opus vključuje dva knjižno nerealizirana cikla, če ju je seveda mogoče tako imenovati (literarna zgodovina ju). Prvi, z naslovom Iskrice domorodne, je skupina – Tomažević (1964: 127–129), ki poroča o njeni usodi, jo imenuje »venec«, Slodnjak (1959: 330) in Pogačnik (1970: 190) cikel – trinajstih domoljubnih pesmi iz let 1863 in 1864, torej iz avtorjevega najzgodnejšega ustvarjanja. Leta 1864 jih je pod skupnim naslovom in oštevilčene objavil v dveh številkah *Slovenskega glasnika* (1.nov. I–VII in 1.dec VIII–XIII). Vse so oblikovno istovrstne, tvorijo jih po štiri romarske štirivrstičnice (z izjemo zadnje pesmi, ki je trokitična). Cikel je nameraval objaviti v *Poezijah*, zato je pesmi v rokopisu 1881 popravil in cikel smiselno uredil (izpustil je le zadnjo pesem), potem si je premislil in objavil le nekaj pesmi pod posebnimi naslovi v *Poezijah* (dve pesmi) in *Poezijah II* (sedem pesmi), nekaterih pa sploh ni. Že to kaže, da celote ni dojemal kot močno povezane in bi bil skupni naslov, če bi se v *Poezijah* iz 1882 pojavil, bolj oznaka razdelka kot cikla (vendar prva Gregorčičeva zbirka nima ne razdelkov ne ciklov). A zaradi enotne oblike in tematike vseeno spominja na variantno paradigmatško strukturo Vrazovega Venca domoljubnih sonetov.

Poleg tega je Gregorčič v *Zvonu* 1879 in 1880 objavil skupino enajstih pesmi, ki so bile sicer brez skupnega naslova, toda že od začetka označene z zaporednimi števki in motivno določene s posamičnimi naslovi. Skupina, ki jo urednik Gregorčičevega *Zbranega dela* France Koblar (1947: 406) imenuje vojaško-domoljubni in ljubezenski cikel, oblikovno ni enotna, vendar se teme prepletajo kot zgodba o odhodu mladeničev na vojno, ki se ujema z bolečino lirskega subjekta ob odhodu iz domačega planinskega okolja, o slovesu vojaka od svojega dekleta, o vojaškem spopadu in dekletovi bolečini ob smrti ljubega. Prvi rokopis *Poezij* iz leta 1881, ki je prinašal veliko več gradiva od izdane zbirke, kaže, da je pesnik nameraval objaviti celotno skupino, toda kasneje je izbral samo pet pesmi, ki jih je objavil s samostojnimi naslovi (Oj z Bogom, ti planinski svet!, Vojaki na poti, Dekletova molitev, Po bitvi, Vojakove neveste poroka). To je obžaloval že Aškerc. Čeprav v zbirki ciklična celota ni označena niti z zaporednim oštevilčenjem, so izbrane pesmi še vedno objavljene v takem zaporedju, da je narativnost ohranjena, čeprav zgoščena. Tako je nastal grafično neoznačen cikel, v katerem se izmenjujejo različni lirski subjekti: opazovalec dogajanja, vojaki sami s prvoosebim množinskim govorom in dekle. V *Poezijah III* je Gregorčič objavil še tri pesmi. Šele Meško je kot urednik v *Poezije IV* sprejel tudi ostale tri pesmi, ne da bi upošteval njihovo cikličnost.

Župančičev primer

Tudi Župančič je za *Čašo opojnosti* (1899) nekatere prvotne cikle razdružil, npr. cikel šestih pesmi, ki jih je oštevilčene objavil v *Ljubljanskem zvonu* 1898 pod skupnim naslovom Gizela. V zbirki je objavil le tri pesmi iz prvotnega cikla, in to ločeno v dveh razdelkih, eno brez naslova (»Pod tvojim oknom, Berta«) v prvem razdelku Albertina, drugi dve samostojno naslovljeni (V aleji in Pesem) v razdelku Steze brez cilja. Dušan Pirjevec, urednik Župančičevega *Zbranega dela*, na osnovi avtorjevih rokopisov v Beležnici I ugotavlja, da je bil prvotni cikel še nekoliko obsežnejši od objavljenega v *Ljubljanskem zvonu*, in navaja osem pesmi. Primerjava objav v reviji in zbirki pokaže avtorjevo estetsko presojo in izločitev slabših pesmi, ko mu je obsežnejše gradivo za zbirko to dopuščalo. Poleg tega so v knjižnem razdelku Albertina ne le pesmi, ki nagovarjajo naslovljenko, temveč tudi take, v katerih nagovarja drugo, Julijano, zato tretjega ženskega imena, Gizele iz pesmi V aleji, v novo celoto ni mogel več vključiti. Tudi motiv ter slog Pesmi, ki prinaša pesniško poslanico ljubezni, ni več sodil k temi sprva razočarane ljubezni, potem pa novega povzdigovanja ljubezenskega čustva, ki jo lahko razberemo iz medbesedilnih odnosov v razdelku Albertina. Tako je v tem razdelku, čeprav brez številskih oznak zaporedja, oblikovana pravzaprav za cikel značilna sintagmatska struktura.

Tudi Velikonočni soneti, ki so bili s tem naslovom in z oštevilčenimi tremi pesmimi kot cikel objavljeni v reviji *Mladost* 1898 (pod skupnim naslovom in oštevilčeni so zapisani tudi v seznamu pesmi iz avtorjeve Beležnice I), so v zbirki skupaj in v istem zaporedju postali del razdelka Albertina. Ker je v prvem od sonetov imenovana Berta, motivno sodijo v ta razdelek. Čeprav bi jih zaradi formalne drugačnosti in medbesedilne narativne koherence lahko imeli za grafično neoznačen cikel, je avtor z njimi okreplil tisto polovico ciklično oblikovanega razdelka, ki predstavlja razočaranje in neuresničeno hrepenenje po naslovni Albertini. Ta del tako skupaj zajema šest pesmi in še eno, ki doživljajsko stopnjujoče povzame temo razočarane ljubezni, tem pa sledi prav tako šest pesmi o novi ljubezenski sreči.

V zbirki pa je kot drugi razdelek nenaslovljenih, a tudi neoštevilčenih pesmi iz seznama v Beležnici I ohranil cikel Zimski žarki iz petih pesmi, ki je bil v oštevilčenem zaporedju objavljen v *Ljubljanskem zvonu* 1898, čeprav je tudi v eni od teh pesmi imenovana Albertina. Kljub netipični zunanji označenosti in kratkemu obsegu ima cikel, v katerem so bile prepoznane značilnosti dekadence (Mahnič 1964: 153), jasno sintagmatsko strukturo, ki prav tako kot v ciklu Albertina izhaja iz ljubezenskega razočaranja, celo misli na samomor in se nadaljuje z vnovičnim

iskanjem duševne potešitve, nato pa pozabe v drznih ljubezenskih omamah, kar lirski subjekt obžaluje in zavrne ter zaključi z zanikanjem obupa in zaupanjem vase. Tako dinamike celote ne bi mogel vključiti v ciklični razdelek Albertina in verjetno je zato prvotno zasnovo cikla tudi ohranil v samostojnem razdelku.

Enako kot prva dva razdelka imajo ciklično sintagmatsko strukturo v tej zbirki vsi razdelki, sestavljeni iz nenaslovljenih pesmi, ki v nasprotju z običajnim zunanjim označevanjem cikla niso oštevilčene. To so razdelki Albertina, Zimski žarki, Seguidille in Bolne rože. Kljub njihovi narativnosti je Župančič za zbirko *Mlada pota* (1920) pesmi iz nji izbral poljubno, tako da je prvotne cikle razdružil ter jih v novem zaporedju uvrstil v najobsežnejši razdelek zbirke z naslovom Pesmi. Skupaj in v istem zaporedju je ohranil le t. i. Velikonočne sonete in Seguidille. Pri slednjih je zaporedje tudi oštevilčil, vendar je ta celota ostala brez skupnega naslova, le kot enota, enaka ostalim nenaslovljenim pesmim razdelka Pesmi. Vse to kaže, da je Župančič pri izboru pesmi za ciklično oblikovane razdelke v prvi pesniški zbirki sicer namenoma oblikoval zgodbo, vendar je posamezne pesmi dojemal tudi v njihovi samostojnosti, saj v knjigi oblikovana ciklična povezanost ni narekovala že njihovega nastanka. O tem je poročal tudi avtor sam, in sicer v pismu Josipu Murnu 8. marca 1898, ko mu je pisal o Zimskih žarkih (Pirjevce 1956: 377): »Priložene pesmi sem zložil decembra lani in januarja letos. [...] Zložene so vsaka neodvisna od druge, a ko sem jih imel vse pred sabo, videl sem, da je v njih mnogo sorodnega, skupnega, menda baš zato, ker so nastale vse v kratkem času; zato sem jih združil v skupino.«

Dve izdaji Cankarjeve *Erotike*

Znano je, da je Cankar v drugi izdaji *Erotike* (1902) z izpustitvijo in zamenjavo pesmi bistveno posegel v prvotne zasnove treh razdelkov prve izdaje. Najmanj so spremenjeni Dunajski večeri, in vendar sta novi prva in predzadnja pesem s socialno kritično temo tako drugačni od prvotnih dekadentno erotičnih pesmi, da v paradigmatško-variantni celoti prvotnega razdelka predstavljata tujek. Nasprotno je izločitev pesmi v prvem razdelku Helena ciklično sintagmatiko še okrepila, novi prva in zadnja pesem poudarjata temo izgubljene, a vseeno glorificirane in zaznamujoče ljubezni. Največja sprememba se kaže v razdelku Iz lepih časov, ki sicer ni postal bistveno krajši, le za dve pesmi, in je tako še vedno obsežen, zgubil pa je tako razporeditev motivov, ki bi vsaj pogojno omogočala sintagmatsko branje celote. To je v drugi izdaji mogoče le še za zadnjih, novih osem pesmi. Hkrati je Cankar v drugi izdaji opustil oštevilčenje svojih nenaslovljenih pesmi, tako da so razdelki v njej v tem pogledu enaki Župančičevim iz *Čaše opojnosti*.

Gradnikov cikel Melanholija

Ob Gradnikovem ciklu Melanholija je bila že omenjena razlika med njegovo revijalno (dve pesmi) in knjižno objavo (tri pesmi), pojasnjen je bil tudi način, kako je to avtor izpeljal in katere semantične spremembe je prinesla dodatna razširitev.¹⁰⁹ Pri tem se je pokazalo, da so idejno-zgradbene možnosti diptiha nujno drugačne od vendar obsežnejše tročlene celote. V tem primeru so bile možnosti diptiha uporabljene z naslednjim zaporedjem pomenskih sestavin: konkretno – splošno, implicitno – eksplicitno, konflikt – razrešitev. Tretji člen je na izjavno-motivni ravni oblikoval zrcalno kompozicijo, ki sicer ne zrcali tudi izhodiščnega besedilnega smisla, vendar že odpravljeno konfliktnost vseeno ponovno odpre, a prav tako ponovno razreši oziroma nakaže to možnost.

Voduškov primer

Opazna razlika med revijalno in knjižno objavo pri naslavljanju in s tem nakazovanju pesemske celote opozarja na različne namene Voduškovih objav. Tako je revijalno skupino več pesmi trikrat objavil s skupnim naslovom *Pesmi in prav tako trikrat z naslovom Soneti*. Obe naslovni oznaki sta le literarnovrstni, kar pomeni, da objavljene skupine pesmi z ničimer vsebinsko ne omejujeta. Nekatere od revijalno objavljenih pesmi je Vodušek ponovno objavil v zbirki *Odčarani svet* (1939), vendar s samostojnimi naslovi in brez sleherne razdelčne členitve zbirke. Drugače pa učinkuje skupni naslov sedmih pesmi, objavljenih v *Domu in svetu* 1931, *Iz boja s poezijo, usodo in smrtjo*. Mogoče ga je razumeti kot besedila, ki reflektirajo položaj po »boju« ali kot izbor iz večje skupine pesmi z naslovom *Boj s poezijo, usodo in smrtjo*. Slednje kot ustrežnejše razumevanje potrjujejo še trije podobni naslovi: *Iz sonetov razočaranja*, s katerim sta bila v *Sodobnosti* leta 1935 naslovljena dva, sicer nenaslovljena soneta, *Iz ciničnih pesmi*, s katerim je bila prav tako v *Sodobnosti* leta 1935 naslovljena ena pesem, in *Iz Ur tišine*, kar je Vodušek zapisal kot podnaslov pesmi *Ladja sanj*. V knjižni objavi imajo pesmi, ki jih je Vodušek izbral izmed teh revijalno objavljenih pesmi, posamične naslove. Tretje znamenje, ki ga Kos (1980: 141) razume kot avtorjevo urejanje večje celote, verjetno pesniške zbirke, je od leta 1936 označevanje sonetov z zaporednimi števki, ki so si sledile iz objave v objavo, ne glede na to, ali je skupino sonetov objavil v *Ljubljanskem zvonu*, *Modri ptici* ali *Sodobnosti*. Nemogoče je z gotovostjo reči, zakaj je Vodušek na ta način označeval svoje, sicer nenaslovljene sonete, a gotovo ne kot ciklično zaporedje.

¹⁰⁹ Prim. pogl. Preverjanje kriterijev besedilnosti v lirskem ciklu.

Nenazadnje za zbirko izbranih sonetov tudi ni objavil v zaporedju, označenem v revijalnih objavah.

Postumne knjižne izdaje

V primeru postumnih knjižnih izdaj uredniki s svojimi posegi lahko prikrijejo avtorjevo voljo, oblikovati lirski cikel, če je ta iz rokopisnega ali revijalnega gradiva razvidna, ali kako drugače posežejo v posredovanje lirskih ciklov. Še težjo nalogo imajo pri določitvi cikličnosti tistih večpesemskih celot, ki so ostale samo v rokopisnem gradivu in pri katerih volja avtorja ni jasna.

Aškerčeva uredniška odločitev

Kette pred smrtjo ni imel pripravljene pesniške zbirke in za prvo knjižno izdajo leta 1900 je pesmi izbral Aškerc, a vanje vnašal tudi popravke, ki so »zabrisali Kettejevo bistvo« (Koblar 1976: 276) in izzvali znano Cankarjevo kritiko tega početja, ki pomeni prelom »mladih« z Aškercem. Knjigo je Aškerc razdelil v tri razdelke: Pesmi, Gazele in Soneti in zaradi tega formalnega vidika razdružil celo cikla Novi akordi in Na molu San Carlo, iz katerih sploh ni objavil vseh pesmi (pri Novih akordih le tri od šestih, pri Na molu San Carlo sedem od osmih), čeprav je Kette cikla že poslal uredništvu *Ljubljanskega zvana*, torej je bila avtorjeva volja znana in jo potrjuje tudi struktura obeh celot. Skupna tema ljubezenskega upanja je v Novih akordih predstavljena v paradigmatško variantnih motivih, vendar s primerno izbrano prvo pesmijo, ki ljubezensko temo podpre s poetološko, ter zadnjo pesmijo, ki igrivo napoveduje uspeh ljubezenskih prizadevanj. Nespregledljiva je sintagmatska medpesemska koherenca v ciklu Na molu San Carlo z narativno črto od opredelitve ljubezenskega razočaranja in njegovih posledic (štiri pesmi) do nove ljubezenske sreče.

Prijateljeva uredniška odločitev

Odločitev urednika Murnove postumne pesniške zbirke Ivana Prijatelja, da pri objavi cikla Noči v Dostavku z zbirki ne upošteva natisa tega cikla v almanahu *Na razstanku*, v katerem je bil cikel tročleni, ampak objavi štiripesemski cikel po rokopisni varianti, je bila že predstavljena (gl. pogl. Preverjanje kriterijev besedilnosti v lirskem ciklu). Tudi pri objavi cikla Fin de siècle urednik ni upošteval objave v *Ljubljanskem zvonu*

leta 1899, ampak se je verjetno opiral na neohranjeni rokopis, vendar je tudi v tem cikel tropesemski in od objavljenega odstopa predvsem stilistično.

Ocvirkova uredniška odločitev

Anton Ocvirk, urednik Kosovelovega *Zbranega dela I* (1964), je poleg Tragedije na oceanu še devetnajst pesmi objavil kot cikle, ki zajemajo od dveh do šest pesmi. Večpesemske celote je navajal po rokopisih, saj je bil v času avtorjevega življenja objavljen le eden od teh ciklov, in sicer Moja mati, pa še ta je v *Domu in svetu* leta 1923 zajemal le drugo in tretjo pesem iz tročlene celote, kot jo je Ocvirk povzel po avtorjevem rokopisu. Za več ciklov je urednik sam določil naslov, v ciklu Pesem o preobrazbi Sveta v SVET so že v rokopisu poleg povezovalnega, skupnega naslova še naslovi vsake pesmi. V ciklu Kdo je pa je Ocvirk prvo pesem dodal, ker je bila vsebinsko zelo sorodna dvema, ki sta z oznakama III. in IV. pesem tvorili nedokončani cikel, in jih povezal v tročleno ciklično celoto, torej krajšo od avtorjeve zamisli. Dva soneta sta v rokopisu naslovljena Sad spoznanja, a brez numeracije, zato urednik ni mogel ugotoviti njunega zaporedja in sam priznava, da bi bilo lahko to tudi obratno od objavljenega v *Zbranem delu*.

Tudi za cikel Rdeči atom Ocvirk v opombah (1964: 462) opozarja, da je nedvoumna avtorjeva volja za oblikovanje tega cikla neznana, čeprav ga je v *Zbrano delo I* uvrstil kot tročleni sonetni cikel, ker je bil tak leta 1931 objavljen tudi v *Ljubljanskem zvonu*, le da je bil vsak od sonetov tudi naslovljen s samovoljno izbranimi naslovi. Ocvirk je v opombi k ciklu zapisal: »Prva dva rokopisa imata naslov Sonet in podnaslov v oklepaju: Rdeči atom, tretji sonet je označen z rimsko številko II. Potemtakem nimamo jasne podobe o ciklu. Iz rokopisa se ne da dokončno dognati ne vrstnega reda sonetov in ne števila tistih sonetov izven teh treh, ki spadajo semkaj. Vse družijo enaka pisava, takšna, kakršna je značilna za Kosovelova zadnja leta. Kljub temu je jasno, da je imel pesnik v načrtu večjo skupino pesmi te vrste z naslovom Rdeči atom, a je spričo bolezni ni mogel dograditi.« Podobni avtorjevi pripisi, ki posamezno pesem uvrščajo v naslovljeno skupino, npr. Kras, Kamenar, Duša zločinka, kažejo, da je Kosovel povezovalni naslov uporabljal le za tematsko uvrstitev neke pesmi in bi v knjižni izdaji lahko bila razdelčna oznaka. Vseeno besediloslovna razčlemba izbrane trojice sonetov z naslovom Rdeči atom daje zanimive rezultate, ki opravičujejo Ocvirkovo zaokrožitev teh treh pesmi v ciklično celoto in tudi premestitev pesmi, označene s številko II, na tretje mesto, čeprav je s tem kršeno eno temeljnih določil cikla, in sicer da je rezultat avtorjeve volje in ne urednikovih posegov.

Za bralca iz 20. let 20. stoletja, torej Kosovelovega sodobnika, bi bilo inferiranje naslova, ki si ga je vendarle zamislil že avtor, lažje kot za naključnega, s tematsko in slogovno raznovrstnostjo Kosovelovega pesništva ter duhom njegovega časa neseznanjenega sodobnega bralca. V času nastanka cikla bi medbesedilno branje pridevnika rdeči (znanega tudi iz tedanjih publicističnih in političnih besedil) nedvoumno aktiviralo pomensko polje vizije delavske, socialistične revolucije kot odprave obstoječega kapitalističnega sistema in s tem upanje v izboljšanje socialnih razmer delavstva ter v vzpostavitev pravične družbe. Tako so naslov lahko razumeli tudi bralci *Ljubljanskega zvana* leta 1931. Branje cikla popolnoma potrди pričakovani besedilni smisel in pričakovane sestavine besedilnega sveta, kar pomeni, da cikel ni visoko informativen (razen seveda za takega bralca, ki mu pridevnik rdeči asociira le tradicionalnejše pomene, npr. energijo, toploto, kar je glede na družljivost s kemijsko-fizikalnim pojmom atom povsem možni smisel tega pridevnika, in šele ob branju cikla prepozna družbeno dimenzijo »energije«). Vzpostavitev pomenškega polja omogoča torej predvsem dopolnilo in ne jedro naslovne besedne zveze, čeprav je družljivost pojmov predvidljiva, saj leksem »atom« poleg fizikalno-kemijskih pomenov dopušča tudi pomen »posameznik«, in ker je ta del družbe rdeči, je to revolucionarni oziroma tisti del, ki bo povzročil eksplozijo, revolucijo. Na tako razumevanje kaže tudi Kosovelova opomba v Beležnici iz decembra 1925: »Rdeči atom. Jaz sem celica. $1+1+1 = 1?$ «

Prvi pesemski člen zbuja pozornost bralca z velelnonaklonskim nagovorom že v prvi kitici. Poziv je najprej namenjen edninskemu naslovniku, ki sicer ni imenovan, vendar njegovo identiteto razkriva že prvi verz s stereotipno zvezo »sivina trdih razmer«. Nagovorjeni je torej socialno deprivilegirani, delavec, proletarec, čeprav nobenega od teh izrazov Kosovel ne uporabi ne v tem ne v naslednjih dveh pesemskih členih. Pač pa se že v drugi kitici prvega pesemskega člena in nato še dvakrat v tretjem členu (torej kot medpesemsko kohezivno sredstvo) ne za nagovorjenega, temveč za tretjeosebni stavčni osebek pojavi beseda »človek«, ki slogovno naveže ta cikel kot del proletarsko-revolucionarnega tipa Kosovelovega pesništva na etično-vizionarski del njegove ekspresionistične lirike. V ta slogovni izbor sodi tudi beseda »drugovi«, uporabljena v nagovornem zvalniku pred koncem prve pesmi. Pozivna nagovora odražata avtorjev namen z literaturo sodelovati v družbeni dejavnosti spodbujanja potencialnih nosilcev socialistične revolucije, izkoristiti torej tendenčno, angažirano vlogo literature.

Besedilni svet z motivi neustreznih socialnih razmer, dela kot vrednote, težnje po družbeni spremembi in vizije pravične prihodnosti oblikuje že prva pesem,

ponovita pa ga še drugi dve, in to vedno z antitetično organizacijo pomenskih sestavin: »neustrezna sedanjost« – »z delovanjem, uničenjem sedanjega oblikovana idealna prihodnost« ali »socialni privilegiranci, oblastniki« – »socialno zastavljeni, brezpravni« (posebej poudarjeno v osrednji pesmi). Prvi antitezi ustreza izmenjava glagolskega časa med sedanjikom (izjema je en preteklik v prvi pesmi in pretekliki v prvi tercini druge pesmi, vendar vsi izražajo stanje do vključno sedanjega) in absolutno prevladujočim, v zadnji pesmi celo izključnim prihodnjikom (z izjemo enega sedanjika, rabljenega za prihodnji čas). Ob tem se pojavljajo še konvencionalno metaforični pomeni svetlobe (»svetle smeri«, »bo s svetlim, zlatim soncem obsijano«) in dejavnost (»vzpni se«, »bo stopil«, »bodo razgibali«, »bo vstala«) oziroma njuni protipomenki (»bo presekal temo«, »je ležalo strto v pepelu«).

Razčlemba pomenskih sestavin razkriva kljub ponovitvam ključnih pomenskih polj v vseh treh sonetih naslednje zaporedje in vzročne odnose:

1. najprej spodbudni uvod s shematično oznako vzrokov in posledic spodbujane akcije,

2. nato jedrna, natančnejša, nazorna pojasnitev vzrokov zanjo (podkrepljena z ideološko napihnjenim besednjakom, npr. »kraljevati« – »sužnji«) in zagotavljanje njene uspešnosti,

3. za zaključek s poudarjeno vrednoto dela prepričljiveje zarisana vizija posledične prihodnosti.

Ali krajše: pobuda, vzroki zanjo, njene posledice. Tako branje kaže, da bi bilo spreminjanje zaporedja pesemskih členov vprašljivo, kar ne pomeni, da jih ne bi bilo mogoče brati vsakega samostojno, čeprav tako branje za drugi in tretji člen ni neproblematično. Na samem začetku druge in tretje pesmi se namreč pojavita dve ciklično navezovalni kohezivni sredstvi, in sicer vezalni veznik »in« v vezniški zvezi »in kar«, ki uvaja prvi verz druge pesmi, ter kazalni zaimek »teh« v prvem verzu zadnje pesmi. Nemogoče je sicer veznik »in« razumeti kot znak navezovanja na zadnji stavek predhodne pesmi, temveč le na celotno pomensko polje prve pesmi (krivična socialna neenakost in njene socialne posledice). V nadaljevanju druge pesmi se tudi pokaže, da se vezniška zveza »in kar« v zadnji kitici ponovi ter ustvari paralelizem členov, naštevalnost pa omogoča predvsem kopičenje sestavin besedilnega sveta obeh polov, neustreznega sedanjega in idealnega prihodnjega, kar potrjuje argumentacijski namen tega pesemskega člena. S tem postane navidezna kohezivna motnja stilem. Referenco deiktičnega kazalnega zaimka v zvezi »iz vseh teh kriz« na samem začetku tretje pesmi lahko iščemo v zunajbesedilnem svetu kot

znak aktualnosti besedila, a tudi v predhodnih dveh pesmih, čeprav se v nobeni ne pojavi leksem kriza. Je pa to gotovo beseda, ki so jo Kosovelovi sodobniki dobro poznali za oznako zaostrenosti socialnih nasprotij, o katerih govorita predhodni pesmi, in v tem smislu ostaja jasna tudi današnjemu bralcu. Vloga tega navezovanja je torej izrazito povezana s členitvijo po aktualnosti od znanega k novemu, pomembnemu, v opisanem primeru od že razčlenjene problematične sedanosti k nazornejši podobi vizionarske idealne prihodnosti in njenih vrednot, ali krajše, od vzrokov k posledicam. Tako razumevanje deiktičnega zaimka torej podpira vpetost tretjega člena cikla v nezamenljivo zaporedje in krepi vlogo ciklične celote.

Sintagmatska struktura izbranih treh sonetov zaradi pomenske stopnjevalnosti morda opravičuje urednikov odločitev, da jih kljub nejasni avtorjevi volji ohrani v ciklični povezavi, znani iz *Ljubljanskega zvona*, vendar bi bilo tak cikel potrebno ob vsaki objavi opremiti z opozorilom o tem.

Pibernikova uredniška odločitev

Tudi v primeru Balantičeve nadpesemske celote Na blaznih poteh, ki jo tvori šest naslovljenih in neoštevilčenih sonetov, ni jasno, ali oziroma kako je avtor name-raval oblikovati lirski cikel. Kot poroča Pibernik (1991: 207), je Balantič poslal pesmi reviji *Mladika*, vendar niso bile objavljene, domnevno zaradi preostre socialne note. Na avtorjevem rokopisnem seznamu pesmi, ki jih je zapisal po časovnem zaporedju nastanka, je ob skupnem naslovu oznaka I.–VI., vendar posamezne pesmi nimajo te oznake, temveč svoj naslov, Balantič pa jim je zaporedje določil samo s paginacijo strani. Je imel Balantič v mislih pesemski cikel ali zgolj skupino besedil, namenjenih skupni objavi? Povezuje jih že to, da imajo vse pesmi obliko vložnice, tako da so prvoosebne tudi, ko so izpoved starega berača ali odpuščenega ostarelega delavca, in ker seveda ne gre samo za individualne usode, je nekajkrat prvoosebni subjekt tudi množinski: izraža lahko otroke kot v prvi tercini prve pesmi Zaznamovani in v sonetu Vprašanja iz podzemlja ali brezdomce kot v zadnji pesmi Upanje. Sicer je bil množinski subjekt že v ekspresionistični liriki, iz katere je Balantič izšel, pogost, tudi v socialni motiviki (Zadravec 1993: 67), čeprav se Balantičeve pesmi navezujejo na tradicionalno socialno pesem. Ciklična celota teh pesmi se kaže kot mozaični prikaz socialnih stisk, ki je s sklepno pesmijo poantiran. Upanje prinaša vera v posmrtno rešitev (»Ko ne bilo bi vrat do toplih zvezd«), sicer »kriknila v temo bi naša pest!«, kot Balantič zaostreno zaključil pesem in nadpesemsko celoto, ki ima zaradi skupne teme, osvetljene iz različnih gledišč, značaj paradigmatkega cikla.

Na težave pri obravnavi Balantičevih ciklov opozarja Pibernik (1991: 214–215) tudi ob usodi v rokopisu ohranjenega diptiha Blazne hvalnice, kajti prvi urednik knjižne izdaje Balantičevih pesmi Tine Debeljak je pod tem naslovom objavil tri pesmi, od katerih le prva (*Škrlaten mrak ovija mi telo*) sodi v izvorni diptih. Kot drugega je pritegnil sonet *V kapucah blaznosti oznanjevali*, ki je v Balantičevi zapuščini samostojna pesem in je iz kasnejšega časa, dodal pa je še tretji sonet *Na gori, milostno razpeti v soj*, ki ima v zapuščini samostojen naslov *Razpokani plamen*. Vendar so Debeljakovo obliko tročlenega cikla povzeli tudi drugi natiskovalci, razen *Zbranega dela* (1976), ki ga je v Argentini uredil France Papež. Tako ni čudno, da tretjo pesem cikla *Blazne hvalnice* omenja Zadravec (1994: 138 in 142), saj je cikel v tej, neavtorski obliki objavljen v izdaji Mitje Mejaka pri DZS leta 1984.

V tej izdaji so z naslovom *Gonarski soneti 1942* objavljeni tudi trije naslovljeni in neoštevilčeni soneti *Vse*, *Svoboda* in *Doma*, ki jih je v tej obliki prvi objavil že Debeljak. Pibernik v opombah navaja skupni naslov in pojasni, da je Balantič prvopis prvih dveh sonetov zapisal na platnice zvezka iz Gonarsa, za tretjo pa pravi, da je vključena v cikel *Sonetov iz Gonarsa*. Vendar Pibernik sonetov ni objavil skupaj oziroma sta skupaj le prva dva, a v zaporedju *Svoboda* in *Vse* ter brez skupnega naslova in svoje odločitve ni komentiral. Kot kaže že Balantičev skupni naslov, povezuje vse tri sonete ista taboriščna situacija, in čeprav se zdi, da prvoosebni lirski subjekt vseh treh pesmi ni isti, prinašajo vse tri variantno podobo brezupnega položaja, v kateri se sicer še oblikuje upanje na svobodo, morda tudi tisto, ki jo prinese smrt (*Svoboda*), a prav zapisanost nenaravni smrti spet odpira brezup (*Doma*). V tem smislu tvorijo paradigmatški cikel.

Obravnavani primeri so pokazali, kako je z vpogledom v pesnikove rokopise in revijalne objave mogoče slediti avtorjevi strategiji oblikovanja lirskega cikla, ki se pogosto izkristalizira šele ob pripravi knjižne izdaje pesmi. Čeprav je Prešeren prvotni koncept ciklične povezanosti pesmi pri pripravi zbirke *Poezije* zakril, ne pa povsem razveljavil, današnje interpretacije ciklični vidik vsaj za *Sonete nesreče* upravičeno upoštevajo. Tudi primeri ravnanj Gregorčiča, Župančiča, Cankarja, Gradnika in Voduška so pokazali, da revijalna objava cikla ali ciklu podobne skupine pesmi avtorja ne zavezuje, da isto celoto objavi tudi knjižno, saj obsežnejše gradivo ob pripravi zbirke zahteva tudi estetsko selekcijo in ob tem odločitev o notranji ureditvi knjige. Ker so pesmi lirskega cikla samostojne, jih lahko avtorji kot take tudi objavijo, in to s samostojnimi naslovi ali brez, če literarna konven-

cija omogoča ali celo spodbuja tako pojavljanje pesemskih besedil, kot se v slovenski književnosti kaže od moderne. Lahko pa prvotni, revijalno objavljeni cikel avtorji vključijo v obsežnejšo ciklično enoto, kot je to storil Župančič, oziroma ga z dodatno pesmijo ali pesmimi semantično razširijo kot Gradnik. Odgovorno nalogo pri posredovanju lirskih ciklov imajo uredniki postumnih izdaj, ki zaradi lastnih pogledov na ureditev pesniške knjige ne bi smeli opustiti cikličnih povezav (kot Aškerc v Kettejevi zbirki) ali ne upoštevati že z revijalnim natisom potrjene variante cikla (kot Prijatelj v Murnovi zbirki). Jasno dokumentirana in označena bi morala biti odločitev urednika, da rekonstruira lirski cikel, čeprav avtorjeve volje iz rokopisnega gradiva ne more povsem razbrati (kot Ocvirk ob Kosovelovem ter Pibernik ob Balantičevem gradivu).

Vrstna in verzno-kitična podoba slovenskih ciklov

KER JE OSNOVNA ZNAČILNOST lirskega cikla enotnost in celovitost skupine več lirskih besedil, je razumljivo, da so avtorji tovrstno enotnost najlažje dosegli s povezavo več besedil iste lirske vrste in s tem pogosto povezane iste verzno-kitične oblike. Oblikovna istovrstnost v nadpesemsko celoto povezanih pesmi namreč krepi vizualni vtis cikličnosti celo v primeru, ko posamezne pesmi niso prave kohezivno-koherentne celote in je nadpesemska enota pravzaprav lirska pesnitev ali večdelna pesem, kot se je tudi v slovenskem pesništvu pokazalo ob mnogih večsonetnih formah.

Pogled v zgodovino slovenskega posvetnega pesništva kaže, da med pesniškimi besedili slovenskih razsveteljencev s konca 18. in začetka 19. stoletja »pravega« lirskega cikla ne najdemo.¹¹⁰ Le Vodnik je v dveh skupinah »napisov na mesce« povezal svoje kratke napise ali epigrame, kot jih opredeli Kos (1990: 98), »če ta

¹¹⁰ Pri tem nimamo takih težav, kot jih za raziskovalce ruske književnosti ugotavlja Vroon (2000: 521–546); ti so začetke ruskih lirskih ciklov običajno postavljali v romantiko, a vse pogosteje iskali korenine tega fenomena v 18. stoletju ali še prej, pri čemer so njihove teze temeljile na imanentnih značilnostih teh »ciklov«, ne upoštevajoč, da to niso bili izdelki poetične strategije avtorjev, saj je zaporedje pesmi npr. skupin panegiričnih od tako pri ruskih kot pri zahodnoevropskih neoklasicistih temeljilo na kronološkem redu, sledeč zaporedna področja njihovih naslovov. Podobno so parafraze psalmov v 18. stoletju običajno sledile zaporedju Psalterja. Zato Vroon za primerno raziskovalno metodo upošteva primerjavo serije pesmi s drugimi iste vrste in ugotavljanje, ali se razlikujejo od tradicije. Ob tem je potrebno preučiti možen vpliv enakih struktur (besednih, zgodovinskih, biografskih, glasbenih, grafičnih), ki bi lahko vplivale na zaporedje, npr. norme srednjeveških rokopisov. Navaja značilno ureditev zbirke 18. stoletja: tvorili so jo po literarni vrsti naslovljeni razdelki (Ode, Elegije, Ekloge), znotraj pa zaporedno oštevilčene posamezne pesmi. Tako je za zbirko *Raznye stikhotvoreniia* (1769) Sumarokova ugotovil, da se elegije, čeprav med njimi ni formalnih ločnic, delijo v tri skupine: ljubezenske, priložnostne, »generične«, vendar ne ustvarjajo ciklov, ker so v prvi skupini situacijsko kontradiktorne. Pač pa je ob preučevanju zbirke istega avtorja *Ljubezenske elegije* (1774) z besedili, ki oblikujejo (nenaslovljeni) narativni cikel 12 pesmi, s primerjavo objav pesmi v revijah, retrospektivni zbirki in v zadnji verziji ugotovil, da zaporedje ni slučajno in gre torej res za cikel ter tako potrdil tezo, da se ruski cikli začenjajo že sredi 18. stoletja z izdajo revij in knjig.

pojem razumemo v njegovem prvotnem starogrškem pomenu, ko je označeval kratek verzni zapis na darovih, predmetih, grobovih in podobno; in ko je imel še pretežno moralistično, resnobno in celo poučno vsebino. Vodnik je to formo približal ljudskim pregovorom in s tem ustvaril posebno pesniško zvrst, ki je po njem nihče več ni gojil s takšno uspešnostjo, tako da je ostala pravzaprav njegova posebnost.«¹¹¹ Prvo skupino je objavil v *Veliki pratiki* za leto 1796, drugo v naslednjem letniku, obe pa ponatisnil v Mali pratiki 1803 in v *Pesmah za pokušino* 1806. Vsako od obeh sestavlja dvanajst napisov, po en za vsak mesec. V prvi seriji jih tvorijo dvovrstičnice z dolgimi verzi (najkrajši je devetzložen), ki jih je Vodnik v drugi skupini spremenil v štirivrstičnice s krajšimi verzi. Štiriindvajset napisov v obeh letnikih *Velike pratike* in v obeh ponatisih je Vodnik zapisal v kar devetindvajsetih različnih kitičnih oblikah, med njimi tudi v varianti alpske poskočnice in romarski kitici (Svetina 2007: 82–87) Če vtis cikličnosti v *Veliki pratiki* zabrisuje objava ob posameznem mesecu, se vtis povezanosti oblikuje ob njihovem ponatisu pod dvakrat zapisanim skupnim naslovom Napisi za mesce v zbirki *Pesme za pokušino*. Čeprav je zaradi njihove poučnosti problematičen celo njihov literarni,¹¹² kaj šele lirski status, predstavljajo predvsem v knjižni objavi ti epigrami vendar začetke cikličnega oblikovanja nadpesemske celote, katere sklenjenost je v tem primeru podprta s temo koledarskega leta kot izrazito ciklične celote. Vendar tema dnevnega, tedenskega ali letnega cikla¹¹³ brez dodatne semantične povezave med besedili ne oblikuje pravega, temveč le tendenčni cikel. Tudi Kos uporabi zanje izraz serija in ne cikel.

Ker slovenski avtorji iz 18. ali začetka 19. stoletja svojih besedil niso povezovali v nadpesemske celote, žal ob drugih slovenskih besedilih iz tega časa ne moremo preverjati ugotovitve Reinharda Lauerja (1975), ki jih ob primerih iz ruske književnosti dokazuje tudi Vroon (2000: 530, 545), in sicer da je tendenca k ciklizaciji obstajala pri mnogih »manjših« vrstah 18. stoletja, med katere poleg epigramov prištevava še elegije, pesmi, madrigale in anakreonske ode.

¹¹¹ Na Vodnikove epigrame se je naslonil Gradnik, ki je v zbirki *Zlate lestve* (1940) kot drugi razdelek objavil Napise za mesece, ki so prav tako kratke, dvokitične pesmi.

¹¹² In vendar jim tudi Kos (1990: 98) literarnosti ne odreka, saj za prvo serijo ugotavlja, da je zanjo »značilna prikupna zmes poučnosti, šegavosti, včasih tudi poetične opisnosti, ki postanejo v Vodnikovi izvedbi odlika epigrama kot kratke napisne forme, s tem pa nosilec posebne poetičnosti«.

¹¹³ V prvi številki *Krajske Čbelice* iz 1830 so tako objavljene štiri pesmi z naslovi Spomlad, Poletje, Jesen, Zima, vendar brez povezovalnega naslova, saj so njihovi avtorji kar trije: prve Ignacij Holzapfel, druge in zadnje Jurij Kosmač, tretje pa Jakob Zupan.

Prvo naslednje zbirno besedilo srečamo šele leta 1830 v *Krajnski čbelici*, ko je Jakob Zupan objavil *Krajnski Plutarčik*, nato pa še v njegovih objavah v naslednjih dveh številkah (1831 in 1832). *Krajnski Plutarčik* v prvi številki almanaha sestavlja deset štirivrstičnih verzifikacij, ki kratko označujejo deset na Slovenskem živečih baronov, od Ungnada Hansa do Žige Zoisa. Njihova imena so ob številski oznaki naslov posamezne pesmi. Podobno vlogo in isto obliko ima v drugi številki *Krajnske čbelice* Desetka rodovine baronov Galov, ki prinaša podobne oznake desetih baronov Galov od leta 1250 do 1673 (njihova imena in letnice izvemo iz naslova ob zaporedni številki). V tretji številki almanaha je v isti obliki, spet pod naslovom *Krajnski Plutarčik*, predstavljena »desetka škofov Krajncov«. V isti obliki in prav tako z desetimi pesmimi je v drugi številki *Krajnske čbelice* Zupan objavil še t. i. *Krajnski Nestorčik* po Dolničarju, pregled in kratke oznake pomembnih zgodovinskih dogodkov od 32. pr. Kr. do leta 662. Nadaljevanje zgodovinskega pregleda (od leta 868 do 1457) je v naslednji številki almanaha spet naslovil *Krajnski Nestorčik*. Razsvetljsko poučen in domoljuben namen teh besedil jih približuje bolj didaktično polliterarni vrsti kot k liriki, vseeno pa jih lahko uvrščamo k cikličnim večpesemskim besedilom, saj je njihov pravi didaktično-nacionalni namen razberljiv šele iz take celote, ki je deloma paradigmatska, ko predstavlja najpomembnejše posameznike, oziroma sintagmatska, ko pripoveduje zgodbo zgodovine.

Ciklično oblikovanje v slovenski liriki je vplivno razvil šele Prešeren, ki je v ciklične celote povezal gazele in sonete, čeprav je pri sonetih (razen pri Sonetnem vencu) ciklično povezavo v *Poezijas* zabrisal. Ciklično ureditev je prva prinesla Pintarjeva izdaja *Poezija* z letnico 1900¹⁴ in jo označujejo izdaje do današnjih dni, utrjuje pa tudi šolska informacija. Zato so Prešernovi sonetni cikli pomembna referenca tako za bralce kot pisce sonetnih in celo nesonetnih ciklov pri nas. Bregant (1994: 46, 49) zagovarja tezo, da cikel (ne le sonetni) lahko razložimo kot neposredno nadaljevanje in potrjevanje za sonet značilne dvodelnosti, dinamično-linearnega napredovanja tercin nasproti kvartinam; v takem razmerju sta namreč v ciklu dve zaporedni besedili.¹⁵ Vprašanje, ali zaradi podobnosti med strukturo

¹⁴ S posebnim naslovom so v tej izdaji označeni Sonetje ljubezni, Zabavljivi sonetje in Sonetje nesreče, a posamezne pesmi niso oštevilčene.

¹⁵ Bregant je tezo oblikoval ob ugotovitvah Möncha (1955) o nekaterih oblikah soneta (sonet-odmev, sonet-odgovor, sonet-dialog) kot predhodnicah ciklične kompozicije. Glede sonetne dvodelnosti Paternu (1976: 121) navaja, da po teoriji soneta Augusta Wilhelma Schlegla, ki jo je izdelal v svojih predavanjih iz let 1802 in 1803, sonet oblikuje »razmerje med kvartetno ekspozicijo (enakovrstnih ali protislovnih členov) in tercetnim razpletom v konec.«

soneta in cikla avtorji večkrat ciklično povezujejo sonete kot druge verzno-kitične in pesemske oblike, sicer ostaja odprto,¹¹⁶ nedvomno pa je pogostost sonetnih ciklov v slovenskem pesništvu povezana s pogostostjo rabe soneta in predstavljaja s tem značilnost slovenskega literarnega sistema. Podobnosti in razlike v obsegu, tematiki in kompoziciji sonetnih ciklov, kot so se oblikovali v zgodovini slovenskega pesništva, bodo predstavljene v nadaljevanju.

Prešernovi epigrami s skupnim naslovom *Zabavljivi napisi*, ki so pri njem drugače kot pri Vodniku že kratke pesmi s šaljivo-satirično vsebino, tvorijo v *Poezijah* (kot zaključek razdelka *Različne poezije*) skupino in ne cikla, vendar urejeno po načelih tedanje epigramatike. V epigramih se je Prešeren izogibal heksametru in pentametru, ki sta ju v nemških epigramih uveljavila npr. Herder in Goethe, uporabljal je pretežno jambski verz od trinajsterca do sedmerca, pri čemer prevladuje enajsterec z žensko rimo (Paternu 1976: 177).

Iz pesmi z istovrstno stalno pesemsko obliko je cikla *Obrazi* in *Obujenke* oblikoval tudi Jenko, vendar je nasproti romanskim in orientalskim pesemskim oblikam, ki jih je uporabljal Prešeren, uveljavljal t. i. ljudske oblike. *Cikel*¹¹⁷ *Obrazi* je pisan v trikitičnih krakovjakih, kakršne je v slovensko pesništvo uvedel (sprva s prevodi, pozneje v izvirnih besedilih) Stanko Vraz.¹¹⁸ *Obujenke* pa aktualizirajo romarsko štirivrstičnico (T 8A7B8A7B), ki je bila v slovenskem posvetnem pesništvu najpogostejša že od razsvetljenstva in je bila kljub prvotno verskemu izvoru sprejeta kot splošno ljudska, brez izrazitih semantičnih konotacij (Bjelčević 2000: 320, 328). V drugih reprezentativnih pesniških zbirkah druge polovice 19. stoletja pa se v cikle povezujejo tudi raznokitična besedila v različnih merilih (Pretnar 1997: 199).

O Stritarju je že Slodnjak (1959: 13) ugotavljal, da mu je ciklični način ustvarjanja ustrezal. Tako je oblikoval več lirskih ciklov oziroma ciklusoid, med njimi satirične *Dunajske sonete*. Istovrstno verzno-kitično obliko, in sicer elegijski distih, je uporabil še v dvanajstih kritičnih *Dunajskih elegijah*. Pač pa je prav tako satirični *cikel Prešernova pisma iz Elizije* Stritar oblikoval iz zelo obsežnih pesmi v različni jambski meri od 10 do 13 zlogov brez prave kitične delitve, le z občasno členjeno-

¹¹⁶ Pritrdilni odgovor na to vprašanje sugerira tudi stališče Borisa A. Novaka (2001: 50): »Že sama sonetna forma obsega v svoji strukturi potencial za razširitev v širšo in višjo celoto – cikel«.

¹¹⁷ Problematičnost te oznake za *Obraze* je bila že omenjena v poglavju »Brezmejnost cikla?«.

¹¹⁸ V njegovem (in tudi Jenkovem) zapisu imajo podobo štirivrstičnice, v kateri se rimata soda trohejska šesterca, liha sta nerimana.

stjo, ki učinkuje pravzaprav kot odstavčni zamik v prozi in motivno členi obsežno celoto. V 10-pesemskem ciklu *V solzni dolini* in v že omenjenih *Popotnih pesmih* sicer prevladuje romarska štirivrstičnica, a uporabljene so tudi druge verzno-kitične oblike. V dveh pesmih je namesto zlogovnonaglasnega uporabljen naglasni verzni sistem, ki se je v slovenski poeziji pojavil že s Pisanicami, Jarnikom in Prešernom. Stritar je v tem ciklu kot Prešeren uporabljal predvsem tri- in štirinaglasne verze. Zaradi nadvlade silabotonizma v 19. stoletju lahko naglasni verz razumemo kot obliko svobodnega verza romantičnega in realističnega obdobja slovenske književnosti (Bjelčević 1997: 350).

Manj znano je Aškercovo lirsko ciklično pesništvo. Poleg treh ciklov z istim naslovom *Iz popotnega dnevnika* je objavil še lirski cikel *Iz pesmarice neznanega siromaka*. Prvi, 25-pesemski cikel *Iz popotnega dnevnika* tvorijo izključno štirivrstične kitice, vendar v različnih številih (od dveh do enajst) in različnih metričnih tipov. Romarsko kitico je Aškerc v tem ciklu uporabil le enkrat, prav tako ambrozijansko (J 8x8x8x8x), ob romarski najstarejšo evropsko cerkveno kitico. Po enkrat uporabljene jamske verzno-kitične oblike so še: J 6A6A8x8A, J 6A6A8x6A in vagantska kitica J 8x7a8x7a, ki je k nam že pred Prešernom prišla verjetno iz nemške posvetne rokokojske poezije, čeprav je sicer oblika latinske poezije, zelo popularna v nemški nabožni poeziji (Bjelčević 2000: 329). Jamsko mero J 9x8A9x8A imata dve pesmi. Gre za kitico, ki jo je kot popularno nemško razsvetljsko obliko k nam prinesel Volkmer in je v drugi polovici 19. stoletja postala pogosta tudi pri nas, ne le pri Aškercu, ampak tudi pri Stritarju in Gregorčiču (Bjelčević 1997: 330). Trohejske so še krakovjak in »obrnjena« romarska kitica: T 7x8a7x8a. Največkrat je uporabil amfibraške verzno-kitične oblike: Amf 9x8A9x8A, Amf 11A9b11A9b, Amf 8A8A9x8A in alpsko poskočnico Amf 12x11A12x11A. Alpska poskočnica se uresničuje še v dveh pesmih, in sicer v dveh daktilskih variantah: D5+D5, D5+D4 in D 11x10A11x10A. Uporabljena je še ena daktilska oblika: D 8x7A8x7A, ki jo lahko razumemo tudi kot varianto Amf 9/8, le brez anakruze. Kar v treh pesmih je uporabljena hildebrandska kitica (in sicer dvakrat v varianti nerimanih lihih verzov J 7x6A7x6A, enkrat pa kot T 6x5A6x5A), ki so jo iz cerkvene pesmi 18.stoletja v slovensko umetno pesništvo uvedli Volkmer, Stanič in Jarnik (Bjelčević 2000: 329–330).

Verzno inovacijo za slovensko pesništvo predstavlja uporaba anapestov, ki jih je Aškerc prevzel iz ruske književnosti in uporabil v pesmih *Roma* in *V predmestni krčmi* iz drugega cikla *Iz popotnega dnevnika* ter v pesmih *V hišici Petra Velikega* in *Na »Vrabcjih hribih«* iz tretjega popotnega cikla. Med kitičnimi oblikami, ki

jih ni uporabil v prvem ciklu, so v teh dveh ciklih še trohejski osmerek s cezuro (južnoslovanski lirski ljudski verz) ter različne kombinacije jambskih desetercev in enajstercev.

Obdobje slovenske moderne je v rabi verznihi sistemov obdobje prehoda iz prevladujočega silabotonizma in manj uporabljanege tonizma v nenumerični, svobodni verz, ki se je v tem obdobju sicer že pojavil, vendar se je polno izoblikoval šele v 20. in 30. letih 20. stoletja (Bjelčevič 1998/99: 29). To stanje odražajo tudi lirski cikli tega časa.

Murn je pesniške cikle oblikoval le redko; cikel *Noči obstajav* različnih rokopisnih variantah, 7-, 5-, 4- in 3-členega cikla. Primerjava pesmi, izbranih za edino natisnjeno tropesemsko varianto cikla, s tistimi, ki jih avtor v ta cikel ni sprejel, pokaže, da je bil kriterij izbora tudi večji odmik od običajnega oblikovanja kitic, saj izbrane tri pesmi pravihi kitic (tj. z istim številom verzov) nimajo (neizbrane pa), pesmi so členjene le na strofoide, uporabljen je verz z nepredvidljivim številom zlogov, vendar z istim metrumom, imenovan neregularni zlogovnonaglasni trohejski verz. To je verz, ki je za moderno tipičen in označuje njen prehodni značaj. Natančnejša razčlemba verzov razkrije, da število zlogov le ni povsem poljubno, ampak se verzi z nekaj odstopanji kažejo kot razlomljeni verzi popularne romarske kitice. Pri tretji pesmi cikla prva strofoida prinaša razlomljeno, a sicer »pravo« zaporedje romarske kitice: T 4 4(=8x) 4 3(=7a)4 4(=8x)4 3(=7a)4 4(8x)4 3(=7b)4 4(=8x)7b, druga strofoida pa od »čiste« oblike že odstopa.

Kettejevi cikli in ciklične pesnitve so pretežno sonetni, le v 6-pesemskih Novih akordih in 8-pesemskem Na molu San Carlo so druge, raznovrstne verzno-kitične oblike. Izmed tradicionalnih kitičnih oblik srečamo le kitico Prešernovega Orglarja T8a8b8a8b (osma pesem Na molu San Carlo), vendar v kitično nerazčlenjenem besedilu, kjer na nerealizirano kitično členjenost opozarjajo le zaporedja rim, in alpsko poskočnico v pesemski obliki gazele (šesta pesem Na molu San Carlo). Sicer v obeh ciklih prevladuje neregularni silabotonizem, pogost je neregularni daktil, v tretji pesmi Novih akordov tudi v pesemski obliki gazele. V peti pesmi cikla Na molu San Carlo se izmenjujeta jamb in trohej, kar prav tako kaže na svoboščino v primerjavi s preteklimi dobami; obe stopici sta namreč dvoizložni, mediktne intervale so torej enaki in tvorijo enovitost dvoizložnega ritma.

Cankar v osemčlenem ciklu *Dunajski večeri* povezuje tri pesmi s trohejskimi ali jambskimi štirivrstičnicami (1. pesem: T 8x5a8x5a, 2. pesem: J 9x8a9x8a, kar je

že ob Aškercu omenjena popularna kitica druge polovice 19. stoletja, 5. pesem: T 8x8x8x8x, torej tudi že pri Aškercu omenjeni južnoslovanski lirski ljudski verz), a štiri pesmi so naglasne, trikrat s pretežno amfibraškimi, enkrat celo z anapestnimi verzi, ki jih je od Rusov prevzel in v slovensko pesništvo vpeljal Aškerc, sicer pa so v slovenski poeziji zelo redki. V dveh pesmih je uporabljena tudi kitična neregularnost, torej členjenost na strofe. Največja novost tega cikla je vsekakor vključena pesem v prozi.

Alojz Gradnik je lirske cikle oblikoval iz pretežno tradicionalnih pesemskih oblik, a tudi z nekaj novoromantične iregularnosti. Cikel *Melanholija* iz prve zbirke *Padajoče zvezde* (1916) tvorijo tradicionalne verzno-kitične oblike: prvo pesem sestavljata dve štirivrstičnici s trohejskimi (junaškimi) deseterci, drugo dve (jamski) kvartini, tretjo pa kvartina in dve tercini. Uvodni vidni vtis cikla *Pisma* določajo prve tri kitično nečlenjene pesmi z daljšimi verzi (od 11- do 15-zložnimi), ki učinkujejo skoraj kot krajši prozni zapis. Branje po eni strani realizira tradicionalno lastnost poezije, rimanje, po drugi pa številni enjambementi, ki presegaajo polovico verznihi mej v vseh sedmih pesmih cikla, vzpostavljajo posebno napetost med verzno in skladienjsko členjenostjo. Prvi dve pesmi ritmično uresničujeta 4-iktne naglasni verz, v tretji prevladuje 15-zložni amfibraški verz, v šesti pesmi pa prihaja do kombinacije trohejske in jamske strofoide. V ostalih treh so uporabljene jamski enajsterci in deseterci, tudi kot kvartine in tercine.

Seveda se tudi v tem obdobju poleg Kettejevih in Gradnikovih sonetnih ciklov pojavljajo še drugi z istovrstno pesemsko obliko. Tak je Župančičev 7-členi cikel iz zbirke *Čaša opojnosti* (1899), ki formo imenuje že z naslovom *Seguidille*. Čeprav je uporabil t. i. sestavljeno seguidillo, ki ni eno-, temveč dvokitična, je celota z (delno asoniranimi) verzi J 7x5a7y(b)5a5b7z5b še vedno zelo kratka, zato velja Novakova (1995: 78) ugotovitev, da »se vezava v cikle ponuja sama po sebi«.

Kot je bilo že rečeno, se je svobodni verz pri nas uveljavil v 20. in 30. letih 20. stoletja, torej v smereh ekspresionizma, avantgarde in socialnega realizma. Sočasno so se še vedno uporabljale tudi verzno-kitične oblike zlogovno-naglasnega in naglasnega sistema. Tako je Kosovelov cikel *Rdeči atom* sonetni cikel, čeprav je prvi sonet namesto v jamskem metru oblikovan iz štirinaglasnih verzov. Njegov 3-členi cikel *Kraška vas* na moderno oblikovanje opozarja že z osamosvojenimi besedami, ki tvorijo zelo kratke verze, členjene na strofoide. Ugotavljanje ritmičnih značilnosti cikla pokaže, da v pesmih ni mogoče ugotoviti enotnega številskega vzorca, saj so verzi raznozložni in raznonaglasni: gre torej za nemetrični

sistem oziroma svobodni verz. Deloma so pesmi še rimane, čeprav tudi zaporedje rim seveda ni predvidljivo. Ker ritem svobodnega verza temelji v odnosu verza do skladnje oziroma ga tvori ponavljanje enakega skladenjskega vzorca, je svobodni verz dveh vrst: skladenjski (stavčni in sintagmatski) ter antiskladenjski (Bjelčević 1998/99: 31). Po tej tipologiji je Kosovelov cikel *Kraška vas* pisan v skladenjskem, in sicer sintagmatskem svobodnem verzu, ker se meje verzov večinoma pokrivajo z mejami besednih zvez in samo deloma stavkov. Kosovel v tem ciklu ohranja nedosledno rimanje, kar besedila dodatno zvočno organizira in približuje tradicionalnemu pesništvu.

V sodobni slovenski poeziji, torej tisti, ki je nastajala od 50. let 20. stoletja dalje in še nastaja, se je raba svobodnega verza v skladu z modernistično naravnostjo osrednjega dela te poezije nadaljevala in razvijala. Srečamo ga celo pri avtorjih, ki so izšli iz tradicije, vendar so sooblikovali tudi sodobno poezijo. Eden od njih je Matej Bor, ki je cikel *Šel je popotnik skozi atomski vek* (v zbirki *Sled naših senc*, 1958) napisal v stavčnem svobodnem verzu. Ta tip svobodnega verza, ki naj bi razvojno nastal šele po prvotnejšem sintagmatskem (Bjelčević 1998/99: 41), je poetološko-stilistično gotovo najbolj izrabil Dane Zajc. Uporabil ga je tudi za osemčleni cikel *Gotska okna* v drugi pesniški zbirki *Jezik iz zemlje* (1961). Slogovno zaznamovano stavke ponekod nadomešča z njihovimi ekvivalenti (oziroma t. i. pastavki), ki jih večkrat kopiči, kot v verzu: »Ozke. Prazne. Mrtve.« iz prve pesmi cikla. Ritem poudarjajo tudi mnogi paralelizmi členov,¹¹⁹ ki so pogost stilem Zajčeve poezije.

Da je Šalamunovo pesništvo v marsičem izšlo iz Zajčevega, a se z ironično in parodično distanco od predhodnikovega pisanja tudi odmaknilo (Juvan 2000: 289), dokazuje tudi tip svobodnega verza v prvencu *Poker* (1966), kjer je v prvem, petčlenem ciklu Mrk uporabljen stavčni svobodni verz, ki ga že v drugem, desetčlenem ciklu *Poker* kombinira s sintagmatskim (prva pesem), predvsem pa modernizira s tem, da opusti (razen v drugi pesmi) ločila, s čimer se branje in ritmična členjenost še bolj osredotoča na posamezni verz oziroma je oteženo prepoznavanje besedilnih enot, višjih od besede. Te značilnosti že kažejo na odmik od Zajčeve poetike. V naslednjih Šalamunovih zbirkah se pojavi tudi naslednja stopnja razvoja svobodnega verza, t. i. antiskladenjski verz, katerega glavna lastnost je divergenca stavčne in verzne členitve, s čimer nastaja napetost med skladenjsko in verzno

¹¹⁹ Bjelčević opozarja, da so o ritmični funkciji paralelizmov v svobodnem verzu govorili že zelo zgodaj (mdr. tudi ruski formalisti), predvsem raziskovalci Whitmanove poezije. Gl. opombo 9 v Bjelčević 1998/99: 35.

zgradbo, med samostojnostjo verza in samostojnostjo stavka (Bjelčević 1998/9: 39). To velja tudi za petčleni cikel *Sin* iz zbirke *Po sledeb divjadi* iz leta 1979, razen za prvo pesem v njem, v kateri prevladuje skladijski prosti verz, čeprav se nekaj manj kot polovica verzov konča na krepki skladijski meji.

Navedeni primeri so le okvirno predstavili vrstne, kitične in verzne značilnosti zgodovine slovenskih lirskih ciklov, ki v teh obrisih ne kažejo razlike s splošnimi spremembami in poetološkimi poudarki tega segmenta organizacije posameznih pesmi. Daleč najobsežnejšo zgodovino pa ima ciklično povezovanje sonetov.

Iz zgodovine slovenskega sonetnega cikla

ZARADI POMEMBNE VLOGE SONETA v vseh obdobjih novejše slovenske književnosti ne presenečajo niti v vsem tem času pogosti sonetni cikli, še posebno, ker je prve zasnoval že Prešeren in so s tem postali modeli lirskega cikla sploh. Kljub temu da so bili Prešernovi sonetni cikli v *Poezijah* razen posebne obsežne ciklične forme Sonetnega venca le krajši in grafično neoznačeni, so že Prešernu s sintagmatsko ter delno paradigmatško strukturo omogočili semantično dinamiko ljubezenske izpovedi, bivanjske refleksije in družbene kritike ter povezovanje ljubezenske, poetološke, bivanjske in domovinske teme.

Prvi, na čigar ciklično sonetno ustvarjanje je vplival tudi Prešernov zgled, predvsem Sonetni venec, je Stanko Vraz, čeprav je spodbuda za njegova sonetna cikla iz leta 1834 Venec ljubezenskih sonetov in Venec domoljubnih sonetov prišla tudi z delom češko-slovaškega avtorja Jána Kollárja *Hči Slave*, ki ga literarna veda opredeljuje s tremi različnimi oznakami: cikel sonetov, pesnitev ali zbirka. Zelo verjetno je Kollárjevo delo vplivalo že tudi na Prešernov Sonetni venec, in sicer s povezavo med ljubeznijo do ženske in do domovine, ki je pri Kollárju »brez notranje-formalne sklenjenosti, pač pa v tradicionalnem zaporedju posameznih sonetov« (Kos 1987: 74). Vraz je za svoja sonetna cikla po Prešernovem Sonetnem vencu povzel obseg štirinajstih sonetov, vendar brez katene in brez Prešernove zahtevne simetrične kompozicije. Cikla sta v nasprotju s prepletom tem v Sonetnem vencu tematsko enovita in imata paradigmatško zgradbo. Isto velja tudi za leto mlajši sonetni cikel Zvončeki, v katerem se je Vraz »dvignil nad jalovo, kollárjevsko tožbo spričo tuje nasilnosti h gorečemu pozivu k političnemu protestu in dejanju« (Slodnjak 1952: 32).

V obdobjih slovenske književnosti po romantiki se je raba sonetne oblike še okrepila in nadaljevalo se je tudi ciklično povezovanje sonetov. Na oboje je še močno deloval Prešernov zgled. Sonet in tudi njegove ciklične povezave so se spreminjali, pač glede na poetološka ozadja, iz katerih so nastali. Kako se je to odražalo v tematiki, obsegu in notranji sestavi sonetnih ciklov, bo skušal predstaviti naslednji pregled teh ciklov najznačilnejših sonetistov, iz katerega so

sonetni venci pretežno izključeni, saj so bili nekateri z vidika kriterijev cikličnosti že predstavljeni, sicer pa zgodovina sonetnega venca pri Slovencih zahteva posebno obravnavo.

Sonetni cikli druge polovice 19. stoletja

Poudarjeno sonetno oblikovanje po Prešernu, vendar s težnjo polemične naravnosti do idej njegove poezije, je v šestdesetih letih nadaljevala skupina pesnikov ob reviji *Zgodnja danica* (Umek, Bilc in Krek). »Pesniška oblika, ki jo je mojstrsko uporabljala romantika (Prešeren), naj bi z 'nekužljivo' vsebino spodbijala literaturo, s katero se konservativni tabor ni mogel strinjati.« (Pogačnik 1970: 77). Prešeren jim je predstavljal zgled tudi za povezovanje sonetov: obliko sonetnega venca sta prevzela Gregor Krek, ki je Sonetni venec objavil v *Poezijah* (1862), ter Anton Umek-Okiški, ki ima v zbirki *Pesmi* (1865) sonetni venec Pozdrav zvezdi na morji in še »dva sonetna venca v enem«, kot je sam poimenoval kombinacijo dveh sonetnih vencev z naslovom Domovini. Krajša sonetna cikla sta oblikovala Janez Bilc s štiripesemskimi Svetimi soneti (*Poezije*, 1864) in France Cegnar s petpesemskim sonetnim ciklom z naslovom Sonetje (*Pesmi*, 1860). Medtem ko Bilčev sonetni cikel prinaša verske motive – podobe križanega – in s tem tematsko izstopa iz prešernovske zasnove, pa Cegnar podobno kot Prešeren v Sonetih nesreče izraža pesimistično zavest življenjske nesreče, vendar cikel zaključí precej drugače od velikega predhodnika: s samoobtožbo nečimrnosti, ker se zagreba v »sveta temotne jarke, / ko lije name večno Solnce žarke.« S tem tudi on polemizira s stališči Prešerna in romantično strukturo sploh.

Umetniškega uspeha pa z večsonetnim povezovanjem ni dosegel niti Prešernovemu doživljanju sveta naklonjeni Stritar. Za sonetno oblikovanje njega in njegovih nadaljevalcev ugotavlja Martinović (1988: 74) petrifikacijo in notranje praznjenje soneta. Isto bi lahko rekli za Stritarjeve povezave v sonetnem vencu Slovo in v *Dunajskih sonetih*, saj Stritarjev sonetni venec iz dinamične romantične disharmonije oblikuje stereotipno idejo svetobolja, *Dunajski soneti* pa so s svojo feljtonističnostjo izstopili iz ciklične zaokroženosti.

Sonetni cikli slovenske moderne

Zaradi šibke umetniške vrednosti sonetnega oblikovanja v drugi polovici 19. stoletja ne preseneča potreba po ustvarjalni transformaciji soneta in nov zagon pri oblikovanju večsonetnih celot, uresničen v obdobju slovenske moderne. Na odmik od klasične sonetne oblike je vplivala tudi poetika te dobe s težnjo po osvobajanju poezije strogih in formalnih verzifikatorskih načel. Toda izhodišče obnove soneta, ki je prišla najbolj do izraza pri Dragotinu Ketteju, je bil prav Prešernov klasični sonet (Paternu 1997: 20). Kettejevo liberaliziranje soneta¹²⁰ tradicionalne sonetne strukture ni popolnoma porušilo. Martinović, avtor monografske obravnave Kettejevega ustvarjanja (1976: 139), namreč ugotavlja, da je bila tudi zanj – tako kot za Prešerna – formalna simetrija soneta »konkretizacija ideala harmonije, soočene z disharmonijo njegove duhovne strukture«. In tako kot se to nasprotje pri Prešernu najizraziteje pokaže v ciklično oblikovanih Sonetih nesreče, ga je tudi Kette v intenzivnem ustvarjalnem obdobju med 22. julijem in 10. avgustom 1898 izrazil v sedmih¹²¹ večsonetnih celotah, ki jih je objavil v *Ljubljanskem zvonu* leta 1898 in 1899 z naslovi Slovo, Spomini, Črne noči, Moj Bog, Tihe noči, Adrija in Izprehod (*ZD I* 1949: 116–120, 121–125, 126–131, 132–135, 136–143, 144–151, 152–157). Martinović jih imenuje cikli, kot so v literarni vedi tudi sicer skoraj brez pridržka imenovani. Urednik Kettejevega *Zbrana dela* France Koblar sicer izmenično s poimenovanjem ciklov uporablja

¹²⁰ Franc Zadavec (1997: 23) ugotavlja naslednje značilnosti Kettejeve modernizacije soneta: »Od metričnega kanona se občutno odmakne zlasti v ciklu Izprehod, kjer zapiše poleg daktilskotrohejskih verzov tudi čisto daktilske, v VI. tudi le sedemzložno daktilskotrohejsko vrstico. V sonetu poetove samozaveze 'A tebi poet bodi geslo resnica ...' pa valovi amfibraški ritem. S svobodnejšim metrom se ujemajo daktilske in sestavljene rime (Ko na večer, Spomini V, Tihe noči) pa tudi zgolj moške v Izprehodu V. Posebnost je peterostopna jamska vrstica iz zgolj zvočnega zloga Ha, ha ... Kettejevi soneti so ritmično živahni in razgibani tudi zavoljo medtercetnih in medkvartinskih prestopov, v peti pesmi cikla Moj Bog povezujejo prestopi kar tri kitice. Sintaktično odprtost znotraj kitic in med njimi spremlja močna dialoškost. Govorno živahnost in raznolikost znotraj verza in kitice večkrat dopolnjuje tudi razgibanost med anekdotno / primero / metaforo in subjektivizacijo / lirizacijo.«

¹²¹ Poleg teh navaja *Zbrano delo* tudi tročleni sonetni cikel Štefanija, ki je bil v *Ljubljanskem zvonu* objavljen 1896. Vendar je njegov naslov določil urednik *Zbrana dela* France Koblar (1976: 311), saj so bili soneti v predhodnih objavah združeni s še enim sonetom pod skupnim naslovom Vijolica. Koblar namreč pravi, da »[k]akor kažejo natis v *Ljubljanskem zvonu* in oba prepisa (Kettejev in Stamcarjev), velja ta naslov samo za prvi sonet, dasi ni brez notranje zveze z drugimi tremi.«

tudi izraz pesnitev, kar vendar kaže na poudarjeno enovitost teh večsonetnih besedil. Kot je bilo že rečeno, zgled zanje bolj kot Sonetje nesreče predstavlja Prešernov Sonetni venec. Podobnost se kaže v več primerih delnih ponovitev zaključnega verza v začetnem verzu naslednje pesmi in v vsaj deloma okrepljeni medpesemski koherenci (razen v Slovesu), zaradi katere so posamezni soneti nekoherentni ali slabše koherentni, kar prikriva njihova formalna sonetna celovitost. In ta v bralski recepciji še vedno omogoča tudi predstavo ciklične sestave. Zato za te celote ohranjam tudi izraz cikel, čeprav bi jih bilo večinoma bolj upravičeno imenovati ciklične pesnitve ali ciklusoide.

Martinović (1976: 151–152) sklepa, da je ne le izbor sonetne oblike, ampak tudi Kettejevo »težnjo po ustvaritvi širše harmonične celote, kot pa jo lahko ponudi samostojen sonet, motiviralo bistveno prizadevanje po ustvarjanju formalne harmonije, v kateri bi se disharmonija mogla pomiriti«. Ob tem ugotavlja (n. d.: 160), da so prav ti sonetni cikli znamenje posebnosti Kettejevega mesta v strukturi poezije slovenske moderne: čeprav je bil tudi v slovenski novi romantiki sonet zelo priljubljena oblika in čeprav avtorjem tega obdobja niso bile tuje niti ciklične kompozicije,¹²² pa samo za Ketteja značilni sonetni cikli¹²³ pomenijo »čvrstejšo povezovanje že tako relativno čvrstih struktur, kakršne so bile celo liberalizirani soneti«, kar je »ustvarjalni postopek, ki se je že izraziteje soočal z osnovno tendenco po osvobajanju poezije«. Zato šele za zadnja dva lirski cikla, Novi akordi in Na molu San Carlo, ki sta napisana v raznovrstnih verzno-kitičnih oblikah in sta nastala neposredno po sonetnih, Martinović (n. d.: 88, 160 in 217) ugotavlja, »da je v diahronem zaporedju prišlo do dokončnega razkroja ideje o možni harmoniji« in da se je samo s tema dvema cikloma Kette »približal obliki cikličnih celot, kakršno so negovali njegovi sodobniki in ki je ustrezala osnovnim intencijam novoromantične poetike«. Vendar ob tem dodaja, da »že samo dejstvo, da je svoja poslednja dela ustvarjal v cikličnih oblikah, v kompozicijah, v katerih so bile med seboj formalno različne pesmi zavestno povezane na podlagi njihove globlje tematske in problemske sorodnosti, dokazuje prisotnost težnje po reguliranju procesa formalnega osvobajanja poezije«. Hkrati je bilo Kettejevo ustvarjanje sonetnih ciklov kot kulminacija njegove težnje po harmoniji v nasprotju s še enim vidikom pesnikove

¹²² Martinović na tem mestu citira Zadravca (1970: 92): »...proti pričakovanju impresionizem ni preprečil, da pesniki ne bi zbirali pod skupen naslov več pesmi.« Nasprotno, »najuspešnejše ciklične zgradbe so pesnili ravno modernisti, zlasti sta jih ljubila Kette in Župančič, a tudi Cankar in Murn nista ostala brez njih.«

¹²³ Župančič, ki je 1898 revijalno objavil tropesemski cikel Velikonočni soneti, je ob njihovi knjižni objavi opustil skupni naslov in s tem ciklično povezavo.

osebne poetike, z idealom »oblikovno enostavne in po vsebini neposredne poezije, sorodne ljudskemu pesništvu« (Martinović 1976: 170).

Zaradi osnovne ambivalentnosti Kettejevih sonetnih ciklov oz. pesnitev (na eni strani harmonična forma, na drugi pa vsebina, ki razkriva položaj disharmoničnosti, a tudi težnjo po njenem preseганju) je bil že Martinović pri njihovi razčlembi posebej pozoren na začetke in sklepe posameznih ciklov. Večinoma je mogoče potrditi njegovo ugotovitev, da prinašajo začetki ciklov, z izjemo Tihih noči in Črnih noči, harmonično podobo narave, ki z lirskim subjektom vzpostavlja korespondenco,¹²⁴ vendar je ta zelo kratkotrajna in se največkrat razkroji že v prvi pesmi. Ne drži pa povsem njegova ugotovitev o harmoničnem začetku cikla Moj Bog, kakršnega sicer odraža prikazana mirna nočna narava (»mir objame polja in goré«), ne pa duševno stanje lirskega subjekta, čigar s spominom zbudjene bolečine so tako močne, da si želi pomiritve v smrti (»O, da bi tudi ti, srce goreče, / ob grobu zadnje že biló postaje / in vzdihnilo že k njej poslednji amen!«). Prav tako ni mogoče povsem sprejeti Martinovićeve trditve o disonantnosti že na začetku cikla Črne noči; izhodiščni položaj za lirski subjekt namreč ni neprijeten. To je sicer stanje še neuresničene ljubezni (»moje duše tiho zdihovanje po tebi«), a lirski subjekt hrepenenjsko možnost realizacije prepušča prihodnosti. Močno disonantnost pa res prinese že druga kvartina prvega soneta z motivom demona kot personifikacije dela duševnosti lirskega subjekta, za Ketteja značilnega antipoda čustvenosti, tj. pesnikovega razuma in njegove razdiralne skepse, kar ustvarja notranjo konfliktnost lirskega subjekta (»obup, zanikovanje«). Ta predstavlja pomembno razliko med Kettejevo in Prešernovo duhovno strukturo.

Prav tako je mogoče večinoma sprejeti Martinovićevo (n. d: 163) ugotovitev, da je Kette cikle »sklenil s spoznanjem, ki je pomenilo smiselno in emocionalno preseganje in razreševanje konflikta«. Drugačen je sicer zaključek Spominov, ki z besedami »čisti angel v édenski poljani, / ki brez strastí z ognjenim mečem brani / vrnitev mi v nebeški paradiž« ohranja močno disonantnost. Vendar zadnja dva soneta s svojo resignativnostjo vseeno prinašata nekaj čustvene pomiritve. Problematična je tudi pomiritev v zaključku Črnih noči. Omenjena je sicer možnost preseganja konfliktnosti z zamenjavo neustreznih življenjskih načel s stvarnejšimi, hedonistično-senzualnimi, vendar s pogojnikom (»lepo na zemlji rajši hodil bi,

¹²⁴ Harmonično naravo oziroma korespondiranje med lirskim subjektom in njo v začetkih posameznih ciklov nakazujejo naslednje sintagme: Slovo: »zelená Krka, kot mladá nevesta«, Spomini: »čas prerrojene nature«, Adrija: »kot deva, ki si venec sname / na dan poročni«, Izprehod: »sončni prameni«, »lahki zefiri«.

/ pil sladko vince, da bi se omamil / in zjutraj se na polnih grudih zdramil«), ki odraža bolj izgubljeno možnost kot prepričljivo zagotovilo notranje in zunanje harmonizacije subjekta.

Navedene ugotovitve kljub temu kažejo na podobno, in sicer sintagmatsko strukturo vseh sonetnih ciklov, ker pa so ti različnega obsega – najobsežnejša, 8-pesemska sta cikla Adrija in Moj Bog, cikla Tihe noči in Izprehod sta 6-pesemska, Slovo in Spomini 5-pesemska, najkrajši je 4-pesemski Črne noči – je smiselno še natančneje preveriti medpesemsko koherenco in s tem narativno-kavzalna razmerja v ciklični zgradbi.

Po pričakovanju je konflikt najprej opredeljen v najkrajšem, štiripesemskem ciklu Črne noči. Že kar prva pesem namreč predstavi dialoško izražen notranji konflikt, v katerem je nasprotovanje idealističnemu hrepenenju po izbranem dekletu oprto na razumsko, realistično presojo za ljubezensko uresničitev neugodnih dejstev (npr. »kako je zrla nanjga ljubeznivo«), ki jo izreče demon, personifikacija razuma. V drugi se še vedno dialoško izraženi boj obeh strani prevesi na stran razuma, še vedno personificiranega kot demon (»plakal sem ob nadeji potrti«), tako da v tretjem sonetu zmagujoči razum s pozivom k maščevanju dekletu (»Sovraži in škoduj!«) zares pridobi demonske značilnosti. Ker je tema cikla notranji konflikt, poraz ene strani (čustvene, idealizirajoče) ni prava pomiritev, kar potrjuje tudi zadnja pesem z občutji notranje otopelosti in praznosti ter že omenjeno ugotovitvijo, da bi se konfliktnosti med »peklom razuma« in »dviganjem v nebo« lahko izognil le z drugačnimi, običajnejšimi življenjskimi načeli.

Tudi v petpesemskih Spominih, ki so poleg Črnih noči edini z neharmoničnim koncem, je konflikt, v tem primeru zunanji, in sicer ljubezenska zavrnitev, opredeljen hitro, že v drugi pesmi, potem ko prvi sonet o lepoti in moči ljubezenskega hrepenenja medbesedilno utemelji kasnejši čustveni odziv zavrnjenega subjekta. Vendar se cikel ne usmeri k preseganju konfliktnosti, temveč h krepitvi že v drugi pesmi izražene stališča lirskega subjekta, da kljub bolečini zaradi ljubezenske zavrnitve ohrani svojo čast in duševno samozavest (»Ponosna glava moja se ne klanja, / molčijo usta, lic solzà ne moči«). Temu je namenjen tudi tretji sonet (»meni prav zares / ni treba čisto nič pomilovanja./ Bolj tebi ...«). V njem Kette odpre »proces degradacije in dezidealizacije pesniškega ljubezenskega ideala«, ideala »spiritualizirane in moralno nedotakljive ljubezni« (Martinović 1976: 177 in 188), kar ga odmika od Prešernove duhovne strukture. Četrti sonet posledice konflikta opredeli še za delovanje lirskega subjekta, to je pesnjenje, ki bo izgubilo

humor in satirično ostrino, zadnji, peti pa s poudarjeno disonantnim zaključkom – če upoštevamo krožnost cikličnega branja – izhodiščnemu, harmoničnemu spominskemu prizoru vzvratno pripisuje še večjo vrednost.

V prav tako petpesemskem Slovesu je predstaviti konflikta, ponovno notranjega, namenjen šele tretji sonet, ker sta prva dva medbesedilno prepoznana kot uvodno-utemeljevalna in predstavljata izpovedovalčevo vrednotenje ženske (»angelske žene«) in ljubezni (večne). Prav ta dva soneta namreč poudarita resnost v tretjem sonetu izražene konflikta med idealističnim čustvovanjem na eni strani in razumskimi pobudami k novim življenjskim izkušnjam, ki jih po slovesu od nekdanjega kraja ponuja novo okolje. V tem ciklu je notranji konflikt dopolnjen še z zunanjim v četrtem sonetu: ljubezen je neuresničljiva zaradi nasprotujočih si pogledov na partnerski odnos: »Visoka stena je med nama, / ki nihče dalje in vrhá ne ve ji ...«. Ker je v taki situaciji pravo preseganje disonantnosti nemogoče, ga lirski subjekt v zadnji pesmi kot možnost projicira v prihodnost, ko bo vrednost prave ljubezni spoznalo tudi dekle.

V obeh šestsonetnih pesnitvah, Izprehodu in Tihih nočeh, se neharmonični položaj lirskega subjekta pojavi že takoj v prvi pesmi. V Izprehodu je to ljubezenska neuslišanost (»Ah, jaz sem pač sam.«), v Tihih nočeh pa nezaupanje literarne publike v iskrenost ljubezenske poezije¹²⁵ (»To sladke, gladke so laži vse skupaj!«). Vendar se ključni konflikt v obeh ciklih razkrije šele v predzadnji, peti pesmi. Pesmi do tega vrha le utemeljujejo, krepijo stališče lirskega subjekta v izhodiščnem konfliktu. V Izprehodu sta to izpovedi ljubezni (drugi in tretji sonet) in nato še medbesedilno nepovezan, z vidika nadaljevanja celo nelogičen poziv k bolj strastni, »južni« ljubezenski liriki. V Tihih nočeh pa za zagotovilo o avtentičnosti literarno posredovanega čustvovanja (drugi sonet z besedami: »A duša naša – ta nikdar ne laže«,), sledi (tretji sonet) poziv k celoviti, spiritualni (»Daj, ljuba, duše tajni vrt odpreti«) in senzualni ljubezni (»Dve rožici pa ti daruj mi tudi / obraza ljubeza, zakritega, / dve liliji pa svojih belih grudi.«). To pripelje (četrti sonet) do spoznanja o neskladju, razkolu med lepoto in trpljenjem, sanjami in resnico, dušo in telesom (»tolikrat samotna duša plaka, / ko v strastnih radostih telo drhti.«). Idejni vrh cikla v petem sonetu predstavlja svetobolno disonantno spoznanje o neuresničljivem idealu duhovnega zlitja ljubezenskega para (»A kdaj živita dobri duši

¹²⁵ Tudi Martinović za Tihe noči meni, da nimajo harmoničnega začetka, ker naj bi bila v prvem sonetu izražena »notranja dilema o smislu ustvarjanja«. Vendar izražena disharmonija ni notranja, saj je posledica nezaupanja literarne publike v resničnost – avtentičnost pesniške izpovedi.

skupno?«), kajti »realna stvarnost absolutno identiteto v ljubezni stalno blokira« (Martinović 1976: 182). In vendar se zadnji, šesti sonet izteče v pomiritev, in sicer z idejo gotovosti posmrtno uresničitve ideala spiritualizirane ljubezni (v primerjavi s Prešernovo duhovno strukturo je to seveda Bogomilino prepričanje, ne pa Črtomirjevo oziroma Prešernovo). V tem ciklu se torej konflikt, zasnovan na področju poezije, preusmeri v tematizacijo konfliktnosti v ljubezni. Pri Izprehodu je ravno obratno. Prvotna ljubezenska disonantnost se v peti pesmi, vrhu cikla preusmeri v notranji konflikt, dilemo med izključujočima se možnostma harmoničnega življenjskega uresničevanja ali literarnega ustvarjanja (»zdaj se na dražestnih grudih ogrej«, »Pusti zdaj pesmi!«). Zadnja pesem z besedami srca (»kadar bom srečno ... zaklinjam se tebi, / pesmi utihnejo moje ...«) prinaša odgovor nanjo: »V trenutku realizacije svoje eksistencialne harmonije bi izginila potreba po kakršnem koli ustvarjanju« (Martinović 1976: 199). Vendar je življenjska harmonija samo možnost, ki se v kontekstu Kettejeve poezije bralcu ne more zdeti zelo verjetna, zato se konflikt predzadnjega soneta ne le razreši, ampak postane sploh nerelevanten.

Dva najdaljša, osemsonetna cikla pa nimata enake strukture; medtem ko se v Adriji¹²⁶ s pripovedjo o dinamičnem duševnem dogajanju ob erotičnih spodbudah novega, morskega okolja (preobrat od spomina na nekdanje dekline k novi ljubezni) pojavi konflikt šele v petem sonetu, je ta v ciklu Moj Bog izražen že v prvi pesmi z občutjem skrajne bivanjske disonantnosti, naslednji soneti pa so namenjeni razmisleku o njenem preseganju.

V Adriji se v petem sonetu pojavi notranji konflikt med skrajnima, izključujočima se pogledoma na ljubezen: spiritualnim in senzualnim. Zaznamovana sta s personificiranima podobama angela in zlodeja v zaostrenem dramatično dialogškem odnosu (»Ah, grudi ... 'Pojdi!' šepeta mi zlodij. / 'Nikar,' dé angel ...«). V šestem sonetu se lirski subjekt v imenu idealizirane, večne, čeprav neuresničene ljubezni (»drugih rož / ne bo plamteče mi srce ljubilo«) odloča za odpoved stvarni, tudi telesni ljubezni. Vendar je sprejetje take, reducirane ljubezni za Ketteja očitno težko, saj se sedmi sonet začne z »realistično skepsjo v vse vrednote« (n. d.: 188): »stopi vendar na realna tla, / ni baba vredna ene kaplje cvička, / le varaj jih, ne bodi brat oslička«. To pomeni seveda kontrastno stališče idealizaciji v šestem sonetu, vendar je konfliktnost kratkotrajna, saj lirski subjekt že v tercinah moralni relati-

¹²⁶ Prvotno je imel cikel še en sonet o Krasu in Kraševcu, ki ga je Kette kasneje izpustil, po mnenju Martinovića (1976: 174) zaradi nasprotnosti siceršnjemu Kettejevemu konceptu poezije.

vizem s ponovno »afirmacijo idealizma in idealnih vrednot« (n. d.: 188) odločno zavrne (»rajsi v višjih sferah se hladim«). Zadnji sonet je potrditev sklepa prejšnjega in preseganje bivanjske disonantnosti (»z dvomi se nikar nikdar ne muči«) nasloni na krščanski nazor in z njim na večnost življenja in ljubezni: »In smrti ni! ... Jaz vidim le življenje, / ljubezen večno vidim krog in krog«. Glede na večjo dolžino tega cikla v primerjavi s prej predstavljenimi je razumljiv tudi odlog stopnjevanje konfliktnosti, ki je bila v krajših ciklih začeta kmalu po uvodni harmonični podobi. Tudi vnovično, čeprav kratkotrajno odpiranje konfliktnosti že po vrhu cikla kaže na daljšo ciklično sestavo, kjer sklep zajame več kot en sam sonet. Konfliktnost zaznamuje tudi z dramskim sredstvom, dialogom, uporabljenim še v ciklični pesnitvi Črne noči (kjer lirski subjekt sliši besede demona).

Ciklična pesnitev Moj Bog v prvem sonetu izraža željo po pomiritvi duševnih bolečin v smrti, vendar se ji lirski subjekt že v drugem sonetu odpove, v tretjem sonetu pa odpre tisto možnost premagovanja bivanjske disonantnosti, ki je napovedana že z naslovom: to je Bog. Ljubezensko in poetološko tematiko, izraženo v drugih sonetnih ciklih, Kette v tem razširi z religiozno (ki jo je vpeljal že v cikel Adrija) in refleksivno-bivanjsko. V Bogu želi lirski subjekt najti rešitev pred posledicami bivanjskega konflikta, duševno in čustveno otopelostjo (»o Bog, zaneti / mi večni, žarki ogenj v dnu srca!«). Četrty sonet predhodnega dopolnjuje s spoznanjem, da se transcendenca človeku razkriva prav v ljubezni (»ko si, nebeški gospodar, / v očesi njeni blagi, nežni, krotki / prišel«). Peti sonet opozori še na intuitivno mladostno doživljanje transcendence z umetnostjo – glasbo kot posrednico med človekom in Bogom, s čimer se utemeljevalno navezuje na naslednjega. V njem lirski subjekt kulturo racionalnega in dogmatičnega spoznavanja Boga krivi, da je pozabil na že doživeto spoznanje o Bogu kot »prvotni moči«. Zato izraža sedmi sonet željo po ponovnem, otroškemu enakem intuitivnem stiku s transcenco (»Kot dete borno [...] naj vekomaj i jaz s teboj živim! ...«). Zadnji, osmi sonet se z besedami: »Ne boj se mi viharjev in peči!« izteče v »aktivistični in vitalistični zanos in pripravljenost na sprejemanje vseh oblik obstajanja« (Martinović 1976: 196), jasen izraz poskusa preseganja izhodiščne disonantnosti. Ker tudi notranjo strukturo tega sonetnega cikla oblikuje razpetost med disonantnostjo in težnjo po njenem preseganju, s katero naj se ciklično zaporedje zaključi, torej vzročno-posledični okvir, so posamezni soneti v kavzalnih odnosih. Napetost kot posledica bivanjske konfliktnosti v tem ciklu popusti že kmalu, v tretjem sonetu, vendar ne povsem, saj je v njem imenovano le harmonizirajoče načelo, ne pa tudi pot do njega; ta se določi šele v zadnjem sonetu cikla.

Sonetni cikli so Ketteju omogočili, kot je ugotavljal že Martinović, da je po začetni kratkotrajni harmoničnosti osnovno disharmonično vsebino, skladno romantični konfliktnosti, pripeljal do sklepa, ki je bolj ali manj izrazit poskus preseganja disonantnosti (razen v Črnih nočeh in Spominih). Konflikt je v najkrajšem in enem od najdaljših ciklov izražen že v prvi pesmi, enako tudi v obeh šestpesemskih ciklih, le da v teh dveh primerih začetnemu konfliktu sledi v predzadnji pesmi še eden, odločilnejši od izhodiščnega. V obeh petpesemskih in v osempesemski Adriji pa je nekaj pesmi pred konfliktom namenjenih njegovi utemeljitvi. Pesmi, ki sledijo konfliktnemu vrhu cikla, pokažejo – razen v dveh primerih – možnost pomiritve disonantnosti.

Cikli oziroma ciklične pesnitve so Ketteju s prikazom duševnih sprememb, vezanih na primerjavo subjektive sedanjosti in preteklosti ter projekcij v prihodnost, omogočili vzročno-posledično in s tem argumentacijsko ter večplastno obravnavo ene, še pogosteje pa več povezanih tem: ljubezenske, pesniške, bivanjske in metafizične. Tako je Kette dopolnil ciklično strukturo, ki jo je za izražanje romantične disonantnosti oblikoval Prešeren v Sonetih nesreče, ob temi ljubezenskega prepričevanja pa v Gazelah in Sonetnem vencu. Kettejeva ciklična struktura je namreč zaradi jasnih vzročno-posledičnih odnosov izrazito dinamična in v tem pogledu bližja Prešernovim ciklom z ljubezensko tematiko kot bivanjskim Sonetom nesreče, ki so do sklepne posledice le paralelno-stopnjevalni.

Sonetni cikli v obdobju med prvo in drugo svetovno vojno

V slovenski književnosti med prvo in drugo svetovno vojno, ki sta jo zaznamovali novi smeri ekspresionizma in socialnega realizma ter nadaljevanje novoromantičnih smeri, pripada med pesniki, ki so uporabljali sonetno obliko, popolno prvenstvo Alojzu Gradniku. Zadravec (1997: 26) navaja, da je bilo od 1227 objavljenih sonetov v tem obdobju kar 159 Gradnikovih, v vsem času njegovega ustvarjanja med 1903 in 1960 pa jih je objavil čez 180. Ugotavlja tudi (1999: 142), da je Gradnik »izmenoma pisal klasični in modernizirani sonet«,¹²⁷ ki »je Gradniku 'pokorna' oblika

¹²⁷ Zadravec (1999: 145 in 146) med odstopi od klasičnega soneta navaja uporabo trohejskega in daktilskotrohejskega verza, okrajšani sonet z manj zlogi ali verzi po D' Annunzиеvem zgledu, Shakespearovega štirijamskega pa prevedenega s štiristopnim trohejem, pogosta je tudi uporaba odprte kitice.

za vse, je inštrument za vse teme, morda še najmanj za ljubezensko«. Vendar za umetniško vrednost sonetno oblikovanih pesmi hkrati pravi: »[V] klasični obliki, ki se je je tako vztrajno oklepal, je komaj kdaj resnični umetnik, med umetnike se uvršča predvsem s svobodnimi oblikami.« Pomen sonetnega oblikovanja za Gradnika ugotavlja Zadravec tudi po obsegu pesmi: »Količino njegove pesmi je skoraj tri desetletja določal sonetni obseg, saj mu je tudi v desetletju po prvi zbirki pesem komaj kdaj prestopila štirinajst verzov.« Ob tem se Zadravec posebej ne ustavlja ob dejstvu, da je Gradnik sonete povezoval tudi v sonetne cikle in s tem vendar že v obdobju, ko praviloma ni pisal daljših pesmi od sonetnih, ustvaril obsežnejše lirske celote. Tudi te predstavljajo del avtorjeve poetike, ki jo je Paternu (1967: 30) označil za »izvirno, naravnost prometejsko sintezo Prešernove klasične tradicije z moderno in ekspresionizmom«.

V prvi zbirki, *Padajoče zvezde* (1916), je kar pet ciklov,¹²⁸ a ne sonetnih; ti se pojavijo šele v naslednjih zbirkah, v katerih se tudi sicer poveča število sonetnih pesmi. *Zbrano delo* za prvo zbirko navaja 14,29% sonetov od vseh pesmi, v *Poteh bolesti* je sonetov kar 65,28% in v zbirki *De profundis* 64,93% vseh besedil. V *Svetlih samotab* se ta odstotek spet nekoliko zmanjša in znaša 49,11%. Za kasnejše zbirke *Zbrano delo* ne navaja več podatkov o kitični in verzni sestavi, po podatkih Zadravca (1999: 143) je v zbirki *Večni studenci* le 8 sonetov od 53 pesmi (15%), v *Zlatih lestvab* spet 13 od 56 pesmi (23%), v *Pojočih krvi* pa 15 od 36 (45%). Kljub cikličnemu povezovanju sonetov je Gradnik še naprej oblikoval tudi raznokitične cikle, med katerimi sta najpomembnejša sedempesemski cikel *Pisma* (*Padajoče zvezde* 1916) in desetpesemski *De profundis* iz istoimenske zbirke (1926).

Sonetni cikli oziroma ciklusoide v drugi zbirki, *Pot bolesti* (1922), so naslednji: 4-pesemska *V bolnišnici* in *Poslednje pismo Ivana Gradnika* ter diptihi *V tujini*, *Gorica*, *Na Erjavčevem grobu*, *Sonce v Brdih*, *Punt*, *Tolmin*. V tretji zbirki, *De profundis* (1926), so sonetni cikli oziroma ciklusoide naslednji: trije štiripesemski, in sicer *Vrnitev*, *Sinu* in *Jeseni v Medani*, ter petpesemski *Vitogoj* in trije sonetni diptihi: *Ujedinjenje*, *Materi* in *Dvogovor*. Naslednja zbirka *Svetle samote* (1932) prinaša še petpesemski sonetni cikel *Pogovor* in kar desetsonetno ciklično pesnitev *Večerna senca*. V zbirkah *Zlate lestve* (1940) in *Pojoča kri* (1944) sta le po en sam sonetni diptih: v prvi *Jesen na Doberdobo*, v drugi pa *Na Kontovelu*. V zbirki *Večni studenci* (1938) in *Pesmi o Maji* (1944) ni sonetnih ciklov.

¹²⁸ To so: *Melanholija* (3 pesmi), *Pisma* (7 pesmi), *Besede umirajočega dijaka* (2 pesmi), *Molitev beguncev* (2 pesmi) in *Pesmi starega begunca* (5 pesmi).

Tematsko so te večpesemske celote raznovrstne; večinoma obravnavajo bivanjsko dihotomijo in iskanje njene pomiritve, torej to, kar je kot sporočilno možnost sonetnega cikla z naslonitvijo na Prešerna izkoristil že Kette, in s tem nadaljujejo isto razvojno linijo. Drugače od Ketteja pa Gradnik v ciklični celoti obravnava svoj odnos do Boga, saj to temo poveže s poetološko. Za Gradnika značilna je tudi obravnava nasprotja med moškim in ženskim principom v ljubezenski zvezi (že predstavljeni cikel *Dvogovor*), v stiku s sočasno, ne več novoromantično naravnostjo poetik 20. in 30. let 20. stoletja se v Gradnikovih ciklih pojavlja tudi socialna tema in veliko domoljubne, celo politično aktualne vsebine.

Slednje velja predvsem za večsonetna besedila Punt, Tolmin in Poslednje pismo Ivana Gradnika, ki so tudi del višje nadpesemske celote Tolminski punt (*ZD* II 1986: 67–83), s katero se zbirka *Pot bolesti* zaključuje. To celoto bi lahko imeli za razdelek, saj povezuje naslovljene pesmi in večpesemske celote, vendar zbirka sicer nima razdelkov in zaporedje posameznih naslovljenih besedil oblikuje sintagmatsko strukturo, ki narativno in vzročno-posledično predstavi znane zgodovinske dogodke, a jih interpretira aktualistično, kot nacionalni odpor zoper italijansko raznarodovalno politiko na Primorskem po prvi svetovni vojni. Sintagmatska struktura je značilno ciklična, čeprav je brez tipičnega zunanega znaka zanjo: brez oštevilčenja pesmi. Ne slučajno: naslovi posameznih besedil imajo funkcijo motivnega signala k medbesedilni navezavi na zgodovinsko snovno izhodišče oziroma njen odgovarjajoči fabulativni del. Zato bi bil samo en, povezovalni naslov premalo. Poleg tega je Gradnik oštevilčenje uporabil za tri večsonetne celote znotraj hierarhično nadvladujočega cikla. Med njimi kriterijem cikla še najbolj odgovarja Poslednje pismo Ivana Gradnika, vendar sta tudi tu zaradi medpesemskega navezovanja slabše koherentna drugi in zadnji, četrti sonet. Poleg tega naslov napoveduje le eno pismo, kar kljub samostojnosti sonetne forme nakazuje njeno uporabo za večdelno pesem. Glavni namen dvosonetnega Punta pa je ponazoritev ključnega, z naslovom določenega zunanega dogajanja s sklepno domoljubno poanto (»Da bo prosta domovina, [...] da tujec ne bo vladal naše hiše«), zato prinaša epske sestavine, ki jih srečamo še v nekaj pesmih te nadpesemske celote, npr. imenovanja krajev zbiranja ljudi, glavnih upornikov in tujega plemstva, dialoške situacije. Glede na zgodovinsko snov te niso presenetljive in ob lirsko-idejni plasti, poudarjeni tudi v sklepnih dvodelnih pesmi Tolmin, sooblikujejo zvrstno hibriden cikel.

Za isto aktualnopolitično vsebino je Gradnik v večsonetni celoti Vitogoj (*ZD* II 1986: 141–148) v zbirki *De profundis* na lirsko-epski način uporabil še zgodovinsko snov o upiranju fevdalcem, vendar so posamezni soneti tako medpesemsko

speti, da so očitno del kratke pesnitve oziroma večdelne pesmi, na kar kaže tudi opomba pod naslovom, da gre za odlomek. Prav tako domoljubno spodbuden je v *Poteb bolesti* dvopesemski cikel Na Erjavčevem grobu (*ZD II* 1986: 59–60), kjer v prvi pesmi kliče za zgled narodnemu delovanju pokojnega Frana Erjavca, v drugi, samostojni pesmi pa tudi druge pomembne pokojne Primorce (medpesemsko razmerje je posamično – splošno). Aktualno vprašanje v novi državi SHS je Gradnik zajel v dvosonetni cikel Ujedinjenje (*ZD II* 1986:149–150). Na prvi sonet iz samih vprašanj, razvitih iz osnovnega: »Smo bratje?«, prinaša drugi sonet odločen pritrdilen odgovor: »Smo bratje!« in poziv k pogumnemu premagovanju zgodovinskega tujstva (to so »grehi nesvobodnih dni«, »prošlosti pošasti«, »tujinstva strup«). Gre torej za variacijsko medpesemsko razmerje vprašanje – odgovor. Besedni red začetne vzklične pritrditve je posledica medpesemske kohezije in je motnja koherence drugega soneta, vendar je povsem ne onemogoča.

Ciklično strukturo iz dveh samostojnih sonetov ima tudi Gorica (*ZD II* 1986: 50–51), v kateri je Gradnik vzporednosti krajinarske in ljubezenske teme iz prvega soneta (ljubezen do ženske se je povezovala z ljubeznijo do mesta, v sedanosti se lirski subjekt čuti odtujenega od obeh) v drugem ob istem motivu dodal še bivanjsko (z motivom prave pomiritve v smrti, ki ga bo spet zbližala tako s krajem kot z žensko). Druga pesem diptiha Jesen na Doberdobu (*ZD II* 1986: 145–146) se začinja z značilnim sredstvom medpesemskega povezovanja, z veznikom »in«, vendar sta soneta motivno in tematsko jasno ločena: s socialnimi razmerami pogojeno trpljenje v prvem sonetu dobi v drugem širšo motivacijo in obseg. Motiv vseprisotne krvi ob navedbi kraja Doberdob v naslovu poveže temo trpljenja še z dogodki iz 1. svetovne vojne. Temo socialne prikrajšanosti ob hkratni domoljubni navezanosti na zemljo predstavljata oba soneta iz diptiha Na Kontovelu (*ZD II* 1986: 234–235), vendar tako, da je v prvem to prvoosebna izpoved lirskega subjekta, ki je le zunanji opazovalec predstavljenega okolja, v drugem pa spremnim stavkom sledijo izjave štirih predstavnikov tega socialnega miljeja. Spet je kot uvodni veznik na začetku drugega soneta uporabljen »in«, vendar dobi z dosledno ponovitvijo na začetku vsake kitice jasno slogovno vrednost. Začetno motnjo koherentnosti drugega soneta v tem primeru povzroča uporaba zaimenskih naveznikov v prvih dveh kiticah, ki so sicer sredstvo medpesemske kohezije, a hkrati dobijo svoje polnopomensko pojasnilo tudi v zadnji tercini drugega soneta. Slogovno utemeljitev s ponovitvijo v začetku obeh kvartin drugega soneta dobi veznik »in« tudi v diptihu Sonce v Brdih (*ZD II* 1986: 63–64), v katerem je ob skupnem motivu upesnjen prehod od krajinarsko-razpoloženijske k erotično-bivanjski temi. Tudi kazalni

prislov »tako« v začetku drugega soneta diptiha V tujini¹²⁹ je z glagolom »stopi«, ki variantno ponovi glagol iz zadnjega verza prvega soneta (»raztopi«), sredstvo medpesemske kohezije. V koherenci drugega soneta pridobi ta prislovni zaimek predvsem sklepalni pomen, podkrepljen in slogovno osmišljen s ponovitvijo istega deikta še na začetku zadnje terčine. Tudi ta sonetni diptih je tematsko dvojen: od domotožja preide k refleksiji življenjskega kroga.

Navedeni primeri kažejo, da je Gradnik v novo celoto pogosto povezal dva soneta, in tudi ko je z navezovalnimi sredstvi drugi sonet pomensko pripel na prvega, je osnovno funkcijo navezovanja stilistično preoblikoval tako, da ni povsem onemogočil samostojne koherentnosti drugega soneta. Sonetni diptih je vedno razumel kot možnost, da iz izhodiščne motivike in tematskega obsega, ki ga omogoča sonet, v drugem sonetu izpelje določeno razširitev, dopolnitev in s tem oblikuje kompleksnejše, opaznejše sporočilo, kot bi ga le s posameznimi soneti. Tako je oblikoval več paradigmatskih ciklov. Sintagmatski je diptih Materi (*ZD* II 1986: 172–173), ki se tematsko navezuje na romantično spoznanje življenjske nesreče, ob katerem pa celo taka, najmanjša ciklična struktura omogoča tudi Gradniku – podobno kot Ketteju – izraziti pomiritev.

Zapletenejše sintagmatske strukture, čeprav z isto osnovno naravnostjo od bivanjske disharmonije k harmoničnosti, omogočajo seveda daljši sonetni cikli. Kar nekajkrat se je Gradnik odločil za štiripesemske. Tak je cikel V bolnišnici (*ZD* II 1986: 27–30) s posvetilom »sestri N.«, za katerega Zadavec (1972b: 43) navaja sledeči povzetek: »Ker ženska ne odrešuje od bivanjske tragike, ker mrzla 'kača' ne ljubi, stopi Gradnik še korak navzdol, tolmači bolečino in smrt kot mistično poslanko, ki odrešuje. [...] Rešitev najde tudi v prabivanju, v združenosti z 'Materjo'.« Vzročno-posledična skladijska oz. pomenska sestava navedka kaže, da je taka tudi kompozicijska sestava cikla. Ker je Gradnik nadaljevalec romantično pesimističnega odnosa do sveta, že v prvem sonetu izraženi motiv bolečine ne preseneča. Najprej zato, ker sodi v pomensko polje naslovnega pojma in v vlogi navezovanja nanj ga je še v naslednjih dveh sonetih mogoče razumeti zelo konkretno, kot fizično, a še bolj psihično bolečino, zaradi ponovitev tudi kot vodilni motiv cikla. Čeprav je značilna bolnišnična situacija zabeležena šele v predzadnjem, tretjem sonetu in je zato omenjene bolečine že od vsega začetka mogoče

¹²⁹ Z vidika cikličnega oblikovanja in sistemske obravnave je zanimiv avtorjev popravek drugega soneta za objavo v antologiji *Svetle samote*. Kazalni zaimek je črtal, verjetno zaradi spremembe glagola v zadnjem verzu, na katerega se je navezoval.

razumeti pomensko širše, pa nedvomno v zadnjem, četrtem sonetu motiv bolečine dobi splošnejši in hkrati natančnejši pomen; postane eno od negativističnih določil pesimistično občutenega življenja. Bolečino v tem sonetu Gradnik razume kot posledico življenja, ki loči od harmonične, neproblematične enosti, metaforično poimenovane kar Mati. Uporaba motiva bolečine kaže na induktivno oblikovanost cikla, ki v zadnji sonet vpisuje glavno spoznanje. Sporoča namreč, da je ponovna enost z 'Materjo', torej pomiritev disharmonije in njene posledice, bolečine, mogoča v smrti. Tudi v tem sonetnem ciklu je torej kot pri Kettejevih glavni motor cikličnega povezovanja težnja po razkritju harmonizirajočega načela, ki bi odpravilo izhodiščno konfliktnost in njene posledice. Tako ima sklepno romantično razumevanje¹³⁰ pomiritve v smrti dve, tri ali celo štiri predstopnje. Najprej je v vlogi tolažnika Kristus oz. Bog: v prvem sonetu si obeta pot do njega prek nagoovorjenke, ki jo »čiste roke« ločujejo od drugih žensk, do katerih izraža nezaupanje, kajti: »nisem ljubil še device čiste«. To misel poudarja drugi sonet, v katerem je ženska predstavljena kot starozavezna grešnica, izjema je le tolažnica mati. Iskanje tolažbe pri Bogu je podobno vračanju k sebi, torej ponotranjenosti, ugotavlja lirski subjekt v tretjem sonetu. Vendar se vsak od teh načinov tolažbe izkaže za nepopoln – to postane bralcu povsem jasno na koncu cikla po izpostavljenem mestu rešiteljice smrti v zadnjem sonetu in razširjenem pomenu bolečine in njem – kar lirski izpovedi do zaključka nalaga iskanje novih možnosti. To v ciklični zgradbi ustvarja paralelnost (variiranje motivov bolečine in tolažbe), medpesemski vzročno-posledični odnosi pa se oblikujejo le v smislu, ki ga je zajel navedeni Zadravec povzete: obvladujejo le ciklično celoto, opazovano od izhodiščnega konflikta in poskusa njegovega reševanja do sklepne možnosti z nakazano pomiritvijo. V tem je struktura tega cikla drugačna od dinamičnosti Kettejevih, kjer vzročno-posledični odnos obvladuje skoraj sleherno medpesemsko koherenco.

Z izhodiščno potrebo po pomiritvi se začenja tudi štiripesemski cikel Vrnitev (*ZD* II 1986: 168–171) iz naslednje zbirke in s tem je problem implicitno postavljen na (romantično) zavest o disharmonični sedanosti. Prva pesem izraža misel na mir v smrti, vendar s posebnim atributom: kot počitek v domači zemlji. Samo ta mu namreč zagotavlja svojevrstno življenje po smrti (izraženo z znanim literarnim motiv rož, zraslih iz semen oz. neizgovorjenih besed srca). Dom pa mu še ni dosegljiv, zato celoten cikel temelji na rabi prihodnjika. Implicitna konfliktnost

¹³⁰ Čeprav gre za navezovanje na filozofijo indijskega pesnika Tagoreja, kot ugotavlja Zadravec (1999: 99), ki pravi: »Pri obeh pesnikih je 'Večna Mati' prvotna stvariteljska moč, po njej so vse stvari povezane v skupnost živega in neživega sveta, v njenem obsegu je tudi smrt le mati in roditeljica novega dne, novega življenja.«

prvega soneta postane eksplicitna v drugem: v svetu se lirski subjekt počuti odtujenega. Le domače okolje bi mu omogočilo, da postane »sam sebi domač, človeško smiselno« (Zdravec 1972b: 44), torej je izraženo prepričanje, da je harmonizacija možna tudi v življenju, a ostaja še vedno vizija prihodnosti in ne preverjeno dejstvo. Tretji sonet lahko beremo kot utemeljevalen, saj domače okolje prikazuje kot tradicionalno vaško, vinogradniško okolje, v katerem mirno teče krogotok življenja. Zato preseneča zadnji, četrti sonet, ki predhodno harmonizacijo posredno zavrača. Lirski subjekt v imenu duhovnih vrednot (sreče, notranjega miru) zavrača lepoto, bogastvo, zgodovino, človekova hotenja in načrte, ker je vse to vir slasti, te pa so – paradoksalno – vir bridkosti in človeka zaslužnjujejo. Sklep pesmi, ki zaradi izpostavljenosti zaključka predstavlja sklep cikla, s tem nekoliko presenetljivo prinaša idejo askeze: sreča je v odrekanju svetu, ker vse človekovo prizadevanje svet spreminja v »tesnobno ječo«. Askezi pa je podobno stanje duha po smrti, ki je prav tako »poslednja sreča«. Celoten cikel zaradi prevladujoče fiksacije na vizijo prihodnosti in v njej uresničljivih načinov harmonizacije posameznika s svetom učinkuje pomirjujoče, saj vsak sonet razen tretjega, ki opravlja vlogo utemeljitve predhodnega, podobno kot v ciklu V bolnišnici prinaša po eno možnost odprave izhodiščne konfliktnosti. Večja pa je medbesedilna kavzalna spetost teh sonetov kot sonetov v ciklu V bolnišnici, zato v ciklu Vrnitev ni paralelne zgradbe.

Tudi prav tako štiripesemski cikel Jeseni v Medani (ZD II 1986: 179–182) že z naslovom napoveduje pomen vaškega prostora za lirsko izpoved, kar potrdi že prvi sonet s harmonično podobo vaškega družinskega življenja (»Okrog ognjišča zbrana je družina«), v kateri pa lirski subjekt ni izražen. Prvoosebni subjekt se pojavi šele v drugem sonetu z istim sporočilom kot v prejšnjih dveh ciklih: iz zavesti o disonantnosti sveta, razpetega med željo in razočaranjem, izhaja želja po njeni pomiritvi v smrti. Vendar ni znano, kam odpre Bog človeku vrata po smrti: »V puščavo prazno, v zeleneči log?«, kot ugotavlja lirski subjekt v tretjem sonetu, v katerem predvsem prosi Boga za pomoč v različnih človeških stiskah. V četrtem sonetu je izražena zavest o pomirivnem učinku doma in družine, tudi za tiste, ki ju ohranjajo samo kot spominsko podobo. Po vrhu cikla v drugem sonetu prinašata tretji in četrti navzdol stopnjevano razbremenitev. Nič čudnega, da ima Legiša (1969: 295) ta sonetni cikel v primerjavi z drugimi pesmimi iz zbirke za mirnejšega. Zadnji sonet omogoča vzvratno branje prvega kot spominsko podobo in s tem oblikuje krožno zgradbo cikla.

Nagovorno oblikovan štiripesemski cikel Sinu (ZD II 1986: 175–178), ki že z naslovom določa notranjega naslovnika, zgradbeno temelji na kontrastu med

uvodnim, pomirjujočim spoznanjem, da je človek po otroku razpet »v neskončno večnost« in zato »smrti ni in je le prehod«, ter v treh sonetih stopnjevano izraženim pesimističnim življenjskim spoznanjem, zaostrenim v zadnjem sonetu, da je človeško življenje »prevara«, »breme«, »zmota«, zaznamovano z izvirnim grehom, ki ga ni odrešila niti Kristusova žrtev. Vsak človek torej sam ponavlja greh in hkrati nosi vse, kar so vanj položili grešni predniki. V nasprotju z Gradnikovimi prejšnjimi sonetnimi cikli in z večino Kettejevih, ki izhajajo iz iste disonantne bivanjske zavesti, se ta cikel torej ne zaključuje pomiritveno, ampak v najvišji točki spoznanja konfliktnosti.

V zbirki *Svetle samote* sta dve še daljši večsonetni celoti z reflektivno tematiko. Petpesemski Pogovor (ZD II 1986: 226–230) pesništvo poveže z metafizičnim. Z naslovom sicer nakazuje dialoškost, vendar se ta v vsem ciklu uresničuje le kot nagovor, ker pa je nagovorjeni Bog, to tudi ni presenetljivo. Temo določi prvi sonet: to je spoznanje, da je najprimernejši za stik z metafizičnim molk, ker so besede sredstvo neavtentičnega govora, ki služijo nečimernemu »lišpu, zvenu, slasti«, in so zlorabljene za destruktivna govorna dejanja, za »ogenj, jek, jezo, osveto«. Pač pa ima stik z Bogom narava, s katero se človek harmonizira v »svetih tem tišini«, kar je sporočilo drugega soneta. K temi govornice se vrača tretji sonet z vizijo učinkovitih besed, če so te sploh potrebne med ljudmi; pogoj zanje je silovitost (»ko vulkan«) in prvinskost (»se potaplja / v prsti še neoskrunjene globine«). Četrti sonet je prošnja Bogu, naj bo lirski subjekt – metonimija za njegove pesmi – duhovna hrana (»vsaj en požirek bom, vsaj košček kruha«), ki bo s pričevanjem o bivanjski bolečini imela odrešeniško moč (»da vsaj malo moje bolečine / izpremeni se v Tvojo rešnjo kri«). Navezava pomena četrte pesmi na prejšnje omogoča razumevanje, da je avtentična moč govornice pridržana za pesniški jezik, ki vstopa v stik s transcendenco in zato lahko opravlja njeno vlogo. S temo odrešeništva se je Gradnik navezal na del tedanje ekspresionistične lirike (Zadravec 1999: 103). Zadnji, peti sonet ponovno opozori na razliko med Bogom in človekom, ki jo kaže božja uravnoteženost na eni strani in človekov nemir na drugi.

Kompozicija te večpesemske celote odraža dialektično triado teze (prvi sonet), antiteze (drugi, tretji sonet) in sinteze (četrti, peti sonet) in s tem miselno doslednost, s katero je Gradnik v 30. letih oblikoval ciklična in ciklusoidna besedila. Tudi ta sodi med slednja, saj samostojnost posameznih pesmi kot kriterij cikla kršita drugi sonet, ki se začneja s kazalnima besedama (protivnim veznikom »a« in prislovom »drugače«), ter peti sonet, katerega kohezija je problematizirana. Vsa prva kvartina je namreč poved z vzročnim odvisnikom brez glavnega stavka, ki je še del prejšnje pesmi. Ker

tudi naslednja kvartina prinaša istovrstno vsebino, vendar v skladenjsko spremenjeni obliki enostavne povedi, koherenca tega soneta pravzaprav ni ogrožena.

Refleksivna je tudi še obsežnejša, desetpesemska, že obravnavana (gl. str. 115–116) ciklična pesnitev Večerna senca (*ZD* II 1986: 216–225) s temo notranje disonantnosti med razumskim in protirazumskim delom duševnosti, ki se je pojavila že v Kettejevih sonetnih ciklusoidah. Večerna senca do petega soneta temelji na postopku dešifriranja metafore – naslovne zveze, in sicer s pojasnjevanjem vloge sence kot čutnega, čustvenega, duhovnega dela duševnosti lirskega subjekta. V zadnjih treh sonetih je kot v Pogovoru uporabljena struktura dialektične triade v stopnjah teze (verujem), antiteze (ne verujem) in sinteze (posmrtni povezanosti obeh sestavin duševnosti).

Podobno, kot je bilo že ugotovljeno za celotno Gradnikovo sonetno ustvarjanje, je tudi za njegovo oblikovanje sonetnih ciklov ali ciklusoid mogoče reči, da jih je uporabil za različne teme in ob zgodovinski snovi celo z epskimi prvinami, s čimer je razširil izrazne možnosti sonetnega cikla. Ker je izšel iz nove romantike, je razumljiva podobnost s Kettejevimi cikli pri obravnavi bivanjske disonantnosti, saj kot Kette teži k njeni pomiritvi, kar se v ciklih kaže kot vzročno-posledični, deloma tudi paralelni odnos med pesmimi. V dveh obsežnejših refleksivnih ciklih iz 30. let je uporabljena še doslednejša kompozicija dialektične triade. Gradnik je napisal tudi veliko sonetnih diptihov, v katerih je drugi sonet bolj ali manj samostojen, zato so to deloma kratki cikli, deloma dvodelne pesmi, v vsakem primeru pa je Gradnik z njimi izkoristil možnost za sporočilno razširitev iz konkretnega na splošno ali za povezavo več tem.

Eden vidnejših sonetistov dvajsetih let je bil tudi Igo Gruden z zbirkami *Narcis* (1920) in *Primorske pesmi* (1920). Prav v slednji je sonete nekajkrat tudi ciklično povezal. Albinu Tomažiču v spomin (1920: 54–55) in Devin (1920: 76–77) sta sonetna diptiha. Oba se kot že pogosto pri Gradniku začenjata s konkretno podobo: v prvem je to spomin na mladeniča, ubitega v vojni, v drugem pa podoba devinskega gradu. Druga pesem v obeh diptihih sporočilo razširi: na podobno usodo tisočev žrtev vojne v prvem diptihu (»Med tisoče, ki so ti bratje bili [...] v ravnine sončne zemlje so te skrili.«) in na napoved nacionalnega upora zaradi nove politične situacije Krasa po 1. svetovni vojni v drugem diptihu (»Taljan naj grad le zida! – mi molčimo .../ a ko čez Kras nam prvi zubelj sine, / na meji Furlanije ga zdrobimo.«). Poleg tega zbirka prinaša še štiripesemski sonetni cikel Božja pot v Barbano (1920: 27–30) in petsonetno Elegijo (1920: 57–61). Naslov prvega napo-

veduje narativno strukturo, ki se ob odsotnosti prvoosebne subjekta tudi potrjuje s časovnim zaporedjem motivov odhoda z ladjo, vožnje po morju, ki jo zaznamujeta molitev na eni strani in erotika na drugi, nato pobožnosti na otoku in vrnitev. Cikel z edninskim naslovom *Elegija* v prvih treh sonetih predstavi vzrok žalosti in trpljenja. Povzroča ga (i. svetovna) vojna, zaradi katere je morje opustelo, brez ribičev (prva pesem), istrske, primorske in kraške družine so lačne (druga pesem), žalosti tudi spomin na predvojno življenje na morju (tretja pesem). Življenje posameznika in naroda je tako le nemirno trpljenje (četrti pesem). Tem mozaično paradigmatiskim podobam sledi izpoved slutnje konca »groze, vsega klanja«, želja po vnovičnem življenju na morju, za katerega je bila prelita kri. Prav ta poantirani zaključek v lirsko dogajanje poleg spominske preteklosti vnaša še subjektivirano dimenzijo prihodnosti, s tem pa ob paradigmatiski tudi sintagmatsko značilnost. Grudno sonetno ciklično ustvarjanje tako kot tudi sicer njegovo poezijo zaznamuje aktualna problematika odločilnega zgodovinskega čas in domači, obmorski prostor, kar s ciklom lahko obširneje, predvsem poantirano paradigmatisko predstavi.

Obdobje med vojnama je umetniško izrazito zaznamoval Srečko Kosovel, ki »[k]ot nasprotnik strogih form napiše 50 močno svobodnih sonetov«,¹³¹ a jih »približa duhu in izrazu ekspresionizma« (Martinović 1988: 75). Zdravec (1986: 295) je ugotovil, da je domala petina vseh pesemskih enot v prvi knjigi *Zbranega dela* zgrajena ciklično, kar smatra za Kosovelovo kompozicijsko značilnost, ki mu je omogočila, da »je dramatsko razčlenil čustveni in miselni obseg, ki se ni mogel izteči v eni sami pesmi. Cikluse je namenjal za duhovno analizo zasebnega in družbenega bivanja, torej za bolj bivanjsko in socialno tematiko, ki je terjala obsežnejšo refleksijo, včasih tudi za 'programiranje', mnogo manj pa za intimna razpoloženja in miselne trenutke, ki ne prenesejo daljših besednih zamahov.« Pri tem je potrebno opozoriti, da so Kosovelova besedila ostala pretežno rokopisna, zaradi česar je njihovo ciklično povezovanje ostalo večkrat nejasno, na kar v opombah opozarja tudi urednik *Zbranega dela* Anton Ocvirk. Ta je kot sonetne cikle objavil dvopesemske: *Anfisa*, *Meditacije*, *Sad spoznanja in Povej*, *razodeni*, *tropesemska sta Bolest in Rdeči atom*, *štiripesemski pa Romar pod goro*. Razen naslova *Rdeči atom* in *Sad*

¹³¹ Zdravec (1997: 28) dodaja še: »Terceti v njih dosledno združuje, združuje pa zato, da z večjim stavčnim sestavom izostri pesniško idejo.« Na drugem mestu (1986: 294, 295) preoblikovanost Kosovelovega soneta komentira še tako: »Trikitičnost je v Kosovelovem kompozicijskem občutku in praksi tako močna, da je v svoj oblikovni ritem potegnila tudi sonet.« Ob tem dodaja, da je v kvartinah pisal tudi heterosilabične verze z razponi od 11 do 3 zlogov in da je jambski metrum sicer ohranjal, vendar je brez pomislekov kdaj rabil tudi kratko in dolgo, enako intonirano stopico.

spoznanja, ki ga je Kosovel uporabil pri dveh pesmih, ne da bi označil njuno zaporedje, so vsi ostali naslovi urednikov. Prav tako za vsa besedila ni jasna numeracija, kar velja tudi za tri daljše cikle, zato je ugotavljanje strukture teh ciklov problematično, saj je kršeno osnovno načelo cikla, in sicer jasno izražen avtorjev namen. Označena zaporedja pesmi pa vendarle kažejo Kosovelovo težnjo po cikličnem oblikovanju, tudi sonetnem, in to za izražanje tematike, ki jo je opazil že Zadravec, torej bivanjsko-refleksivne ali socialne, a tudi ljubezenske (npr. Anfisa). Ti cikli sicer nimajo dramske strukture, ki jo omenja Zadravec in velja za Tragedijo na oceanu ter za tročleni cikel Kraška vas. So pa motivi razporejeni kavzalno kot v že razčlenjenem trosonetnem Rdečem atomu z jasno strukturo izhodiščne socialno-borbene teze z določitvijo vzrokov in prikazom posledic. Tudi prav tako socialni diptih Meditacije poleg krivične in upor spodbujajoče sedanjosti v prvi pesmi, v drugi napoveduje kontrasten »nov tempelj« prihodnosti.

V drugi polovici tridesetih let postane jedro novega vala sonetistike Božo Vodušek. Pri njem je sonet »predvsem dokaz skrajne razumske discipline, ki se ne želi vdajati muhastim potrebam romantične čustvenosti in ji zato s skoraj nasilno samoironijo postavlja nasproti natančni sistem sonetnega tlorisa« (Kos 1980: 149). V zbirki *Odčarani svet* (1939) je Vodušek objavil kar 46 sonetov, med katerimi je le ena večsonetna celota, in sicer Camõesova gostija (1980: 66–69). Tudi sestava te celote za cikel sicer ni povsem tipična, saj skupnemu naslovu sledi neoštevilčen sonet z naslovom Uvod, temu pa trije oštevilčeni in tudi naslovljeni soneti. S tem je oblikoval strukturo, v kateri uvodna pesem parabolčno opredeli avtorjevo vrednostno perspektivo in fiktivno komunikacijsko situacijo, čemur sledijo tri satirične podobe resničnosti (I. Sonet o uporabi križa: povzpetnik, ki igra bogaboječneža, II. Sonet o igralcu: konformist, III. Sonet o skesancu: konformistični bogataš, uspešnej). V vsakem od teh treh sonetov nastopi drug prvoosebni, vložni subjekt. Med seboj so soneti v paradigmatskem, in sicer paralelnem, variantnem, tudi mozaično dopolnjujočem se odnosu. Vodušek s to ciklusoido nadaljuje tradicijo medpesemskega povezovanja satiričnih besedil, znano od Prešerna dalje.

Med manj znane sonetiste tridesetih let, ko je sonet »postajal priljubljena, množična, tudi že modna oblika« (Zadravec 1972a: 172), sodi Vida Taufer, čeprav je v svojo prvo zbirko *Veje v vetru* (1939) vključila kar dobro tretjino sonetov in jih je trikrat povezala v tročlene cikle.¹³² V Pomladnih sonetih (1939: 31–33) zaporedje

¹³² Ob teh je v zbirki še en triptih z naslovom Magdalena (1939: 34–36) iz pesmi s po tremi kvartinami. V skladu z naslovom sta po zavesti bivanjske bolečine, izražene v prvi pesmi,

treh sonetov omogoča razvoj spoznanja o doživljanju smrti ljubljenega: žalost izpovedovalke, ki doživlja nasprotje med smrtjo in oživelu pomladno naravo (1. pesem), v kateri se sicer budijo prijetni spomini (2. pesem), vendar bodo zaradi dokončnosti smrti slejkoprej zamrli (3. pesem). Tročlenost sintagmatskega cikla podpira tri časovne dimenzije človekove zavesti, o kateri poroča ženski lirski subjekt: iz izhodiščne sedanjosti se zazira v preteklost in nato v prihodnost. V ciklu *Znani obrazi* (1939: 43–45) je tročlenost možnost za vzporejanje treh, na prvi pogled različnih ženskih usod, ki se izkažejo za podobne. Zatajevano čustvo vanje in razočaranje »gospe s pahljačo« (1. pesem), izmučenost od dela industrijske delavke (2. pesem) in nezadoščenost intelektualke v zrelih letih (3. pesem) povzročajo isto občutenje življenja. Paradigmatska cikličnost omogoča v tem primeru, kot je bilo že ugotovljeno (gl. str. 38), izstop iz enostranske subjektivnosti in paralelni prikaz mozaično variantne, zato tudi objektivnejše podobe življenja. V *Jesenskih razgledih* (1939: 52–54) so soneti tretjeosebne podobe jesenske narave. V podobo narave, ki jo določa leksem »hlad«, prikazano v prvem sonetu, vstopi v drugem še »drobna žena«, za katero se zdi, da kot narava »tiho pije zadnjo moč življenja«. S takim branjem je že narejen korak k enačenju dogajanja v naravi s človeškim svetom. Zato so tudi verzi zadnjega soneta, kot sta »nad vsem življenjem žena s koso niha« in »[č]emu trepet, če treba je umreti«, eksplicitna poanta jesenskih podob kot tradicionalne predstave človeške minljivosti. Tročlena celota je variantno paradigmatska, vendar s poudarjenim sklepom. Vida Taufer je vse svoje cikle oblikovala tročleno tudi v naslednji zbirki *Svetli sadovi* (1961), kar je bilo že predstavljeno (gl. str. 65–67). In čeprav tudi dva od teh predstavljata subjektivne podobe narave, niti eden od tročlenih ciklov te avtorice nima povsem enake strukture. Pri tem gre predvsem za različno beleženje časa, ki se giblje od subjektivnega doživljanja vseh časovnih dimenzij prek zaznave zunanjih sprememb v času do niza subjektivnih podob iz sedanjosti.

Ekspressionistično metafizično-religiozno smer je na prehodu iz tridesetih v štirideseta leta nadaljeval France Balantič, najplodnejši sonetist tega časa. Poleg sonetnega venca *Venec* iz leta 1940, še treh osnutkov oz. nedokončanih sonetnih vencev in načrta za sonetni venec sonetnih vencev¹³³ je Balantič ciklično povezal po dva ali tri sonete ter enkrat – sicer z netipično zunanjo podobo – šest sonetov,

druga in tretja pesem molitveni z nagovorom na Jezusa: prva s prošnjo po miru, druga že z doseženim mirom. Cikel izkoristi tročlenost za logično, sintagmatsko razporeditev motivov: problemskemu uvodu sledi želja po razrešitvi problema, kar zaključek tudi prinese.

¹³³ Prim. France Pibernik 1991: 220–222, 224–228, 236–237.

vendar teh cikličnih besedil ni uvrstil v pripravljeno, a neizdano zbirko *Muševna steblika*. Omenjen (gl. str 42) je že bil diptih *Za teboj* (1991: 69–70), ki izkorišča dvobesedilnost za kontrastno dialoškost med življenjsko negotovostjo in strahom moškega, ki je v ženski našel in z njeno smrtjo spet izgubil »zadnji žarek sanj«, ter mrtvo žensko, ki v onostranski sreči ponuja moškemu »svečo« svojega srca. V tem lahko prepoznamo Balantičevo navezavo na Gradnikov motiv mrtvega dekleta iz cikla *De profundis*, kjer srečamo verz »Sem le zate svetel plamen«, torej tudi metaforično in idejno paralelo z Balantičevim ciklom. Pri Gradniku je Balantič lahko bral tudi o prav tako dialoško in ciklično predstavljeni kontrastnosti moškega in ženskega principa, kar nedvoumno potrjuje Zadravčev (1972a: 173) oceno, da je Balantič »nekaj časa, pred religiozno razvojno stopnjo, hodil za Gradnikovo poezijo«, in tudi Zadravčev (1994: 138–139) primerjavo obeh ciklov. Balantičev zgled za upesnitev duhovne vloge mrtvega dekleta je lahko bila še Vodnikova zbirka *Vigilije*, ki je prav tako kot Gradnikov cikel *De profundis* izšla leta 1923, na kar opozarja tudi Zdravec.

Različni stanji istega prvoosebnega lirskega subjekta pa izražata Balantičeva diptiha *Razpokani plamen* (1991: 86–87) in *Blazne hvalnice* (1991: 101–102). Začetna zveza »nekdanje dni« v diptihu *Razpokani plamen* opozarja na časovno dihotomijo: neuspeh preteklih prizadevanj najti življenjsko pot, o čemer izključno v pretekliku govori prva pesem, se v drugi s prehodom iz preteklika v sedanjik spremeni v novo stanje (»vzplapolal sem v plamen žgoč in krut«), ki ga sprejema, še več, taka naj bo – uporabljen je prihodnjik – tudi njegova prihodnost. »Plamen« oziroma »ogenj« in »kri« sta osrednji Balantičevi metafori za spor med duhom in telesom (Zdravec 1972a: 190), torej je v tem ciklu nakazana pot duhovnega očiščenja. *Blazne hvalnice* se začnejo z neustreznim bivanjskim stanjem (lirski subjekt odnaša v »goščavo blaznih sanj«), vendar se prva pesem konča s slutnjo rešilne »bele molitve«. In prav molitvi je namenjen drugi sonet: je prošnja Bogu po spremembi stanja, da »bodo sanje spet pokojne«. S tem se Balantič navezuje na religiozne ekspresioniste, čeprav tudi na Gradnika in Kocbeka (Zdravec 1994: 138).

Tudi šestsonetno celoto z naslovom *Na blaznih poteh* (1991: 71–76) je mogoče upravičeno označiti za cikel (vsaka pesem je sicer naslovljena, avtorjeva volja oblikovati cikel pa ni jasno izpričana), vendar paradigmatiski, oblikovan mozaično; kot je bilo že ugotovljeno (gl. str. 144), ga tvorijo pesmi vložnice. Temo socialno pogojenega trpljenja različnih deprivilegiranih skupin avtor zaključno poantira z vidika krščanske vere v posmrtno etično poravnavo. Paradigmatisko oblikovan

cikel so tudi Soneti iz Gonarsa (1991: 126, 125, 140), ki je bil že predstavljen (gl. str. 145).

Obdobje med obema vojnama, ki je deloma seglo še v vojni čas, je tako prineslo kar nekaj sonetnih ciklov različnih avtorjev. Gradnik se je po eni strani navezal na Prešernovo in Kettejevo linijo ciklične obravnave bivanjske disonantnosti, tudi v povezavi s poetološko in metafizično temo. Po drugi strani je sonetno ciklično oblikovanje odprl socialni in domoljubni temi, ki so ju v tem času obravnavali tudi drugi avtorji (Gruden, Kosovel, Balantič). Podobno kot pri njih mu je za semantično razširitev pogosto zadoščal že sonetni diptih, najmanjša možna ciklična struktura. Primer Voduška kaže, da ciklično povezovanje sonetov ne zanima vseh sonetistov, posebnost cikličnega oblikovanja Vide Taufer pa je, da so vsi njeni cikli, sonetni in nesonetni, izključno tročleni.

Pavčkovi, Kovičevi in Zlobčevi sonetni cikli

Za prvo skupino povojnih pesnikov, t. i. intimiste, sonet dolgo ni predstavljal pomembne literarne oblike. To je na neki način presenetljivo, saj je to generacija, ki je v odporu zoper objektivno pesništvo predhodnega časa poiskala »oporo v pesništvu mlade slovenske moderne in deloma tudi starejše romantike« (Paternu 1967: 137). V prelomni zbirki *Pesmih štirih* sta le dva kettejevsko modernizirana soneta, in sicer Kovičevo Drevo in Menartova Pesem jesenske aleje (z netipično razporeditvijo kitic: 4 4 2 2 2). Tudi v nadaljnjih zbirkah Koviča, Zlobca, Menarta¹³⁴ in Pavčka so soneti redki do osemdesetih let. Od tedaj se naravnost k sonetni formi tudi pri večini intimistov krepi, s čimer se navežejo na sočasni tok v sodobni slovenski poeziji, ki je postal opazen predvsem po izidu Jesihove zbirke *Soneti* (1989). Boris A. Novak (2000: 146) je za pesniški opus Cirila Zlobca ugotovil, da se je v njem večje število razmeroma tradicionalno oblikovanih sonetov pojavilo v *Novih pesmih* (1985). Kajetan Kovič je v avtopoetskem besedilu *Zgodba o sonetu* (2001) opozoril, da je pri njem sonetov več od zbirke *Sibirski ciklus* (1992),¹³⁵ tako da zbirko *Kalejdoskop* (2001) sestavljajo že sami soneti.

¹³⁴ V prvi samostojni zbirki *Prva jesen* (1955) je Menart objavil sonetni venec Ovenela kri-zantema.

¹³⁵ Dejansko je že v predhodni zbirki *Dežele* (1988) sonetni razdelek Tujec, ki je prevzet še v naslednjo zbirko *Sibirski ciklus*.

Med sonetnimi cikli izpred osemdesetih let je Pavčkov ciklični razdelek iz zbirke *Zapisi* (1972).¹³⁶ To je cikel osmih (nenaslovljenih in neoštevilčenih) pesmi *Za sina* (1972: 55–64), ki v nasprotju s slovensko tradicijo pisanja italijanske oblike soneta povezuje angleške (verzno okrajšane, heterosilabične tri- do devetzložne) sonete. Ker je cikel že po naslovu sodeč poslanica sinu, ima pričakovano življenjskoizpovedno, refleksivno vsebina: starševski nasvet potomcu, medgeneracijska sporočila temeljnih življenjskih spoznanj, kot npr. v Gradnikovem ciklu *Sinu*.

Že prva dva kratka verza potrđita pričakovanje: »Izživeti / leta in dobo«. Modalno uporabljeni nedoločnik ne izraža osebe, ki ji je poziv namenjen, tako da je v njegov krog pritegnjen kdorkoli, in sporočilo, ki naj bi bilo namenjeno notranjemu, določenemu naslovniku, postane zlahka univerzalno. Pesem je poziv k življenju, ki je nujno protislovno, temno in svetlo, tesnobno in svobodno. Druga pesem od temeljnega vitalizma, ki je značilno idejno obeležje tega pesniškega rodu, prehaja k natančnejšim vrednostnim opredelitvam. Hkrati se izkaže, da so vrednote lirskega jaza nasprotne večinskim, kar v pesmi še dodatno utrjuje romantično dihotomijo. Proti »imeti« in »uspeti« postavlja »imeti rad« in »preživeti«, kajti le te vrednote zagotavljajo ohranitev rodu (»biti rabna kov / v verigi rodov«), nadindividualno vrednoto, ki jo od cikla, namenjenega sinu, bralec verjetno tudi pričakuje. In če je prva pesem temni del življenja kot nujnega sopostavila ob svetlega, potem tretja izreka le enega, in sicer deziluzijo (»To pride z leti: / zamaje se svet / in je težko živeti / od izpranih besed // mladostnega cilja.«). Četrty sonet je predhodnemu nasproten: izraža potrebo po idealiteti kot nujni življenjski sili, kar seveda cikel zaobrne stran od prešernovske absurdnosti. Čeprav govori tudi spoznanje o »nepremostljiv[i] razdalj[i] med snom in resnico« iz četrtega soneta o romantičnem doživljanju sveta, pa naslednji, peti sonet s problematizacijo resnice (»Kaj je resnica?«) že stopa v področje modernejše zavesti. Zaradi relativnosti tega, kar človek označuje kot resnico, postane večznačen in celo protisloven (»vse več in mnogo manj«) tudi njegov položaj. Šesti sonet se ponovno eksplicitno naveže na temo menjave generacij oziroma rodov, in to s protislovnima vprašanjema o njihovi vlogi: prihaja novi rod za »boljši dom« ali »večji dvom«? To temo nedvoumno nadaljuje tudi sedmi sonet, ki menjavo rodov osmišlja kot predajo »zapuščine«, tudi idealitet, kajti svet je »nedokončan«. Sedmi sonet bi lahko bil sklepni, vendar je dodan še osmi, ki cikel zgradbeno uokviri. Začenja se zelo podobno prvi pesmi (»Živeti.«) in ponovi potrebo po sprejemanju neidealnega sveta, ker pa nadaljuje

¹³⁶ V zbirki *Pesmi* (1978) je še cikel osmih angleških sonetov *Soneti za Marto* z bivanjsko-ljubezensko tematiko.

poziv nagovorno, v drugi osebi ednine, učinkujejo veledne povedi še odločneje, stopnjevalno do zadnjega verza z eno samo besedo, prihodnjikom »Bodi!«.

Cikel se bralcu ves čas razkriva kot kavzalno zgrajen od glavnega sporočila k pojasnilu s protargumentom, s hipotezami in refleksijo sporočanja situacije ter poantirano sklepno vrnitvijo k izhodiščnemu vitalističnemu sporočilu. Prav s to »uporniško voljo k resničnemu bivanju« (Paternu 1967: 137) se je Pavček odzval na romantični življenjski nazor, kar njegovo poslanico ločuje od Gradnikove, ki se s pomiritveno osmislitvijo menjave generacij začenja, zaključuje pa s pesimističnim, kar fatalističnim življenjskim spoznanjem. Razliko predstavlja tudi Pavčkova relativizacija spoznavanja samega, značilna za modernejši odnos do stvarnosti.

Pavčkov sonetni cikel iz poznih osemdesetih, sonetu že bolj naklonjenih let, je iz zbirke *Goličava* (1988) in prav tako povezuje neklasične angleške sonete, formalno določilo pa ima že v naslovu: *Soneti za besedo* (1988: 5–20). Tudi v tem primeru so soneti heterosilabični; v celotnem ciklu ima najkrajši verz le dva, najdaljši pa trinajst zlogov. V nasprotju s prejšnjim ciklom imajo pesmi, ki jih je kar deset, poleg številčnih oznak še naslove. Besedo kot naslovno temo obravnava cikel ob nekaj podtemah, večkrat vsaj na videz kontrastno, zato dinamično, k čemur pripomorejo tudi menjave med edninsko in množinsko prvo osebo lirskega subjekta ter drugo osebo ednine, ki pa se zdi le oznaka za potujitveni, notranji nagovor, tako da se izjave dejansko nanašajo na izjavjalca samega. Kmalu postane bralcu jasno, da ima beseda, o kateri cikel govori, posebno vrednostno težo. Že v prvi pesmi jo je mogoče razumeti kot težnjo po premagovanju najbolj negativnega doživljanja življenja, kot moč (»živo moč besede«). Druga pesem kontrastno spregovori o molčanju, o nemoči besede. To metaforično podkrepi še tretja pesem: svet je zaradi neizgovorjenih besed »goličava«. Četrta pesem običajno človeško sporazumevanje vrednoti kot »šum neobvezen«, težo ima le neverbalna, intimna govorica duše, ki je začetek govora. Da se prava beseda porodi iz tišine, sporoča tudi peta pesem. Naslednji, šesti sonet je ponovno kontrasten: »Ni več besede v nas«. Duševnost, ki bi morala biti izhodišče prave besede, je taka kot svet v času, ki je »do onemoglosti prazen«. Navezava na motiv sveta kot »goličave« v tretjem sonetu je opazna, obravnava pa dvosmerna: svet je gol, ker ni besed, in besed ni, ker je svet gol. Tematiko tega cikla je Paternu (1967: 167) v šestdesetih letih opazil tudi pri Zajcu in Tauferju in jo imenoval »muka neizgovorljivega in neubesedenega življenja«, zasledil jo je že v Pavčkovi drugi samostojni zbirki *Ujeti ocean* (1964), v kateri je tudi pesem *Sonet za besedo*. Seveda je tema neavtentične in s tem tudi za poezijo neprimerne govornice starejša in kaže na romantična izhodišča navedenih sodobnih pesnikov: ciklično

sta jo predstavila že Kette in Gradnik, čigar razumevanje avtentičnosti poezije je podobno Pavčkovemu, saj je za oba pričevanje o bivanjski bolečini. O tem Pavček spregovori v sedmi pesmi, ki pomeni izstop iz kroga negativitete in vrnitev k prvi pesmi cikla: življenje povzroča »rano«, ta pa je »kot tvoj glas« in »[z] njo se beseda ukorenini tudi v sušo«. »Živa moč besede«, ki jo poudarja prva pesem, ima svoj vir sicer v bolečini, ki pa je vseeno oživljajoča. Osmi sonet uvede novo temo, to je smrt kot »prvobitna tišina«, torej nasprotje iskani besedi. Vendar šele zavest končnosti življenju podeli pravo vrednost, Pavček ji pravi »človečnost«. Deveti sonet popolnoma izstopi iz tematike besede v splošnejšo bivanjsko refleksijo o dihotomiji pričakovanega »poldneva«, »nedelje« na eni strani in dejanskega običajnega »naplavljanja« na drugi, predvsem pa – navezujoč se na temo smrti v prejšnjem sonetu – o življenju, ki je »[p]ot iz teme v temo«. Zadnji, deseti sonet še vedno tematizira smrt, in sicer kot popolno bivanjsko pomiritev, kot »[s]vet predanega molčanja«. Tema govornice je v tem kavzalno urejenem ciklu predstavljena v romantični dihotomiji neustrezne stvarnosti in iskanega ideala, ki ga – tudi v skladu z romantično tradicijo – v popolnosti omogoča šele pomiritev v molku smrti.

Obravnavana Pavčkova sonetna cikla sta pokazala, da je to avtor, ki je sonetno ciklično oblikovanje – čeprav v angleški različici soneta – uporabil podobno kot romantični tok pred njim: za sintagmatsko razčlenbo bivanjske protislovnosti in iskanje pomiritve.

Kovičev razdelek Soneti za očeta iz zbirke *Kalejdoskop* (2001: 21–25) je v nasprotju s Kovičevim prevladujočim načinom sonetnega oblikovanja sestavljen iz nenaslavljenih, samo oštevilčenih sonetov. Verjetno zato, ker pesmi niso tretjeosebne podobe, t. i. predmetne pesmi, ki v Kovičevem opusu prevladujejo. Subjektivnost nakazuje že z naslovom določeni notranji naslovnik sporočil. Številčne oznake so kazalec ciklične in ne le razdelčne organizacije. Tudi v tem primeru je kot pri Pavčku tematska osnova cikličnega oblikovanja sporočanja situacija intimnega nagovora, le da nagovorjeni ni sin, temveč pokojni oče. Prva pesem bralca seznanja, da je pesnikov oče kot mladenič bil »priložnostni poet«, vendar prvoosebni subjekt, ki je »poklicni« pesnik, spoznava, da s približevanjem smrti ta razlika postaja vse manj pomembna (»in *manj* in *več* v seštevanju blaga / se prelevita v mirna sinonima«). Druga pesem izraža željo po življenju, ne glede na težave, torej vitalistični upor resignaciji, značilni odziv te generacije, in izpovedovalec jo pripíše tudi pokojnemu očetu. Tretja pesem nadaljuje temo podobnosti med očetom in sinom: oba sta živela mirno, nevsiljivo. Četrta pesem je »pivska«: v sinovi zavesti je še vedno možno skupno ugodje z očetom ob vinu. Tematiki podobnosti očeta

in sina peta, zadnja pesem dodaja še njuno vse večjo fizično podobnost, a predvsem zavest, da je sin dosegel več od očeta, toda iz protislovnega vzroka: »da bi ti bil enak«. Cikel je torej zgrajen iz različnih (štirih) utemeljitev izhodiščne teze (podobnosti med sinom in očetom, ki s staranjem sina postaja vse očitnejša), izražene v prvi pesmi, in privede do zaključne poante (podobnost in celo razlika med njima izhaja iz sinovega zgedovanja po očetu). Ciklična oblikovanost tako omogoča prepričljivejšo, bolj plastično posredovanje izhodiščnega spoznanja, ki ga konec cikla ne spreminja, ampak le poantirano zaostri. Zaradi strukture, temelječe sicer na utemeljevalnem načinu razvijanja teme, ki pa se izraža z motivno paralelnostjo oziroma variantnostjo, sodi ta cikel med sintagmatsko-paradigmatske.

Med Zlobčevimi sonetnimi cikli sta dva, in sicer cikel Ljubezen dvoedina v istoimenski zbirki iz leta 1993 in cikel Zaliv v zbirki *Samo ta dan imam* iz leta 2000, za katera je bilo že rečeno (gl. str. 73), da predstavljata neke vrste skrajšani venec iz desetih sonetov. Načelo ponovitve zadnjega sonetnega verza v prvem verzu naslednjega soneta je uporabil tudi v diptihu Srečna Sizifa, prav tako v zbirki *Ljubezen dvoedina*. Uporaba katene določa tudi temeljno zgradbeno zasnovo cikla: zaključni motiv pesmi postane v naslednji osrednja, razčlenjena tema, katere zaključni motiv spet omogoča naslednjo pesem, zadnja pa se konča z izhodiščnim motivom cikla.

Odnose med tako povezanimi soneti bom analizirala ob ciklu Ljubezen dvoedina (1993: 51–62), katerega naslov osrednje ljubezenske teme ne samo napoveduje, ampak jo z neologizmom »dvoedina« tudi idejno opredeljuje kot enost dveh ljudi. Pesem, ki uvaja cikel, označi zaljubljenca za tiste, ki verjamejo v privede, zato ljubezen ni težnja po resnici, ni polaščevalski odnos, kot beremo v zaključku prvega soneta oziroma kar kot glavno temo pojasnjuje drugi sonet. V tretjem sonetu razberemo vzrok za oddaljevanje ljubezenskih partnerjev. Razlog je »ta bolni čas«, prežet s samoto. Osamljenost posledično povzroča bolečino (četrti sonet). Toda v spominu na nekdanjo ljubezen (peti sonet), ki odpre časovno razmerje med soneti, je zajeta tudi obljuba njenega ohranjanja »do konca dni« in oznake v preteklosti doživete ljubezni (bila je »kratka večnost«, »pogum«, »sama v sebi sklenjen krog«, »skrivnostna svetloba«) vračajo pesniški izraz k prvoosebni izpovedi. Skrivnostnost ljubezni je v njeni protislovnosti, npr. »svobodna v ječi, ki jo sama straži«, kot pravi šesti sonet, v katerem je s to definicijo naslovne teme dosežen spoznavni vrh cikla. Ker se označevanje ljubezni v tej pesmi vrača k rabi sedanjika, tudi problematike dvoma v njen obstoj ni več. Zdi se, da je spominsko podoživljanje pretekle ljubezni, ki ga je predstavil peti sonet, ljubezen obnovil in ohranil. Čeprav protislovnost ljubezni ostaja tudi v njeni erotični dimenziji, ki ji

je namenjena sedma pesem (kar je nov vidik definiranja naslovne teme), je erotika pravzaprav divinizirana; je vzpenjanje »do praga nebeških vrat«, ki privede do »nirvane«, doživete ne le v odnosu med zaljubljenecema, ampak tudi do sveta. Mirnost nirvane se izmenjuje z vnovičnimi nemiri (kar je sprememba stanja in opozarja na medpesemsko časovno razmerje), a mir je namenjen tudi refleksiji življenja (osmi sonet). In ta oblikuje sklep (deveti sonet) o usodnosti in pravilnosti izbrane ljubezni prvoosebnega izpovedovalca. Zadnji, deseti sonet je povzemanlo-sklepni. Ljubezenska dvojica presoja svet in svoj medsebojni odnos v zrelih letih; svet ni črno-bel, sklepna spoznanja o že izrečeni protislovnosti ljubezni pa so vpisana v zadnjo tercino: »[r]esničnost je in fatamorgana« in »ko mrkne, čakamo, da spet nam vzide«.

Prepletanje motivov med soneti, do katerega privede uporaba katene, omogoča izražanje odnosov utemeljevanja, vzročnosti, posledičnosti, časovnosti, sklepnosti. Tudi v tem primeru je sonetni cikel primerna forma za razvejano, sintagmatsko strukturirano refleksijo, katere namen je opredelitev različnih vidikov naslovne teme in s tem tudi oblikovanje njene pesniške definicije.

Čeprav je večina t. i. intimistov sonetne cikle oblikovala šele v osemdesetih letih, jih je Pavček že pred tem uporabil za refleksijo bivanjske ambivalentnosti, bodisi v poslanici sinu, s katero vzpostavlja idejno-motivni most s podobno Gradnikovo ciklično poslanico, bodisi ob temi avtentične besede, ki sta jo v sonetni cikel že podobno vpisala tako Gradnik kot Kette. Refleksijo ljubezni oziroma razmerja med očetom in sinom omogoča sonetni cikel tudi v obravnavanih besedilih Zlobca in Koviča.

Modernistični in postmodernistični sonetni cikli

V sodobnem pesništvu so sonet prevzeli celo najizrazitejši nosilci radikalnih modernističnih oziroma avantgardnih stremeljenj, kot npr. Venó Taufer in Tomaž Šalamun. In prav za Tauferja Irena Novak-Popov (1997: 60) ugotavlja, da je med vsemi pesniki te smeri »najvztrajnejši raziskovalec sonetne oblike«, ki »[k]oncentrirani pesemski formi postopoma odvzema klasična določila, da bi intenzivno in profilirano ubesedil erotično, eksistencialno in pesniško-jezikovno izkušnjo«. Sonete je prvič uporabil v svoji drugi pesniški zbirki *Jetnik prostosti* (1963) in jih že povezal v cikle, kot je cikel Grude prsti s temo žrtev vojne in ljubezenski cikel Sedmi dan. Ljubezensko temo obravnava tudi sonetni cikel Obrazci in rešitve v tretji zbirki

Vaje in naloge (1969), v kateri je še sonetni cikel April. Zanimivo, da je ta cikla avtor grafično različno označil: v ciklu April so pesmi oštevilčene z rimskimi števki, vendar v kazalu ta razčlenjenost celote ni posebej označena, pri ciklu *Obrazci* in rešitve pa so uporabljene arabske števke in v kazalu je poleg teh za vsako pesem namesto naslova naveden prvi verz.

V šestpesemskem ciklu *Grude prsti* (1963: 33–38) je uporabil za modernizem značilno opuščanje ločil, kar povzroča skladenjsko nedorečenost in s tem večjo polisemijo besedila, hkrati pa določanje smisla pesmi otežuje prav tako modernistični »[r]azkroj vsebine na okruške« (Novak-Popov 1997: 60), povezane le montažno. Vseeno je iz vsakega soneta mogoče izluščiti motivno-tematska jedra in ta kažejo, da je povezujoča tema smrt med vojno. Za recepcijo besedil je pomembno, da zgodovinski okvir teme smrti bralec prepozna iz besedišča začetnih dveh sonetov: »svinčenka« (prvi sonet), »tank« (drugi sonet), nato je nanj opozorjen spet v predzadnjem, petem sonetu (»čelada«). Tako šele vključenost v cikel in zavedanje časa, v katerem so pesmi nastale, omogoča bralcu, da tudi smisel tretjega, četrtega in šestega soneta dojame znotraj zgodovinskega konteksta. Sicer cikel prinaša različne vidike osrednje teme in različne perspektive nanjo, ki pa so z začetnim in končnim prvoosebним govorom zaokrožene. Tako beremo nagovor, ki razkrije smrt za vzrok neuresničenega srečanja dveh, nato tretjeosebna sporočila o smrti kot nasprotju prijetnim čutno-erotično-političnim simbolnim pomenom rdečih jagod, dalje o posmrtni prisotnosti ubitega, o vsesplošni, tudi mrtve zajemajoči erotičnosti in o smrti otrok ter na koncu še vložnico, izpoved mrtveca. Ob tem se pri bralcu oblikuje zavest, da je tema cikla družbeni in ne individualni pojav, vendar je z različnimi osvetlitvami individualiziran ali še ustrežnejše, je oblikovan na različne čutno-nazorne načine. Ti so v veliki meri fantastično iracionalni, kot v navedeni obravnavi tega in cikla *Obrazci* in rešitve ugotavlja tudi Novak-Popov in kar Paternu (1967: 172–173) opredeljuje za značilnost te generacije (torej še za Zajca, Strnišo in Sašo Vegri). Zveza motivno in perspektivno različnih, toda tematsko povezanih pesmi ustvarja močnejši, »večglasni« oz. mozaični vtis paradigmatkega cikla. Ta tip cikla ni edina možnost modernističnega cikla, ki načelo montaže prenese tudi na ciklično raven, a vseeno lahko vsaj občasno vzpostavi med člani cikla tudi sintagmatske odnose, kot je bilo že ugotovljeno (gl. str. 122) ob triptihu predstavnice te generacije Saše Vegri.

Zaradi biblijske asociacije, ki jo zbuja naslov petih sonetov cikla *Sedmi dan* (1963: 41–45), bralec verjetno pričakuje zaporedno lirsko dogajanje. V ciklu je sicer nezagrešljiva biblijska motivika, ki je uporabljena kot metaforika erotike in grozečih

časovno-snovnih okoliščin (kar so predvsem smrt, osamljenost in svet stvari). Na časovne okoliščine začetka kažeta verza »se prikazuje začetek sveta« v drugem sonetu in »v začetku je bila beseda« v tretjem, zaključni peti sonet z začetkom »potem pride sedmi dan« pa vzpostavi jasno časovno zaporedje med okoliščinami predhodnih sonetov in zadnjim. Tudi s tem mu je ob biblijskem protobesedilu pripisana posebna pomenska teža, ki jo potrjuje izjava »ker ljubezen je stvarjenje sveta«, s katero je izraženo eksplicitno idejno jedro ne le te, ampak tudi predhodnih pesmi. Ustvarjeni svet sicer ni idealen in stopnjujoče prikazanih grozečih okoliščin tudi simbolični sedmi dan ne odpravi. V tem primeru večpesemskost cikla omogoča predvsem variantno izražanje ene idejno-tematske naravnosti in s tem oblikuje paradigmatško strukturo cikla, ki je najprej podana v nekaj dopolnjujočih se podobah (z različnimi vidiki ogroženosti erotične dvojice), nato je povzermalno in s tem vendarle ciklično zaokroženo izražena v zadnji pesmi cikla.

Erotično temo obravnava tudi sedempesemski sonetni cikel *Obrazci in rešitve* (1969: 69–75) iz zbirke *Vaje in naloge*, vendar kot dihotomijo telesa in duše, v kateri ima telo nedvomno prednost, saj si prilasti tudi dušo, ki postaja »dlakasta duša« in se manifestira kot telo. Poseben okvir erotični temi oblikujeta prvi sonet s temo minljivosti in zadnji z ironizacijo ljubezni, vendar ne le erotične, temveč tudi do domovine, resnice, samega sebe, ljudi in vere. Ironizacijo doseže s poudarjeno besedno igro, ki se bolj kot na predhodni del cikla, v katerem ni dominantno slogovno sredstvo, navezuje na moto cikla. Ta je fiktivno pripisan *Slovenskemu pravopisu*, jezikovnemu priručniku, ki ga ta cikel kot tudi druge pesmi tega avtorjevega obdobja pri zapisu ločil in velike začetnice zaobidejo. Kompozicija štiripesemskega sonetnega cikla *April* (1969: 11–16) je variantna s poantiranim zaključkom v zadnjem sonetu. Vsak sonet prinaša namreč podobe personificiranega in fantastično sproščene dogajanja v naravi, kot vodilni motiv se v vsakem omeni prihod aprila, v zaključku pa se temu prihodu pripisuje posebno usoden pomen.

Tauber že v naslednji pesniški zbirki *Podatki* (1972) tudi v tradicionalni sonetni obliki radikalizira modernistične postopke s še dodatno razgrajeno kohezijo in razklenjenimi skladenjsko-semantičnimi vezmi, tako da nastajajo »sestavi s težko prepoznavno vrednotenjsko držo in brez enotnega smisla« (Novak-Popov 1997: 61), z amorfnó gmoto fragmentov brez hierarhije in središča. Na začetku zbirke je 13 tovrstnih sonetov, vendar celota nima zunanega znaka cikla: niti skupnega naslova niti oštevilčenega zaporedja. Vsak sonet je naslovljen s šestštevlično oznako, ki jo je avtor sicer pojasnil (v: Pibernik 1978: 257) kot kronološki zaznamek datuma zapisa pesmi, uporabil pa jo je kot zavestno formalni, izpraznjeni naslov. Res je, da je s

tem poudarjena oblikovna enotnost začetka zbirke in da jo avtor v že navedenem besedilu imenuje cikel, vendar bi jo zaradi bolj slogovno-oblikovnih kot vsebinskih povezav raje imenovali razdelek.

V isti čas kot Tauferjevi sonetni začetki sodita tudi že predstavljena (gl. str. 81–82) modernizirana sonetna venca Krušni čas (*Problemi* 1965) in Pesmi za Marijo Magdaleno (*Dialogi* 1967) avtorja Valentina Cundriča s kateno in klasičnim številom sonetov, najprej s kitično razdelitvijo, nato brez nje, s svobodnimi verzi, brez rime, velikih začetnic in interpunkcije z izjemo dvopičja. Tudi zbirka *Gorgona* (1971) vsebuje tri cikle, v katerih je opazna težnja po zunanji urejenosti, skladnosti in stalnosti. Prevladujejo sicer štirivrstičnice, uvodni cikel desetih enot *beseda kot gosenica* pa je zapisan v različici soneta: v kitični razvrščenosti verzov prevladuje vzorec 2+4+8, verzi so svobodni in brez stalnih glasovnih figur. A že v *Sonetih za Marijo* (1972) in *Sonetih* (1973) se je avtor vrnil k bolj urejeni pesniški obliki sonata, čeprav še vedno brez stalne dolžine verza, rime, velikih začetnic in interpunkcije. Avtor je svoj pogled na 14 verzov soneta utemeljil »z rabo števila 14 ne le v okultnem, temveč tudi v psihosocialnem prostoru. 14 je človeških egipčanskih tarotov (tarokov), 14 je nebeških znamenj, 14 je kritičnih posmrtnih tibetanskih dni, 14 je Heglovih postaj mišljenja na relaciji objekt-subjekt in 14 je postaj križevega pota, se pravi človeškega trpljenja in žrtvovanja« (Pibernik 1981: 11). Avtor je s sonetnim vencem število 14 uporabil na višjem nivoju in z velikim sonetnim vencem na še eni ravni višje.

Sicer je bila pomenljivost številčne organizacije sonetov opažena tudi v zbirki *Štukature* (1975) Nika Grafenauerja. Avtor je na zavihku knjige zapisal, da je sonet uporabil, ker »predstavlja okvir, ki obvezuje k določenim pravilom igre. Gre torej za neke vnaprejšnje omejitve in selekcijo, ki daje samemu oblikovanju besedila privlačnost biti v igri. Po drugi strani pa je opisani formalni okvir koncept pesmi, kakršen postane po mojem mnenju neizogiben, brž ko ne povezuje teksta v celoto jasno izražena ideja ali tema.« Soneti iz *Štukatur* so torej, kot ugotavlja tudi Tea Štoka (1996: 173–174), netematske pesmi, »čiste estetske tvorbe, zasnovane na notranjem zrcaljenju in kroženju pomena« in »[b]esedilo razpade v niz nesmiselnih, a zvočno in ritmično učinkovitih besednih zvez«. Lahko sicer pritrdimo Kermaunerju (1975), ki v spremni besedi v zbirki tako strukturo disperznega pomena vsake pesmi označuje kot »enoto filozofske impresije ali impresionistične filozofskosti«, saj zelo podobno leksiko, skladenjske povezave in odsotnost jezikovno (glagolsko in zaimensko) izražene lirskega subjekta prepoznavamo v vseh nenaslovljenih besedilih. Vseh šest razdelkov, ki razen četrtega, imenovanega

Ikar, nimajo naslova, ampak le zaporedno številko od 1 do 6, tvori šest nenaslovljenih in neštevilčenih sonetov, le v razdelku Ikar je pet naslovljenih pesmi, a je zadnja podvojeni sonet. Prevladujoča breznaslovnost je za tak tip modernistične, netematske pesmi pričakovana, vprašanje pa je, zakaj je avtor pesniško knjigo razdelil na razdelke, če besedil ni mogoče razvrščati na motivno-tematske skupine, z izjemo tistih z mitološko motiviko, katerih posebnost je avtor označil že z naslavljanjem posameznih sonetov. Kermauner kompozicijo zbirke označuje za mistificem, »opevanje skrivnosti« in ta se mu zdi v tej zbirki edini »svet, ki je onkraj pesniškega jezika«. Res je tudi, da so samo v prvih dveh razdelkih soneti klasične (modernizirane) forme: poleg doslednega rimanja, ki je ohranjeno v celotni zbirki, je v teh dveh razdelkih uporabljen tudi jambski enajsterec oz. deseterec. V tretjem razdelku imajo tako obliko le prvi trije soneti, v naslednjih se dolžina verza manjša (in je lahko bolj enovita, npr. kombinacija devetercev in osmercev, sami šesterci ali pa so pesmi raznozložne). Tako bi težko rekli, da je zunanja forma posameznih sonetov osnova razdelčne delitve, pač pa, da je razdelčna delitev pesniške knjige še ena zunanja forma, saj »predstavlja okvir, ki obvezuje k določenim pravilom igre,« če še enkrat spomnimo na avtorjeve besede o pomenu sonetnega oblikovanja modernističnih besedil.

Kot sonetni cikel pa je mogoče opredeliti Tetragram (Dušanu Pirjevcu) iz naslednje zbirke *Palimpsesti* (1984), v kateri je na samem začetku še dvosonetna Psiha (1984: 7–9), ki jo je avtor podnaslovil diptih. Naslov s številčnim zaporedjem označene štiripesemske celote Tetragram (1984: 27–33) s svojim pomenom »beseda iz štirih črk, tudi ime boga« nakazuje razumevanje štiripesemske celote kot iz štirih znamenj sestavljen pomen in tudi asociacija na boga ni zanemarljiva glede na voditeljsko vlogo, kot jo je v sedemdesetih pridobil Pirjavec, ki mu je cikel posvečen. Prav v tem ciklu se pojavi beseda palimpsest, ki v množinski obliki kot naslov zbirke postane oznaka vseh pesmi v njej. To so torej besedila, skozi katera prosejajo sicer zabrisana starejša besedila Grafenauerja ali drugih pesnikov, »od katerih so najbolj očitno prisotni France Prešeren, Josip Murn, Srečko Kosovel in Edvard Kocbek« (Štoka 1996: 180), kar uvršča to Grafenauerjevo zbirko med slovenska postmodernistična besedila. Čeprav se v *Palimpsestih* v primerjavi s *Štukaturami* kaže večja razgibanost na metrični, ritmični, semantični, emocionalni, eksistencialni in tematski ravni (Hribar 1984: 95), je njihova ključna značilnost še vedno pomenska zastrtost, skrivnostnost, nedoumljivost. Bračev položaj Štoka (1996: 179) opisuje tako: »Oporišče za dešifriranje pomenov predstavljajo besedne zveze, v katerih razpozna bralec predmete zunajestetske resničnosti. [...] Bralec je potegnjen v labirint besed. Ariadnino nit predstavljajo redki namigi iz onto-

loške problematike.« Nadalje meni, da je ustrezna prispodoba za Grafenauerjeve pesmi iz tega obdobja mreža, saj so vsi njeni elementi postavljeni nehierarhično in je zato brez središča. To je seveda še vedno značilna modernistična struktura literarnega besedila in razširjeno ciklično besedilo je pri tem lahko le obsežnejša mreža, kar se pokaže tudi ob ciklu Tetragram, ki ga ni mogoče brati kot mozaično, ampak le kot variantno paradigmatško celoto, ki se zdi z zadnjim verzom četrtega, zadnjega soneta: »v čas, zbran za tolikimi vekami«¹³⁷ vendar pomensko poantirana in sklenjena. Pomenske zgojitve besedilne mreže se namreč pojavljajo ob besednih zvezah s pomenom spominjanja na umrle. Dejstvo, da je bil ob izidu zbirke *Palimpsesti* pokojni tudi Pirjevec, ki mu je pesem namenjena, tako razbiranje besedilnega smisla še olajša.

Diptih Psiha pa izkorišča ciklično dvodelnost kot znak dnevnega cikla. Pravzaprav sodita besedi »dan« in »noč« poleg še nekaterih samostalnikov med najpogostejše besede v zbirki (Hribar 1984: 102), a je le tu ta dvojica ločena v dve samostojni pesmi, čeprav hkrati s ciklično enotnostjo tudi povezana. Tako v prvi pesmi najprej beremo o »polnočni kaplji«, zadnji verz pesmi pa se glasi: »v svit razpršena energija«, s čimer pesem tematizira prehod noči v dan. Začetek drugega soneta časovno sovпада v konec prejšnjega, saj se začetek glasi: »Z razdaljami omrežen dan / in noč, odvrnjena.« Na koncu se pesem ponovno stika z nočjo: »[...] bel blesk slovesa, / z roko mehko v noč položen.« Razbrati je mogoče to, na kar v spremni besedi v zbirki opozarja tudi Tine Hribar (1984: 98): »Toda tako kot sledi noči dan, sledi tudi dnevu noč. Večna menjava dneva in noči, večno vračanje enakega. Večno sobivanje dneva in noči. Dan izpere noč in noč izpere dan, toda hkrati se noč lahko uzre in prepozna, prebere le v dnevu in dan le v noči. V drugem oziroma nasprotnem (s)polu. Simbolna vse-enost dneva in noči je necela celota dveh in samo dveh poltonov.« Na tak pomen diptiha simbolno opozarja dvočlena ciklična oblikovanost, ki omogoča tako polarnost kot krožnost.

Kljub temu da je modernizem in začetni postmodernizem iz sredine sedemdesetih let ohranil sonetno obliko, čeprav tudi v precej modificiranih oblikah, poudarjena nehierarhičnost in odprtost pomenov ni spodbujala k oblikovanju sonetnih ciklov. Besedila so avtorji povezovali pretežno v knjižne razdelke. To velja tudi za zbirko optičnih sonetov¹³⁸ Aleša Debeljaka *Imena smrti* (1985), sestavljeno iz petih

¹³⁷ Uporabljena predložna zveza predstavlja Grafenauerjevo slogovno značilnost (I. Novak-Popov 1997: 62).

¹³⁸ Tine Hribar (1984: 276) ima Debeljakov sonet z izredno dolgimi, več kot petnajstzložnimi verzi za zrcalno sliko Grafenauerjevega krčenja sonetnih verzov.

razdelkov. Čeprav njihovi naslovi nakazujejo poudarjenost določene motivike, pa večjo povezanost izražajo le soneti zadnjega razdelka Kronika melanholije, in sicer z isto uvodno povedjo vsakega soneta: »vselej si«. Vendar je kot pri Tauferju in Grafenauerju tudi v tem primeru načelo cikličnega povezovanja zgolj paradigmatško povezovanje variantno izražene skupne teme.

Izid Jesihove zbirke tradicionalnih (oziroma kettejevsko moderniziranih) sonetov kar z vrstnim naslovom *Soneti* (1989) je pisanju klasičnega soneta odvzel atribut nemodernosti, celo nasprotno; forma takega soneta je postala postmodernistični »citat«. Vendar tako ta kot tudi Jesihova druga sonetna zbirka *Soneti drugi* (1993) in *Šepavi soneti* (1995) Milana Dekleve prinašajo le nenaslovljene sonete, ki so – razen knjižne – brez kakršnihkoli zunanjih povezav, niti razdelčnih ne.¹³⁹ Boris A. Novak pa je pri uporabi klasične oblike soneta za povezovanje izbral obliko sonetnega venca in ne formalno nedoločenega cikla. Bogata slovenska tradicija cikličnega povezovanja sonetov s tem verjetno le ni dokončno izčrpana.

Prešeren je s svojim modelom sonetnih cikličnih povezav še bolj kot na sodobnike (Vraza) vplival na naslednja obdobja. Najočitnejša zveza z začetno osmišljenostjo sonetnega cikličnega povezovanja se je pokazala v navezavi na tematska področja, ki jih je s ciklično razširitvijo besedilnega sveta obravnaval že Prešeren. V šestdesetih letih 19. stoletja so nastali domovinski (Umek) in bivanjski sonetni cikli (Cegnar), kot dopolnitev in predvsem polemika s Prešernovo ljubezensko tematiko pa še verski (Bilc). Podobno kot v Prešernovem Sonetnem vencu je sonetni cikl postal prostor prepleta več tem: bivanjske (tudi ob verski) – ljubezenske – pesniške – domovinske, sprva še vseh štirih (Stritar), potem le prvih treh (Kette) in seveda prav tako primerna forma za razvejano strukturirano obravnavo vsake od njih posebej. Zanimiva je uporaba sonetnega cikla za bivanjsko medgeneracijsko sporočilo (Gradnik, Pavček, Kovič). Primeri ciklične obravnave socialne teme (Kosovel, Gradnik, Balantič) so iz časa od drugega do četrtega desetletja dvajsetega

¹³⁹ Število avtorjev klasičnega soneta se je v devetdesetih letih in še v začetku 21. stoletja povečalo; med njimi naj omenim še Miklavža Komelja, ki je v zbirki *Luč delfina* (1991) objavil kar petintrideset nenaslovljenih, večinoma klasičnih sonetov, in Bino Štampe Žmavc, ki je izključno sonete povezala že v dve zbirki, *Pesek v pesem* (1999) in *Poševno sonce* (2001). Obe knjigi sta brez razdelčne ali ciklične delitve, v prvi so pesmi nenaslovljene, v drugi pa vse naslovljene.

stoletja. Že od Prešerna dalje pa so povezana satirična besedila bolj ciklusoide kot pravi cikli (Stritar, Vodušek).

Sonetni cikli so različnega obsega. Sonetni diptih postane primerna oblika za sporočilno razširitev Gradniku, ki ga uporabi za dialoško izraženo temo moško-ženske privlačujoče se polarnosti, s strukturo prehoda od konkretnega na splošno pa za domoljubne in socialne teme. V diptihih je povezal tudi več tem: domoljubno z refleksivno ter krajinarsko-razpoložensko z erotično-bivanjsko. V četrto desetletje 20. stoletja je motiviko moško-ženskega dialoga v sonetni diptih prevzel Balantič, ki je dvosonetno celoto uporabil tudi za soočenje dveh duhovno-bivanjskih stanj: neustreznega preteklega oziroma še sedanjega in novega, sedanjega ali zaželenega prihodnjega. Diptih izraža tudi socialno neustrezno stanje in napoved družbenih sprememb prihodnosti (Kosovel) ali je motiviran znak ciklične menjave dneva in noči (Grafenauer). Uporaba sonetnega triptiha je lahko ikonična z vidika časovnih dimenzij in človekovega položaja v njem, ki svoje sedanje stanje razume v primerjavi s preteklim in pričakovanjem o prihodnosti (Vida Taufer). Na tročlenost se opira struktura kavzalnih odnosov: stanje, vzroki zanj in posledice (Kosovel, vendar z uredniškim posegom). Največ obravnavanih ciklov obsega od štiri do šest sonetov, nekaj je daljših, do deset, obsežnejša in z vidika cikličnosti problematična pa le Stritarjeva satirična ciklusoida.

Sonetni cikli, ki jih je zajel ta pregled, imajo tako sintagmatsko kot paradigmatško strukturo. Kadar želijo avtorji pesniško sporočilo predstaviti metonimično, z variantnimi primeri, uporabijo mozaično paradigmatški cikel, tudi sonetni, ki ga pogosto tvorijo pesmi vložnice, njihov obseg pa je različen, od tročlenega dalje (Vida Taufer, Balantič, Vodušek). Novo vlogo je paradigmatškemu ciklu dal modernizem, saj je avtorjem omogočil variantno izražanje ene tematske naravnosti (Taufer), tudi sklepno poantirane (Grafenauer). V linijo sintagmatskega cikličnega oblikovanja, katere idejno, ne pa tudi struktarno izhodišče je romantična disonantnost Prešernovih Sonetov nesreče, sodi sedem Kettejevih sonetnih ciklov ali cikličnih pesnitev, v katerih se poleg zunanjega konflikta večkrat pojavi še notranji. Kette v nasprotju s predhodnikom ne izreka konflikta na poudarjeno paralelno-stopnjevalni način (z zaključno sklepalnostjo), ampak na dinamično vzročno-posledični način in ga ne izraža le ob refleksivno-bivanjski, temveč še večkrat ob ljubezenski temi, tudi v povezavi s pesniško. Isto struktarno-idejno linijo z obravnavo bivanjske dihotomije in iskanjem njene pomiritve nadaljuje v 20. in 30. letih 20. stoletja več Gradnikovih sonetnih ciklov (štiričlenih, po enkrat tudi 5-in celo 10-sonetni cikel). V njih srečamo obe že znani

medpesemski razporeditvi motivov: vzročno-posledično/sklepalno ali paralelno, v dveh refleksivnih ciklih pa je uporabljena še doslednejša kompozicija dialektične triade. Ob temi govorice se kavzalna sintagmatska struktura razreševanja izhodiščne konfliktnosti ohrani vse do druge polovice 20. stoletja (Pavček). Ob tej se pojavljajo še različne ciklične strukture z odnosi utemeljevanja, vzročnosti, posledičnosti, časovnosti, sklepalnosti (Pavček, Zlobec). Ena od možnosti je tudi variantna paralelnost motivov, ki jo je v Sonetih nesreče uporabil že Prešeren in jo z zaključno posledičnostjo od paradigmske strukture zaobrnil k sintagmatski. Možno jo je uporabiti tudi za utemeljevanje izhodiščnega spoznanja s poudarjenim zaključkom, kot je to storil Kovič.

Sklep

MONOGRAFIJA OBRAVNAVA LIRSKE CIKLE kot drugotna besedila, ki jih avtorji tvorijo iz pesmi kot prvotnih besedil z namenom razširiti meje besedilnega sveta in znotraj teh dodatno medbesedilno osmisлити sicer avtonomne smisle posameznih pesmi, s tem pa generirati nov semantični potencial ciklične celote. Sprejemanje tako posredovanega, latentnega besedilnega smisla cikla poveča dejavnost bralca. Pravzaprav v končni fazi šele bralec vzpostavlja koherenco cikla, tako da najprej prepozna njegove zunanje znake in s tem njegovo pragmatično besedilno razmejitev ter obseg oziroma avtorjevo namero (ki jo avtorju lahko pripiše tudi sam), nato pa ob besedilnih smislih posameznih pesmi še semantične povezave med pesemskimi členi, ki vzpostavljajo besedilno celovitost cikla. Zunanje kategorije, ki vplivajo tako na bralčevo prepoznavanje in dojetje cikla kot na raziskovalčev položaj, so tudi literarnozgodovinske konvencije (npr. o naslavljanju ali nenaslavljanju pesmi) in razmerja do drugih sočasnih form kontekstne gradnje, na primer razdelka ali pesniške zbirke.

Pri ugotavljanju za cikel značilne dvoцентриčne strukture se je kot uporabna pokazala semiotično-besediloslovna metoda, s katero sem preverjala uresničevanje kriterijev besedilnosti na obeh strukturnih ravneh: posamezne pesmi in celotnega cikla. Zaradi intersubjektivnosti besedilnih kriterijev in tudi zaradi polivalenčne konvencije literarnega sistema sicer niti literarnega cikla niti lirskega kot njegove podvrste ni mogoče absolutno določiti. Vendar to pomeni, da ima uporabljena metoda že vgrajeno zavest literarnega raziskovalca o nezadostnosti iskanja immanentnih lastnosti cikla, ne da bi se s tem odpovedali argumentirani, reflektirani literarnovedni rabi termina lirski cikel. Tako je s prepoznavanjem razmerij med besedilnimi sestavinami – tudi z upoštevanjem medpesemske kohezije – vendarle mogoče opredeliti način vzpostavljanja besedilne koherence oziroma besedilnega smisla celotnega cikla.

Pri tem ima pomembno vlogo že naslov cikla, ki za bralca ni le zunanji znak te nadpesemske oblike, ampak pogosto s svojo tematsko razsežnostjo že besedilni okvir, ki določa osnovno pomensko polje in prispeva k enovitemu sprejemanju cikla.

Ne prispeva pa nujno h koherenci vsake pesmi v ciklu. Po drugi strani je naslov referenca za posamezne pesmi cikla v primeru, ko se te nanj navezujejo z morfemskimi ali zaimenskimi navezniki, tako da naslov celo zagotavlja kohezijo takih pesmi.

Ciklična gradnja poteka na dva temeljna načina: sintagmatsko ali paradigmatško. Po prvem načinu se nove pomenske sestavine razvrščajo bodisi narativno, ker predstavljajo spremembe v času, bodisi tako, da obravnavajo temo s pogojnimi, pojasnjevalnimi, sklepalnimi, vzročnimi in posledičnimi razmerji med pesemskimi členi cikla. V razčlenjenem gradivu so taki cikli pogosto izražali potek od problema do zaključka z dejansko ali nakazano razrešitvijo obravnavanega problema. V tovrstnih ciklih je lirski subjekt cikla, ki predstavlja ciklično koherentno in kohezivno sredstvo, pretežno dinamični, ker se njegovo stanje spreminja. Za sintagmatske cikle je zaporedje členov cikla recepcijsko pomembno, saj bralec z njim vzpostavlja odnose med pesmimi in s tem besedilni smisel ciklične celote.

Pri paradigmatškem načinu členi cikla variantno izražajo isto temo ali motiv, tako da naštevajo njegove različne sestavine, ga pripisujejo različnim osebam, prostorom in časom, po njem sprašujejo in o njem odgovarjajo, ga opredelijo konkretno ali posplošeno, implicitno ali eksplicitno. Take odnose pogosto srečamo v najkrajših lirskih ciklih, diptihih. Variantne člene tudi obsežnejših ciklov večkrat že avtor v sklepu poantira ali pa taka gradnja sili bralca, posebno kadar nakopičene sestavine mozaično kažejo na različne vidike ene teme, k induktivnemu sklepu o naravi predstavljene celote. S to naravnostjo tudi paradigmatški cikel v semantičnem pogledu presega zgolj vsoto pomenskih sestavin. V njem je pretežno isti in stabilni lirski subjekt, ki sicer usmerja svojo zavest v različne smeri, a le zato, da izrazi večplastnost in raznosmernost sebe in/ali sveta, ne zato, da bi se ob tem spreminjal. V paradigmatškem ciklu so pogosti tudi različni lirski subjekti posameznih pesmi, ki odražajo podoben položaj oziroma mozaično ponazarjajo del ciklično predstavljene teme. Zaporedje pesemskih členov v paradigmatškem ciklu večinoma ni pomembno (razen pri variantah konkretno – splošno, implicitno – eksplicitno, vprašanje – odgovor), zgradba kopičenja celo povzroča problematično celovitost takih ciklov. Toda tudi v paradigmatškem ciklu avtorji vseeno lahko uporabijo zgradbene učinke (npr. krožno in zrcalno zgradbo) za estetske namene ali idejno poantiranje. Daljši cikli (deset pesmi in več) so pretežno paradigmatški, saj tovrstna gradnja omogoča skoraj poljubno dolžino cikla (Jenko, Obrazi; Stritar, Dunajski soneti). Vendar so med daljšimi lirskimi cikli tudi sintagmatski, kot so popotni (Aškerčevi, Stritarjevi) in cikli z ljubezensko (Cankar, Iz lepih časov) ali reflektivno tematiko (Gradnik, Večerna senca).

Kadar so kriteriji besedilnosti za posamezno pesem v navideznem ciklu slabše uresničeni zaradi močnejše medpesemske kohezije ali/in koherence, kaže to na avtorjev spontani ali zavestni prehod od ciklične gradnje k oblikovanju večdelne pesmi oziroma pesnitve.

Motnje znotrajpesemske kohezije, ki jih je naknadni kataforični potek teme odpravil ali pa ne, so se v analiziranih besedilih pojavile običajno kar na samem začetku pesmi. Zelo pogosta motnja je začetek neprve pesmi v ciklu z leksemom »in« (npr. v Novakovih sonetnih vencih Harlekin in Mala morska deklica, v Balantičevem Vencu in Kettejevih Spominih). Kadar ta opravlja vlogo navezovanja na predhodno besedilo oziroma na zunajbesedilno resničnost, ima vezniško/členkovno vlogo, kadar pa je znotraj istega besedila še vsaj enkrat ponovljen, nastane iz navezovalnega sredstva poseben stilem, ki motnjo pravzaprav odpravi. Motnjo predstavljajo tudi drugi priredni vezniki (npr. posledični »zato« ali protivni »vendar«), kadar pred njimi v besedilu ni osnovnega stavka, katerega pomensko dopolnitev bi uvedli. Poleg navezovalnega učinka ustvarjajo tudi vtis začetka »in medias res«. Enako učinkujejo tudi podredni vezniki (npr. vzročni »ker«), ki ob ponovitvah v istem besedilu prav tako oblikujejo slogovno zaznamovani paralelizem, s tem pa odpravljajo motnjo. Opazen začetek neprvih pesmi cikla in vsaj začasno motnjo koherence predstavljajo tudi navezovalna sredstva, kot so pritrdilnice, nikalnice, vprašalnice brez glagola, vzkliki. Kohezivne motnje povzročajo tudi v začetku pesmi rabljeni deiktični prislovi (»spet«, »potem«), členki (»še«) ali kazalni zaimki, ki ustvarjajo fiktivno časovno in prostorsko neposrednost, simultanost gobjanja in izrekanja.

Kljub pogosto enaki zunanji podobi teoretično sicer lahko razlikujemo večdelno pesem in lirsko pesnitev kot prvotno besedilo od lirskega cikla kot drugotnega besedila, vendar so razčlembе večpesemskih celot pokazale, da ostajajo terminološke težave tudi po besediloslovni analizi tovrstnih besedil. Zaradi kriterija sprejemljivosti bralec namreč teži h koherentnemu branju celo tistih pesmi v večpesemski celoti, kjer naleti na kohezivne in koherentne motnje. To še prav posebej velja za sonetni venec, ki po eni strani vključuje ciklični vidik ne le z vrstnim poimenovanjem in etimološko cikličnim, krožnim značajem katene, ampak tudi zaradi povezave sonetov. Sonet namreč pojmujejo kot pesemsko vrsto in torej samostojno besedilo tako avtorji (kar nekateri tudi tematizirajo) kot bralci. To pa vpliva na sprejemanje sonetov kot samostojnih besedil celo v primeru, ko je njihov besedilni status zaradi kohezivne ne celovitosti ogrožen (npr. v Prešernovem sonetnem vencu). Vendar zaradi katene ponovljeni verzi, kljub temu da vzpostavljajo močno

medpesemsko kohezijo, načeloma ne onemogočajo samostojnosti sonetnih členov. Po drugi strani predstavlja magistrale tisti okvir, ki že tvorbo venca osredotoča na celoto, kar nekateri pesniki tematizirajo še v besedilu in tudi s tem opredelijo celovito sprejemanje venca. Hkrati je mogoče v magistralu videti besedilo, hierarhično toliko višje od posameznih sonetov, kolikor je besedilni smisel vsakega cikla višji, drugotni, oblikovan na osnovi smislov posameznih sonetov. Zato lahko magistrale razumemo kot konkretizacijo tistega besedila, ki ostane sicer pri sprejemanju drugih ciklov le latentno. Zaradi navedene dvojnosti je za take, mejne primere smiselno uporabljati izraz ciklična pesnitev, ki opozarja tako na idejno, koherentno celovitost obsežnejšega pesniškega dela kot tudi na njeno vsaj navidezno ali delno členjenost na samostojne pesmi.

Za kriterij razlikovanja med lirsko pesnitvijo in ciklom ne moremo imeti niti prepoznane mitološke ali literarne pripovedne snovi, čeprav je v sodobni generični zavesti o lirski pesnitvi vsaj delno zajeta lastnost nedominantne pripovednosti, verjetno kot posledica izhodiščno epskih značilnosti pesnitve, zaradi teh pa tudi idejno-slogovna pomembnost oziroma prestižnost takega dela. Obe lastnosti namreč lahko odraža tako pesnitev (Novakov *1001 spev* in Kamnita Afrodita) kot cikel (Novakova sonetna venca Mala morska deklca in Faeton, Strnišev cikel Odisej in Tauferjev Krst). Prav medbesedilna navezava na protobesedilo omogoča v samostojnih pesmih cikla lirsko obravnavo tudi zgolj posameznih motivov iz znane snovi.

Pač pa je pri literarnozgodovinskih, kritičkih in tudi avtorskih oznakah cikel ali lirski pesnitev uporabljen kot zelo pomemben razločevalni kriterij obseg lirске celote in njenih delov oziroma pesmi, in to kljub temu da so cikli lahko različnega obsega. Če obseg besedila ni velik, so lahko posamezni pesemski deli tudi tesno kohezivno povezani, pa vseeno prevladuje oznaka cikel (npr. za vse Strniševe petpesemske celote), pri obsežnejših lirskih celotah, predvsem če so obsežni še njihovi deli, pa se izraz pesnitev uporablja tudi takrat, ko so posamezne pesmi pravzaprav samostojne (npr. za Novakovo Otroštvo in Let časa).

Terminološke težave pri ločevanju med poromantičnimi lirskimi pesnitvami in lirskimi cikli nastajajo tudi zaradi zvrstnega sinkretizma, saj se ta pojavlja tako v lirskih ciklih kot v lirskih pesnitvah. Z njim je lirski cikel povezan s tisto stopnjo zgodovinskega razvoja epske pesnitve, ki jo predstavlja sinkretizem romantične pesnitve, ohranjen tudi v kasnejših, celo modernističnih pesnitvah.

Pesemski cikli ne omogočajo le zvrstnega sinkretizma, ampak lahko prihaja v ciklu tudi do modificiranja zvrstnih značilnosti prvotno lirskih besedil, povezanih v cikel. Eno od sprememb povzročajo nedominantne pripovedne komponente, ki se oblikujejo, kadar je ciklično zaporedje narativno. S tem se lirika epizira (npr. v Aškerčevih popotnih ciklih). Podoben ciklični učinek povzroča še ena zgodovinska tendenca, in sicer lirizacija epike (kot jo predstavljajo Stritarjevi popotni cikli). Nastanek tistih lirskih ciklov (večinoma dvopesemskih), ki povezujejo medsebojna, pogosto nasprotujoča si sporočila dveh lirskih subjektov (pri Gradniku, Balantiču), pa je mogoče pojasniti z avtorjevo željo izogniti se dvogovornosti kot nelirski sestavini. Kljub temu učinek takih ciklov zaradi kratkosti in nestopnjevane konfliktnosti ni poudarjeno dramatski niti pripovedni. Večjo dramatičnost vzpostavljajo cikli, ki s sintagmatsko gradnjo oblikujejo notranji konflikt, v katerem se kot izjavljalca soočata različni personificirani dimenziji ene duševnosti (pri Ketteju in Gradniku). Več lirskih subjektov ali vsaj nagovorno predstavljenih subjektov srečujemo v nekaterih paradigmatških ciklih. Z njihovimi izjavami se mozaično oblikuje večperspektivnost, ki prestopa meje značilne lirske subjektivnosti in odraža težnjo k objektivizaciji enotnega stališča subjekta cikla.

Zasnova pesemske knjige, ki od romantike dalje ne temelji več na žanrski razdelitvi, je v moderni evropski literaturi postala pomembna posredovalka avtorjeve poetike. Pri tem je knjiga lahko sestavljena tudi iz več ciklov ali ciklom podobnih enot (ciklusoid, npr. večdelnih pesmi), ki se pogosto prekrivajo z razdelčno členitvijo zbirke, na obseg cele knjige pa se lahko razširi tudi paradigmatška struktura enega cikla. Prav knjižna izdaja pesmi pogosto izkristalizira avtorjevo strategijo oblikovanja lirskega cikla. To je pokazala primerjava rokopisov in revijalnih objav lirskih ciklov z njihovo knjižno uresničitvijo. Prešeren je v zbirki *Poezije* romantični koncept ciklične, vsebinske povezanosti pesmi z odpravo cikličnih naslovov sicer zakril, ne pa povsem razveljavil, in današnje interpretacije ciklični vidik vsaj za Sonete nesreče upoštevajo. Tudi primeri ravnanj Gregorčiča, Župančiča, Cankarja, Gradnika in Voduška so pokazali, da revijalna objava cikla ali ciklom podobnih skupin pesmi avtorja ne zavezuje, da isto celoto objavi tudi knjižno. Ker so pesmi lirskega cikla načeloma samostojne, jih lahko avtorji kot take tudi objavijo, s samostojnimi naslovi oziroma brez njih, če literarna konvencija omogoča ali celo spodbuja tako pojavljanje pesniških besedil, kot se v slovenski književnosti kaže od moderne. Avtorji lahko prvotni, revijalno objavljeni cikel vključijo v obsežnejšo ciklično enoto (Župančič) oziroma ga z dodatno pesmijo ali pesmimi semantično razširijo (Cankar in Gradnik). Ker je oblikovanje cikla avtorsko dejanje, ga morajo upoštevati tudi ured-

niki postumnih izdaj, če pa avtorjeve volje iz rokopisnega gradiva ni mogoče povsem razbrati, bi morala biti odločitev urednika, da rekonstruira lirski cikel, jasno označena.

V slovenski posvetni umetni liriki je ciklizacija razvito prisotna od Prešernovih *Poezij* dalje. Začela se je s homogeničnimi cikli, skupinami gazel in sonetov, ter nadaljevala deloma še z vsebinskimi povezavami istovrstnih verzno-kitičnih oblik in pesemskih vrst, pogosteje pa s heterogeničnimi cikli. Uporabljene verzno-kitične oblike v ciklih kažejo iste razvojne tendence kot neciklična pesemska besedila.

Čeprav so se v slovenskem literarnem sistemu Prešernovi sonetni cikli z jasnim recepcijskim znakom – skupnim naslovom – po uredniškem posegu pojavili šele pol stoletja po prvi knjižni objavi, so kot grafično neoznačeni cikli na nastanek drugih sonetnih in celo nesonetnih ciklov delovali že prej. Vendar je Prešeren s svojim modelom sonetnih cikličnih povezav bolj kot na sodobnike (Vraza) vplival na naslednja obdobja. Z navezavo na tematska področja, ki jih je ciklično obravnaval že Prešeren, a tudi polemično do njegovih idej in s tematsko razširitvijo na versko izpoved se je to najprej pokazalo v šestdesetih letih 19. stoletja (Umek, Cegnar, Bilc). Iz Prešernove idejne strukture, izražene s ciklično zaporednostjo, so izšli najprej Stritar, nato z večjo inovativnostjo Kette ter Gradnik. Že od Prešerna dalje so povezana satirična besedila bolj ciklusoide kot pravi cikli (Stritar, Vodušek). Od drugega do četrtega desetletja dvajsetega stoletja je bila pogosta sonetna ciklična obravnava socialne teme (Kosovel, Gradnik, Balantič), opazna pa je še uporaba sonetnega cikla za bivanjsko medgeneracijsko sporočilo (Gradnik, Pavček, Kovič).

Prešernovi sonetni cikli so srednjega oziroma v obliki sonetnega venca daljšega obsega. Za Gradnika je postal primerna oblika tudi sonetni diptih, po njem ga je povzel Balantič, srečamo ga še pri Kosovelu in kasnejših avtorjih. Ciklično povezovanje sonetov je različnega obsega, celo do izjemno obsežnih velikih sonetnih vencev.

Sonetni cikli imajo lahko sintagmatsko ali paradigmatično strukturo. Slednja je zelo primerna ne le za sonetne, ampak za vse modernistične cikle, ki jih zaznamuje odprta besedilna koherenca in ohlapna tako znotraj- kot tudi medbesedilna kohezija, s čimer sta problematizirana oba ključna kriterija besedilnosti. Prav odprtost besedilnega smisla v modernizmu ni spodbujala k oblikovanju ciklov, čeprav prevladujoč postopek montaže omogoča tudi to. Zaradi teh lastnosti je skupino

z enim naslovom povezanih modernističnih besedil še težje opredeliti kot zgolj knjižni razdelek ali že paradigmatški, redkeje sintagmatski cikel.

Navkljub želji, da bi v monografijo vključila čim več ciklov avtoric, je pregled opusov vidnejših pesnic pokazal, da so cikle oblikovale redkeje od svojih moških sodobnikov, čeprav so tudi med njimi velike razlike. Odločitev za ciklično oblikovanje je namreč zanimiv del avtorskih poetik. Prav tako bi bilo mogoče še ugotavljati, koliko je ciklizacija tudi znamenje posameznih literarnih obdobj.

Bibliografija

Viri

- AŠKERC, ANTON, 1946: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- AŠKERC, ANTON, 1951: *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- BALANTIČ, FRANCE, 1984: *Muževna steblika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- BALANTIČ, FRANCE, 1991: *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- BILC, JANEZ, 1864: *Prvenci*. Celovec: Uredništvo Slovenskega glasnika.
- BOR, MATEJ, 1958: *Sled naših senc*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- CEGNAR, FRANCE, 1860: *Pesmi*. Celovec: J. Leon.
- CUNDRIČ, VALENTIN, 1965: Krušni čas. *Problemi*, št. 33–34, str. 1103–1109.
- CUNDRIČ, VALENTIN, 1967: Pesmi za Marijo Magdaleno. *Dialogi*, št. 10, str. 511–515.
- CUNDRIČ, VALENTIN, 1971: *Gorgona*. Maribor: Obzorja.
- CUNDRIČ, VALENTIN, 1972: *Soneti za Marijo*. Jesenice: [samozaložba].
- CUNDRIČ, VALENTIN, 1973: *Soneti*. Jesenice : Kulturno umetniški klub Tone Čufar.
- CANKAR, IVAN, 1967: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- CANKAR, IVAN, 1968: *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- DEBELJAK, ALEŠ, 1985: *Imena smrti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- DEKLEVA, MILAN, 1995: *Šepavi soneti*. Ljubljana: Mihelač.
- GRADNIK, ALOJZ, 1984: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GRADNIK, ALOJZ, 1986: *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GRADNIK, ALOJZ, 2002: *Zbrano delo III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GREGORČIČ, SIMON, 1947: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GREGORČIČ, SIMON, 1948: *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GRUDEN, IGO, 1920: *Narcis*. Ljubljana: Zvezna tiskarna.
- GRUDEN, IGO, 1920: *Primorske pesmi*. Ljubljana: Zvezna tiskarna.
- GRAFENAUER, NIKO, 1975: *Štukature*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GRAFENAUER, NIKO, 1984: *Palimpsesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JENKO, SIMON, 1964: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- JESIŠ, MILAN, 1989: *Soneti*. Celovec: Wieser.
- JESIŠ, MILAN, 1993: *Soneti drugi*. Celovec, Salzburg: Wieser.

- KASTELIC, MIHA, ur., 1969: *Krajnska zbbeliza*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Monumenta litterarum Slovenicarum 6).
- KETTE, DRAGOTIN, 1949: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOMELJ, MIKLAVŽ, 1991: *Luč delfina*. Celovec, Salzburg: Wieser.
- KOSOVEL, SREČKO, 1946: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOSOVEL, SREČKO, 1974: *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOVIČ, KAJETAN, CIRIL ZLOBEC, JANEZ MENART in TONE PAVČEK, 1953: *Pesmih štirih*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- KOVIČ, KAJETAN 1988: *Dežele*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOVIČ, KAJETAN, 1992: *Sibirski cikelus*. Ljubljana: Mihelač.
- KOVIČ, KAJETAN, 2001: *Kalejdoskop*. Ljubljana: Študentska založba.
- KREK, GREGOR, 1862: *Poezije*. Ljubljana: Jožef Blaznik.
- LEVSTIK, FRAN, 1948: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MAKAROVIČ, SVETLANA, 1968: *Kresna noč*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MAKAROVIČ, SVETLANA, 1972: *Volčje jagode*. Maribor: Obzorja.
- MAKAROVIČ, SVETLANA, 1980: *Sosed gora*. Maribor: Obzorja.
- MERHAR, ALOJZIJ (ps. Silvin Sardenko), 1916: *Nebo žari*. Ljubljana: Katoliška tiskarna.
- MOKRIN PAUER, VIDA, 1988: *Mik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MURN, JOSIP, 1954: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- NOVAK, BORIS A., 1981: *Hči spomina*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NOVAK, BORIS A., 1984: *Kronanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NOVAK, BORIS A., 1983: *1001 stih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PAVČEK, TONE, 1972: *Zapisi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PAVČEK, TONE, 1978: *Pesmi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PAVČEK, TONE, 1988: *Goličava*. Maribor: Obzorja.
- PREŠEREN, FRANCE, 1900: *Poezije*. I. Kleinmayr & F. Bamberg.
- PREŠEREN, FRANCE, 1965: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- STRITAR, JOSIP, 1953: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- STRITAR, JOSIP, 1953: *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- STRNIŠA, GREGOR, 1963: *Odisej*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- STRNIŠA, GREGOR, 1972: *Želod*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- STRNIŠA, GREGOR, 1974: *Oko*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SNOJ, JOŽE, 1977: *Lila akvareli*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 1966: *Poker*. Ljubljana: [samozaložba].
- ŠALAMUN, TOMAŽ, 1979: *Po sledeb divjadi*. Koper: Lipa.
- ŠKERL, ADA, 1965: *Obledeli pasteli*. Koper: Lipa.
- ŠTAMPE ŽMAVC, BINA, 1999: *Pesek v pesem*. Murska Sobota: Pomurska založba.

- ŠTAMPE ŽMAVC, BINA, 2001: *Poševno sonce*. Grosuplje: Mondena.
- TAUFER, VENO, 1963: *Jetnik prostosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- TAUFER, VENO, 1969: *Vaje in naloge*. Maribor: Obzorja.
- TAUFER, VENO, 1972: *Podatki*. Maribor: Obzorja.
- TAUFER, VIDA, 1939: *Veje v vetru*. Maribor: Tiskarna sv. Cirila.
- TAUFER, VIDA, 1961: *Svetli sadovi*. Maribor: Obzorja.
- UMEK-OKIŠKI, ANTON, 1865: *Pesmi*. Celovec: Uredništvo Slovenskega glasnika.
- VALJAVEC, MATIJA, 1855: *Pesmi*. Ljubljana: J. Giontini.
- VRAZ, STANKO, 1952: *Slovenska djela*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- VODNIK, VALENTIN, 1988: *Zbrano delo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- VODUŠEK, BOŽO, 1980: *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- VEGRI, SAŠA, 1980: *Konstelacije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- VILHAR, MIROSLAV, 1860: *Pesmi*. Ljubljana: J. R. Milic.
- ZAJC, DANE, 1961: *Jezik iz zemlje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ZLOBEC, CIRIL, 1993: *Ljubezen dvoedina*. Ljubljana: Mihelač.
- ZLOBEC, CIRIL, 2000: *Samo ta dan imam*. Ljubljana: Prešernova družba.
- ŽUPANČIČ, OTON, 1956: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ŽUPANČIČ, OTON, 1957: *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Literatura

- BEAUGRANDE, ROBERT ALAIN DE in WOLFGANG ULRICH DRESSLER, 1992: *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park.
- BITI, VLADIMIR, 2000: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- BERGER, ALEŠ, 1984: Lepotije besed, razkošje tišine. V: Boris A. Novak: *Kronanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 77–84.
- BERNIK, FRANCE, 1964: Opombe. V: Simon Jenko: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- BJELČEVIČ, ALEKSANDER, 1997: Uvod v verzološke spise Toneta Pretnarja. V: Tone Pretnar: *Iz zgodovine slovenskega verznege oblikovanja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Str. 338–379.
- BJELČEVIČ, ALEKSANDER, 1998/99: Svobodni verz 2. Lastnosti sistema. *Jezik in slovstvo* 44, št. 1/2, str. 29–44.
- BJELČEVIČ, ALEKSANDER, 2000: Začetki slovenskega posvetnega verza (od Pisanic do Prešerna). V: XXXVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture.

- Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Str. 317–333.
- BREGANT, MIHAEL, 1994: *Sonetni prelom*. Ljubljana, Kranj: Fondi Oryja Pala.
- BUCIK, KSENIJA, 2006: *Besedilovna podoba slovenske poezije druge polovice 20. stoletja*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- CHEVALIER, JEAN in ALAIN GHEERBRANT, 1995: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ČEPELEVSKA, TATJANA, 2006: Ciklizacija maloj prozy u I. Cankara: ot knigi Moja njiva k Podobam iz sanj. V: *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak-Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 299–308.
- Das Fischer Lexikon Literatur*, 1996: Ur. Ulfert Ricklefs. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. (1.zv.).
- Der russische Gedichtzyklus*, 2006: Ur. Reinhard Ibler. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Dictionnaire des Termes Littéraires*, 2001: Ur. Hendrik van Gorp. Pariz: Honoré Champion Éditeur.
- Die Architektur der Wolken: Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, 2005: Ur. Rolf Fieguth, Alessandro Martini. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- DOLGAN, MARJAN, 1999: Bibliografija pomembnejših slovenskih sonetnih pesniških zbirk. *Primerjalna književnost* 22, št. 1, str. 91–120.
- DOVIĆ, MARIJAN, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- EASTHOPE, ANTONY, 1983: *Poetry as discourse*. London: Methuen.
- FIEGUTH, ROLF, 2000: Der Gedichtzyklus als Modell poesiegeschichtlichen Wandels. An polnischen Beispilen. V: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien: Lang. Str. 113–126.
- FIEGUTH, ROLF, 2005: Der Gedichtzyklus als Gegenstand historisch-vergleichender Betrachtung. Theoretische und methodologische Probleme. V: *Die Architektur der Wolken: Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*: Ur. Rolf Fieguth, Alessandro Martini. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften. Str. 407–426.
- FRIEDRICH, HUGO, 1972: *Struktura moderne lirike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GENETTE, GÉRARD, 1985: *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić.
- HENCKMANN, GISELA, 1984: Zyklus. *Metzler-Literatur-Lexikon*. Ur. Günther Schweikle. Stuttgart: Metzler. Str. 485.

- HOFMAN, BRANKO, 1978: *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HORN, EVA, 1995: Subjektivität in der Lyrik: »Erlebnis und Dichtung«, »lyrisches Ich«. V: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Ur. Miltos Pechlivanos idr. Stuttgart, Weimar: Metzler. Str. 299–308.
- HRIBAR, TINE, 1984: *Sodobna slovenska poezija*. Maribor: Obzorja. Str. 175–283.
- Ibler, Reinhard, 1988: *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik*. Neuried: Hieronymus.
- IBLER, REINHARD, 1990: Poyntner, Erich: Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok. V: *Slavjanskaja Filologija*. Str. 72–76.
- IBLER, REINHARD, 1998: Zur Entwicklung des Elegienzyklus in der russischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. V: *Zeitschrift für Slavische Philologie* (Band 57, Heft 2). Str. 331–351.
- IBLER, REINHARD, 2002: Zum Verhältnis von lyrischen und epischen Komponenten im Gedichtzyklus der russischen Romantik. V: *Romantična pesnitev*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 555–569.
- JOHNSON, JAMES WILLIAMS, 1993: Lyric. V: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ur. Alex Preminger. New Jersey: Princeton University Press. Str. 713–715.
- JUVAN, MARKO, 2000: *Vezi besedila*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- JUVAN, MARKO, 2002a: Uvod: panorama »romantične pesnitve«. V: *Obdobja 19*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 15–37.
- JUVAN, MARKO, 2002b: Modernost Krsta pri Savici. V: *Obdobja 19*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 347–360.
- JUVAN, MARKO, 2002c: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost*, 25, št. 1, str. 9–26.
- JUVAN, MARKO, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- KERMAUNER, TARAS, 1975: Na nič odtisnjen bakrorez soneta. V: Niko Grafenauer: *Štukature*. Str. 53–75.
- KILLY, WALTHER, 1972: *Elemente der Lyrik*. München: Verlag C. H. Beck.
- KLABUS, VITAL, 1963–64: Poezija Gregorja Strniše. *Perspektive* 4, št. 36–37, str. 752.
- KMECL, MATJAŽ, 1996: *Mala literarna teorija*. 4., popravljena in dopolnjena izd. Ljubljana: Mihelač in Nešović.
- KOBLAR, FRANCE, 1947: Opombe. V: Simon Gregorčič: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- KOBLAR, FRANCE, 1948: Opombe. V: Simon Gregorčič: *Zbrano delo II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOBLAR, FRANCE, 1953: Opombe. V: Josip Stritar: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOBLAR, FRANCE, 1976: Opombe. V: Dragotin Kette: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOS, JANKO, 1966: *Prešernov pesniški razvoj*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOS, JANKO, 1974: Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom. V: Simon Jenko: *Pesmi 1865*. Maribor: Obzorja. Str. 135–206.
- KOS, JANKO, 1980: Božo Vodušek. V: Božo Vodušek: *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 135–166.
- KOS, JANKO, 1983a: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOS, JANKO, 1983b: *Slovenska lirika 1950–1980*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 133–155.
- KOS, JANKO, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete in Partizanska knjiga.
- KOS, JANKO, 1993: *Lirika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon 39).
- KOS, JANKO, 1996: Opombe. V: France Prešeren: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOS, JANKO, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOSCHMAL, WALTER, 2000: Der Zyklus als latenter Text. V: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien: Lang. Str. 261–276.
- KOVIČ, KAJETAN, 2001: Zgodba o sonetu. V: Kajetan Kovič: *Kalejdoskop*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 59–71.
- KRAKAR, LOJZE, 1972: *Goethe pri Slovencih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KRIŽAJ-ORTAR, MARTINA, 1996: Ohranjanje in zamenjava zunanjih kazalnikov pri nepremem poročanju o prvotnem govornem dogodku. *Slavistična revija* 44, št. 4, str. 451–470.
- LAMPING, DIETER, 1989: *Das lyrische Gedicht*. Goettingen: Vandenhoeck u. Ruprecht.
- LEGIŠA, LINO, 1969: *Zgodovina slovenskega slovstva* 6. Ljubljana: Slovenska matica.
- Literatura* 1981: Ur. Ksenija Dolinar in Janko Kos. Leksikoni Cankarjeve založbe. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LOTMAN, JURIJ MIHAJLOVIČ, 1976: *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- MAHNIČ, JOŽA, 1964: *Zgodovina slovenskega slovstva* V. Ljubljana: Slovenska matica.
- MARTINOVIĆ, JURAJ, 1976: *Poezija Dragotina Ketteja*. Ljubljana: Slovenska matica.

- MARTINOVIĆ, JURAJ, 1988: Dva tipa soneta i dva vida njegove recepcije. V: *Obdobja 8*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 63–80.
- MITROVIĆ, MARIJA, 1999: Dvoglasje v Gradnikovi poeziji. *Slavistična revija*, št. 2, str. [161]–177.
- MOZETIČ, BRANE, 1984: Zapisi o Rimbaudu in njegovi poeziji. V: Arthur Rimbaud: *Pijani čoln*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NOVAK, BORIS A., 1995: *Oblika, ljubezen jezika*. Maribor: Obzorja.
- NOVAK, BORIS A., 2000: Sonetno romanje Cirila Zlobca. V: Ciril Zlobec: *Samo ta dan imam*. Ljubljana: Prešernova družba. Str. 146–149.
- NOVAK, BORIS A., 2001: Prešernova vloga pri formiranju sonetnega venca kot umetniške oblike. *Primerjalna književnost*, posebna številka (Zbornik ob sedemdesetletnici Janka Kosa), str. 41–60.
- NOVAK, BORIS A., 2004: *Sonet*. Ljubljana: DZS.
- NOVAK-POPOV, IRENA in MARKO JUVAN, 1989/90: Župančičev poklon (hommage) Murnu. *Jezik in slovstvo* 35, št. 1–2, str. 4–14.
- NOVAK-POPOV, IRENA, 1997: Struktura in semantika sonetne metafore. V: *Sonet in sonetni venec*. Ur. Boris Paternu. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 49–66.
- NOVAK-POPOV, IRENA, 2000: Časovna strukturiranost in tematizacija časa v slovenski liriki. V: *XXXIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 165–184.
- NOVAK-POPOV, IRENA, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.
- OVCIRK, ANTON, 1964: Opombe. V: Srečko Kosovel: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ORT, CLAUS-MICHAEL, 1984: Zyklische Dichtung. V: *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*. (4. zv. /SL-Z). Berlin-New York.
- OSTI, JOSIP, 1998: Memento mori ali kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič. V: Svetlana Makarovič: *Bo žrl, bo žrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PATERNU, BORIS, 1976: *France Prešeren in njegovo pesniško delo I*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PATERNU, BORIS, 1997: Sonet in konstituiranje slovenske poezije. V: *Sonet in sonetni venec*. Ljubljana: Ur. Boris Paternu. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 11–20.
- PATERNU, BORIS, 1994: *France Prešeren*. Ljubljana: Dr. Anton Kovač in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- PAVLIČ, DARJA, 2003: *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor.

- PIBERNIK, FRANCE, 1978: *Med tradicijo in modernizmom*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PIBERNIK, FRANCE, 1981: *Med modernizmom in avantgardo*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PIBERNIK, FRANCE, 1991: Spremna beseda. V: France Balantič: *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PIRJEVEC, DUŠAN, 1954: Opombe. V: Josip Murn: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PIRJEVEC, DUŠAN, 1956: Opombe. V: Oton Župančič: *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- POGAČNIK, JOŽE, 1970: *Zgodovina slovenskega slovstva IV*. Maribor: Obzorja.
- POGAČNIK, JOŽE, 2001: *Lirika*. V: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. Str. 29–102.
- PONIŽ, DENIS, 1981: O ljubezni kamna in svetlobe. V: Boris A. Novak: *Hči spomina*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 75–83.
- PONIŽ, DENIS, 2001a: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PONIŽ, DENIS, 2001b: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.
- PREGELJ, IVAN, 1936: *Osnovne črte iz književne teorije*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna.
- PRETNAR, TONE, 1982/83: Za tako reč ni taka reč. *Jezik in slovstvo* 28, št. 1, str. 24–26.
- PRETNAR, TONE, 1997: *Iz zgodovine slovenskega verznege oblikovanja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- PRETNAR, TONE, 1998: *Prešeren in Mickiewicz*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SCHERBER, PETER, 1997: Ist der Sonettenkranz ein Zyklus? V: *Sonet in sonetni venec*. Ur. Boris Paternu. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 429–436.
- SCHERBER, PETER, 2000: Hypertrophierung der Sonettstruktur und Zyklusbildung. V: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien: Lang. Str. 453–464.
- SCHMID, HERTA, 2000: Zur Problem der Ganzheitdes literarischen Zyklus. V: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien: Lang. Str. 465–486.
- SCHMIDT-SNOJ, MALINA, 1993: »Škarje« in »Jajce« kot menipejska satira. V: *Gregor Strniša*. Ur. Jože Snoj. Ljubljana: Nova revija. (Zbirka Interpretacije 2). Str. 84–89.
- SLOANE, DAVID A., 1988: *Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle*. Columbus: Slavica Publishers.

- SLODNJAK, ANTON, 1952: O Stanku Vrazu kot slovenskem književniku. V: Stanko Vraz: *Slovenska djela I*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Str. 5–78.
- SLODNJAK, ANTON, 1958: Opombe. V: France Prešeren: *Poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 171–235.
- SLODNJAK, ANTON, 1959: *Zgodovina slovenskega slovstva II*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SLODNJAK, ANTON, 1961: *Zgodovina slovenskega slovstva III*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SLODNJAK, ANTON, 1984: *France Prešeren*. Ljubljana: Slovenska matica.
- STABEJ, MARKO, 1994: *Slovenski pesniški jezik prve polovice 20. stoletja*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko in slavistiko.
- STABEJ, MARKO, 1995: Besediloslovna stilistika slovenskih pesniških besedil. V: *XXXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture Ljubljana*: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 309–313.
- STABEJ, MARKO, 1997: *Slovenski pesniški jezik med Prešernom in moderno*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko in slavistiko.
- STRITAR, JOSIP, 1888: *Zbrani spisi V*. Ljubljana: Kleinmayr-Bamberg.
- STRNIŠA, GREGOR, 1983: Vesolje. V: Gregor Strniša: *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Str. 7–20.
- SVETINA, PETER, 2007: *Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- ŠKULJ, JOLA, 1991: Paul de Man in pojem modernizem. *Primerjalna književnost* 14, št. 2, str. 41–49.
- ŠTEGER, ALEŠ, 2007: Ali kdo ve? V: Gregor Strniša. *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 659–703.
- ŠTOKA, TEA, 1996: Narcis, poezija in alkimija jezika. V: Niko Grafenauer: *Vezi daljav*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 165–187.
- ŠTUHEC, MIRAN, 2000: *Naratologija*. Ljubljana: Študentska založba.
- The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* 1999: Ur. Claire Preston. London: Penguin Books. (4. izd.).
- The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ur. Alex Preminger. New Jersey: Princeton University Press.
- TOKARZ, BOŽENA, 1997: Gatunek literacki jako forma dialogu z tradycją. V: *Sonet in sonetni venec*. Ur. Boris Paternu. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 135–143.

- TOMAŽEVIČ, BLAŽ, 1964: Spremna beseda. V: Simon Gregorčič: *Poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- TOPORIŠIČ, JOŽE, 1984: *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.
- TRDINA, SILVA, 1958: *Besedna umetnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- USPENSKI, BORIS ANDREEVIČ, 1979: *Poetika kompozicije/ Semiotika ikone*. Beograd: Nolit.
- UŽAREVIČ, JOSIP, 1990: Lirski ciklus. V: *Pojmovnik ruske avangarde* 8. Ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- VIRK, TOMO, 2003: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija* 1. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo (2. izd.).
- VOGEL, JERCA, 2004: Razvijanje razumevanja in vrednotenja govorjenega besedila. *Jezik in slovstvo* 49, št. 2, str. 37–56.
- VROON, RONALD, 2000: Aleksandr Sumarokov's Elegii ljubovnye and the Development of Verse Narrative in the Eighteenth Century: Toward a History of the Russian Lyric Sequence. *Slavic Review* št. 59, str. 521–546.
- WILPERT, GERO VON, 1989: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: A. Kröner. (Kröner Taschenbuchausgabe, 231).
- ZADRAVEC-PEŠEC, RENATA, 1994: *Pragmatično jezikoslovje: temeljni pojmi*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, Center za diskurzivne študije.
- ZADRAVEC, FRANC, 1970: *Zgodovina slovenskega slovstva V*. Maribor: Založba Obzorja.
- ZADRAVEC, FRANC, 1971a: Lirika. V: *Lirika, epika, dramatika*. Murska Sobota: Pomurska založba. Str. 7–38.
- ZADRAVEC, FRANC, 1971b: Kosovelova ciklična pesnitev o tragiki »lepe duše«. V: *Lirika, epika, dramatika*. Murska Sobota: Pomurska založba (2. izd.). Str. 165–188.
- ZADRAVEC, FRANC, 1972a: *Zgodovina slovenskega slovstva VI*. Maribor: Založba Obzorja.
- ZADRAVEC, FRANC, 1972b: *Zgodovina slovenskega slovstva VII*. Maribor: Založba Obzorja.
- ZADRAVEC, FRANC, 1986: *Srečko Kosovel, 1904–1926*. Koper, Trst: Lipa, Založništvo tržaškega tiska.
- ZADRAVEC, FRANC, 1994: Balantič med tradicijo in inovacijo. V: *Balantičev in Hribovškov zbornik*. Ljubljana, Celje: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Mohorjeva družba. Str. 135–149.
- ZADRAVEC, FRANC, 1997: Pogledi na sonet in odmiki od njegove klasične oblike

- (od Ketteja do Voduška). V: *Sonet in sonetni venec*. Ur. Boris Paternu. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani. Str. 21–32.
- ZADRAVEC, FRANC, 1999: *Pesnik Alojz Gradnik*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- ZAGORIČNIK, FRANCI, 1998: H genezi velikega sonetnega venca. V: Valentin Cundrič: *Slovenska knjiga mrtvih*. Kranj: Nova Atlantida.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2004: Alamut – ob zgodbi in pripovedi. *Jezik in slovstvo* 49, št. 1, str. 43–55.
- ŽIŽEK URBAS, ANDREJA, 2004: Pojmovanje časa in prostora ter kozmologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše. *Jezik in slovstvo* 49, št. 5, str. [3]–11.

Imensko kazalo

- Ahmatova, Anna Andrejevna 15
Aškerc, Anton 5–6, 8, 11, 44–45, 49,
71, 103, 110–113, 125, 132, 136, 140,
146, 151, 153, 194, 197, 201
Balantič, France 8, 38, 42, 80–81, 116,
144–146, 177–179, 190–191, 195, 197–
198, 201, 208, 210
Balzac, Honoré de 12
Batista, Milan 116–117
Baudelaire, Charles 35, 117, 122
Beaugrande, Robert Alain de 8, 20,
25–29, 49, 73, 203
Berger, Aleš 84–85, 203
Bernik, France 103–105, 114, 203
Bilc, Janez 5, 53, 68, 103, 110, 135, 158,
190, 198, 201
Bisso, Giambattista 74
Biti, Vladimir 11–12, 18, 26, 203
Bjelčević, Aleksander 150–152, 154–155,
203
Bleiweis, Janez 109
Blok, Aleksander Aleksandrovič 19, 45,
72, 205, 208
Bor, Matej (pr. i. Vladimir Pavšič) 11,
51–52, 154, 201
Brecht, Bertolt 12
Bregant, Mihael 7, 13–14, 16–17, 26,
80–81, 117, 119, 149, 204
Bucik, Ksenija 204
Camões, Luis Vaz de 176
Cankar, Ivan 6, 40, 54, 114–115, 118, 125,
138, 140, 145, 152, 160, 194, 197, 201,
204
Caro, Annibale 133
Castelvetto, Ludovico 133
Cegnar, France 103, 158, 190, 198, 201
Chevalier, Jean 52, 81, 91, 204
Cigale, Matej 102
Cundrič, Valentin 80–82, 116–117, 187,
201, 210
Čepelevska, Tatjana 118, 204
Čop, Matija 74, 130, 133
D'Annunzio, Gabriele 166
Dante Alighieri 11
Darvin, Michail N. 11, 13–14, 21
Debeljak, Aleš 189, 201
Debeljak, Tine 145
Dekleva, Milan 190, 201
Derrida, Jacques 26
Diltschneider, Johann J. 74
Dolgan, Marjan 80, 204
Dolinar, Ksenija 206
Dović, Marijan 29–30, 204
Dressler, Wolfgang Ulrich 8, 20, 25–29,
49, 73, 203
Easthope, Antony 37, 39, 204
Eliot, Thomas Stearns 72

- Erjavec, Fran 169
 Ermatinger, Emil 43
- Fernow, Karl Ludwig 74
 Fieguth, Rolf 12–14, 18–22, 24, 28, 33,
 44–45, 47, 73, 94, 96, 115, 204
 Flaker, Aleksandar 209
 Fomenko, Igor Vladimirovič 12, 14, 15,
 45, 72
 Fowler, Alastair 34
 Friedrich, Hugo 117, 120, 204
- Genette, Gérard 33, 34, 46, 204
 Gheerbrant, Alain 52, 81, 91, 204
 Glonar, Joža 132
 Goethe, Johann Wolfgang 11–12, 31, 33,
 135, 150, 206
 Golar, Cvetko 54
 Gonzaga, Margherita 74
 Gorp, Hendrik van 204
 Gradnik, Alojz 5–6, 8, 16, 35, 40–42,
 50, 53, 60, 62, 68, 115–116, 125, 139,
 145–146, 148, 153, 166–171, 173–174,
 178–179, 180–182, 184, 190–191,
 194, 197–198, 201, 207, 210
 Gradnik, Ivan 167
 Grafenauer, Niko 26, 124–125, 187–191,
 201, 205, 209
 Gregorčič, Simon 5–6, 8, 103, 109–110,
 125, 135–136, 145, 151, 197, 201, 205,
 209
 Grepl, Miroslav 23
 Grotefend, Georg Friedrich 74
 Gruden, Igo 174–175, 179, 201
- Hajev, Jevgenij S. 18, 20, 21, 95, 101
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 33, 187
 Heine, Heinrich 12, 102, 108
- Herder, Johann Gottfried 150
 Henckmann, Gisela 204
 Hermannsthal, Franz Hermann von
 128
 Hofman, Branko 94, 205
 Hölderlin, Friedrich 16
 Holzapfel, Ignacij 148
 Horac(ij) 12
 Horn, Eva 35, 37, 205
 Hribar, Tine 86, 94, 188–189, 205
 Husserl, Edmund 43
- Ibler, Reinhard 7–8, 11–22, 24–27, 29,
 36–37, 42, 44–45, 49, 73, 75, 93, 101–
 102, 204, 205
- Janežič, Anton 102–103
 Jean Paul 33, 45
 Jenko, Simon 5, 38, 40, 47, 49, 101–106,
 110, 125, 137, 150, 194, 201, 203, 206
 Jesih, Milan 179, 190
 Johnson, James William 205
 Juvan, Marko 22, 25, 34–35, 71, 78, 84,
 86–87, 118, 154, 205, 207
- Karlik, Petr 23
 Kastelic, Miha 202
 Kayser, Wolfgang 43
 Kermauner, Taras 125, 187–188, 205
 Kette, Dragotin 8, 28, 38, 40, 51, 88,
 90, 96, 140, 146, 152–153, 159–162,
 164–166, 168, 170–171, 173–174, 179,
 182, 184, 190–191, 195, 197–198,
 202, 206, 210
 Kidrič, France 128
 Killy, Walther 12, 205
 Klabus, Vital 90, 205
 Klotz, Volker 119

- Kmecl, Matjaž 9, 11–12, 16, 36, 43, 75, 80, 205
 Kocbek, Edvard 178, 188
 Kochanowski, Jan 12
 Koblar, France 99, 107, 110, 136, 140, 159, 205, 206
 Kollár, Ján 157
 Komelj, Miklavž 190, 202
 Kopitar, Jernej 129, 131, 133
 Kos, Janko 9, 16, 33, 35–37, 39, 41, 43–47, 86, 102, 104–106, 127–128, 130–131, 134, 139, 147–148, 157, 176, 206, 207
 Koschmal, Walter 13, 28, 76, 206
 Kosmač, Jurij 148
 Kosovel, Srečko 5, 8, 35, 51, 53, 63–64, 69, 97–98, 141–142, 144, 146, 153–154, 175–176, 179, 188, 190–191, 198, 202, 207
 Kovič, Kajetan 6, 17, 42, 50, 80, 179, 181–182, 184, 190, 192, 198, 202, 206, 207
 Krakar, Lojze 135, 206
 Krek, Gregor 53, 103, 110, 158, 202
 Kremžar, Ivanka 80
 Križaj–Ortar, Martina 23, 46, 206

 Lamping, Dieter 12, 39, 41, 206
 Langus, Matevž 134
 Lauer, Reinhard 148
 Legiša, Lino 172, 206
 Lessing, Gotthold Ephraim 135
 Levstik, Fran 12, 103, 104, 110, 135, 202
 Lotman, Jurij Mihajlovič 21, 23, 26, 206
 Lukács, György 43

 Macun, Ivan 33, 102
 Mahnič, Joža 137, 206

 Makarovič, Svetlana 8, 94, 96, 202, 207
 Mallarmé, Stéphane 35
 Man, Paul de 209
 Marcial 135
 Marino, Giambattista 133
 Martini, Alessandro 204
 Martinović, Juraj 76, 158–166, 175, 206, 207
 Mejak, Mitja 145
 Menart, Janez 179, 202
 Meško, Franc Ksaver 109, 136
 Miklošič, Fran 134
 Mitrović, Marija 40, 207
 Moder, Janko 116
 Möderndorfer, Vinko 117
 Mokrin Pauer, Vida 5, 26, 50, 53, 67, 69, 202
 Mozetič, Brane 207
 Murn, Josip 5, 8, 16, 22, 53–55, 57–60, 68, 138, 140, 146, 152, 160, 188, 202, 207, 208
 Murtola, Gasparo 133
 Müller, Joachim 16–17, 19, 21
 Mustard, Helen Meredith 19

 Novak, Boris A. 8, 73, 77–79, 82–85, 87–88, 96, 133, 150, 153, 179, 190, 195–196, 202, 203, 207, 208
 Novak–Popov, Irena 22, 25, 46, 92, 121, 184–186, 189, 204, 207
 Novalis 12, 16

 Ocvirk, Anton 6, 63, 141, 146, 175, 207
 Olivi, Terry 25
 Ort, Claus–Michael 7, 11, 13–14, 16–20, 47, 75, 207
 Osti, Josip 95, 207
 Ovid(ij) 12

- Papež, France 145
 Pasternak, Boris Leonidovič 15, 101
 Paternu, Boris 73–76, 80–81, 86, 127–134, 149–150, 159, 167, 179, 181, 185, 207, 208, 209, 211
 Pavček, Tone 6, 50, 179–182, 184, 190, 192, 198, 202
 Pavlič, Darja 207
 Pechlivanos, Miltos 205
 Petersen, Julius 39, 41
 Petöfi, János 25
 Petrarca, Francesco 11, 17, 31, 74
 Pibernik, France 6, 93, 118, 144–146, 177, 186–187, 207, 208
 Pintar, Luka 130, 132–133, 149
 Pirjevec, Avgust 132
 Pirjevec, Dušan 26, 54, 137–138, 188–189, 208
 Plett, Heinrich F. 20–22, 24, 29, 49
 Pogačnik, Jože 53, 136, 158, 206
 Polak, Janko 54
 Poníž, Denis 85–87, 208
 Poyntner, Erich 19, 205
 Pregelj, Ivan 11, 80, 208
 Preminger, Alex 205
 Pretnar, Tone 119, 121, 150, 203, 208
 Prešeren, France 6, 8, 11, 16, 26, 28, 31, 36–37, 41, 46, 72–81, 86, 88, 102–103, 108–111, 116–117, 119, 127–135, 145, 149–152, 157–162, 164, 166–167, 176, 179–180, 188, 190–192, 195, 197–198, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 216
 Prijatelj, Ivan 6, 54, 113, 140, 146
 Primic, Julija 128
 Reitmeyer, Elisabeth 14
 Ricklefs, Ulfert 204
 Rilke, Rainer Maria 12
 Rimbaud, Arthur 35, 207
 Rückert, Friedrich 108
 Sardenko, Silvin (pr. i. Alojzij Merhar) 5, 59, 69, 94, 202
 Schelling, Friedrich Wilhelm 33
 Scherber, Peter 7, 13–15, 18, 21, 28, 73, 75–76, 78, 208
 Schiller, Friedrich 135
 Schlegel, August Wilhelm 17, 33, 133, 135, 149
 Schlegel, Friedrich 33
 Schmid, Herta 18, 19, 208
 Schmidt, Siegfried J. 8, 29, 30
 Schmidt–Snoj, Malina 93, 208
 Schnitzler, Arthur 12
 Schweikle, Guenther 204
 Shakespeare, William 11, 16–17, 166
 Słowacki, Juliusz 71
 Sloane, David A. 7, 13–17, 44, 208
 Slodnjak, Anton 74–76, 103–105, 108–109, 128–132, 134, 136, 150, 157, 208, 209
 Snoj, Jože 117, 202, 208
 Stabej, Marko 25–27, 36–37, 44, 74, 79, 102–103, 209
 Stritar, Josip 5, 8, 11, 44–45, 50, 79–81, 99, 103, 107–109, 111–113, 125, 128–129, 150–151, 158, 190–191, 194, 197–198, 202, 206, 209
 Strniša, Gregor 8, 28, 51, 71, 85–86, 90–96, 117, 185, 196, 202, 205, 207, 208, 209, 210
 Sumarokov, Aleksander Petrovič 147, 210
 Svetina, Peter 148, 209
 Šalamun, Tomaž 154, 184, 202

- Šarabon, Mitja 80, 116
 Šavs, Joža 99
 Škerl, Ada 51, 202
 Škulj, Jola 118, 209
 Štampe Žmavc, Bina 190, 202, 203
 Šteger, Aleš 91, 94, 209
 Štoka, Tea 187–188, 209
 Štuhec, Miran 209
- Tagore, Rabindranath 171
 Tasso, Torquato 74
 Taufer, Venio 38, 85–86, 94, 181, 184,
 186–187, 190–191, 196, 203
 Taufer, Vida 5, 38, 50, 53, 65, 69, 176–
 177, 179, 191, 203
 Tokarz, Božena 80, 209
 Tomažević, Blaž 110, 136, 210
 Tomažič, Albin 174
 Toporišič, Jože 61, 80, 210
 Trdina, Silva 11, 210
- Ugrešić, Dubravka 209
 Ulmann, Carl Christ. 54
 Umek–Okiški, Anton 53, 103, 116, 158,
 190, 198, 203
 Ungnad, Hans 149
 Uspenski, Boris Andreevič 21, 26, 210
 Užarevič, Josip 12–18, 20, 33, 45, 72, 101,
 115, 209
- Valéry, Paul 72, 120
 Valjavec, Matija 103, 203
 Vegri, Saša (pr. i. Albina Dobršek, por.
 Vodopivec) 117–120, 124, 185, 203
 Vergil(ij) 12
 Vilhar, Miroslav 103, 110, 203
- Virk, Tomo 36, 210
 Vischer, Friedrich Theodor 33
 Vodnik, France 178
 Vodnik, Valentin 147–148, 150, 203
 Vodušek, Božo 6, 139, 176, 191, 198,
 203, 206
 Vogel, Jerca 23, 210
 Vraz, Stanko 136, 150, 157, 190, 198,
 203, 208
 Vroon, Ronald 7, 11, 18, 133, 147–148,
 210
- Whitman, Walt 154
 Wilpert, Gero von 210
 Wittgenstein, Ludwig 34
 Wordsworth, William 71
- Zadravec, Franc 40, 43, 97–98, 116, 144–
 145, 159–160, 166–167, 170–173, 175–
 176, 178, 210, 211
 Zadravec–Pešec, Renata 210
 Zagoričnik, Franci 116–117, 211
 Zajc, Dane 154, 181, 185, 203, 207
 Zlobec, Ciril 6, 51, 73, 179, 183–184,
 192, 202, 203, 207
 Zois, Žiga 149
 Zola, Emile 12
 Zupan Sosič, Alojzija 21, 211
 Zupan, Jakob 128, 148–149
- Žigon, Avgust 128–129
 Žižek Urbas, Andreja 93, 211
 Župančič, Oton 6, 11, 16, 22, 39, 50, 54,
 137–138, 145–146, 153, 160, 197, 203,
 207, 208

The Lyric Cycle in 19th- and 20th-Century Slovenian Poetry

Summary

THIS MONOGRAPH DEALS WITH LYRIC cycles as secondary texts, which are composed by authors from primary texts with the intention of expanding the horizons of the textual world and, within them, further intertextually substantiating otherwise independent senses of individual texts, thereby generating a new semantic potential of the cyclic whole. Accepting latent textual sense, conveyed in such a manner, increases the reader's activity. In fact, in the end only the reader establishes the coherence of the cycle by first recognizing its outer signs – and, with these, the author's intent – and then the semantic connections between the poetic links.

In order to establish the characteristic bicentric structures of the cycle, the semiotic-text linguistic method has proved useful, as well as examining the realization of criteria of textuality at both structural levels: for the individual poems and the entire cycle. Due to the intersubjectivity of the textual criteria and because of the esthetic and versatile convention of the literary system, neither the literary cycle nor the lyric cycle as a subcategory of it can be absolutely defined. This also means that the method used has a built-in awareness of the insufficiency of searching for the typical characteristics of each cycle, without giving up the defended, reflected literary use of the term "lyric cycle." Therefore, it is possible to determine the manner of establishing textual coherence or textual sense of the entire cycle by recognizing relationships between the textual content. Textual cohesion in the lyric cycle provides the researcher with information of a more objective nature. For this reason, it makes sense to place it among the categories examined. External categories, which influence both the reader's and the researcher's recognition and comprehension of the cycle, are the literary historical conventions and relationships towards other simultaneous forms of contextual composition, such as poetry collections.

The method used has shown the term “lyric cycle” to be unproblematic for most of the seven groups analyzed, each containing three poems, with a characteristic outer form of their cycles. This form is the shared title and numbered sequence of individual poems, although such an outer form can also denote multipart lyrics or lyric poems. At the same time, some cycles lack a typical outer form; for example, graphically unmarked cycles and cycles without numbering.

In some three-poem cycles that were analyzed, due to stronger inter-poetic cohesion, not only cohesiveness, but also consequently the coherence of the poem, were not realized either. This demonstrates the author’s deliberate or spontaneous transition from cyclical composition to multipart lyrics or lyric poems.

To the reader, the title of the cycle is not simply a mere outer characteristic of this sub-poetic form but, with its thematic dimension, is quite often a textual frame that determines the fundamental definition and contributes to the uniform acceptance of the cycle. It does not necessarily contribute to the coherence of each poem within the cycle. On the other hand, the title is a reference to individual poems of the cycle, when morphemic and pronominal indicators are added to them, so that the title ensures the full cohesion of such poems. The unified formal form of the poetic parts of the cycle can also play a role in forming connection.

The three-poem cycles examined showed two basic manners of cyclic composition, which literary theory also defines as syntagmatic and paradigmatic. According to the first type of composition, the new defining elements are arranged either in a narrative manner, because they represent changes in time, or such that they treat the theme with conditional, explanatory, conclusive, causative, and consequential relationships between the poems in the cycle. The lyric subject of such cycles is predominantly dynamic because his state is constantly changing. In the case of syntagmatic cycles, the order of the poems is important in terms of reception because the reader uses them to establish the textual sense of the cycle as a whole.

The poems of the paradigmatic cycle use variation to express the same theme or motive. In such cycles, the author usually makes the point in the conclusion. Readers can also be forced to form an inductive conclusion based on the very nature of the cycle as a represented whole. In the semantic sense, the paradigmatic cycle also surpasses the sum of its defining elements through this naturalness. It generally contains a constant lyric subject that directs his consciousness in various directions, only to express the multilayered and multi-oriented nature of himself and the world, but without changing while doing so. The paradigmatic cycle often

contains various lyric subjects in individual poems. The sequence of poems in the paradigmatic cycle is usually of no importance, but accumulation can lead to problematic integrity for such cycles.

The articulations of the multi-poem whole in this monograph revealed terminological problems in distinguishing the lyric cycle from the lyric poem that could not even be resolved through textual analysis. After all, it is because of the criteria of acceptance that the reader is forced into the coherent reading of multi-poem wholes, where he runs into cohesive and coherent disturbances. For this reason, the term “cyclical poem” is also used for borderline cases.

One such borderline case is the wreath of sonnets. On the one hand, it includes the cyclical point of view, not only with the categorical naming and circular characteristic of the catenae, but also in using the sonnet form, which authors regard as a textual poetic format. On the other hand, this frame represents the master sonnet, which already binds the construction of the wreath together as a whole. The master sonnet can be also understood as the realization of that text which, when following other cycles, merely remains latent.

Known mythological or literary narrative material is equally suitable for lyric poems as for the secondary cyclical whole because the intertextual relation allows lyric discussion of only individual motifs of familiar material in cycles.

In literary-historical, critical, and authorial criteria, a distinguishing criterion of the cycle or lyric poem is the noticeable scope of the lyric whole and its parts or poems. If this scope is not large, the individual poetic works can also be closely connected in a cohesive manner, yet the label “cycle” still prevails. In the case of more extensive works, the expression “lyric poem” is also used to refer to wholes, in which individual poems are actually independent.

Cycles can be of different lengths. A short cycle contains a more powerful confrontation of messages; each poem has greater structural meaning. Longer cycles are primarily paradigmatic in nature because such composition allows for almost any length of cycle. There are also syntagmatic cycles; for example, travel cycles or cycles of a love or reflexive theme.

The concept of the poetic book, which since the Romantic period is no longer based on distribution by genre, has become an important agent of the author’s poetics in modern European literature. In this sense, a book can also consist of

multiple cycles or pieces that resemble cycles – cycloid (e.g., multi-part) poems – which often overlap with the partial division of the collection; the paradigmatic structure of one cycle may also take up an entire book. Thus began the tendency in Slovenian lyrics of the 1970s and early 1980s to design books of poetry as a whole and no longer as an assembled text.

When lyric texts with a cycle are connected, the new whole causes changes, redefining the lyric characteristics. One of these is caused by non-dominant narrative components, which form when the cyclical sequence is of a narrative nature. Through this, the lyric is epicized. A similar cyclical effect is caused by another historical tendency – the lyricization of the epic. The creation of these lyric cycles, which combine the messages of two lyric subjects, can be explained by the author's desire to avoid dialog as a non-lyric component. Multiple lyric subjects or at least subjects are introduced in some paradigmatic cycles. Through their statements, they form multiple perspectives in a mosaic-like manner, which crosses the frontiers of characteristic lyric subjectivity and reflects aspirations to objectify the unified standpoint of the cycle's subject.

The examples addressed in this study show how it is possible to follow a strategy in formulating the lyric cycle through examining the poet's own memoirs, although this often only becomes reality upon preparing a book of poetry. Editors of posthumous editions have the very demanding task of distributing lyric cycles.

In the Slovenian secular simulated lyric, cyclization has been present in a developed form since Prešeren's *Poems*. It began with homogenetic cycles, groups of gazelles, and sonnets, and continued with content that was partially related to that of other work in the same poetic style, most often with heterogeneous cycles.

The paradigmatic structure is very appropriate for modernistic cycles, which mark their open textual coherence and looseness from within, along with intertextual cohesion, by which both key criteria of textuality are questioned. True openness of textual sense in modernism did not contribute to the formulation of cycles.

Due to the breadth of its research goals and the period investigated, this monograph does not present research on how much cyclization is a characteristic of individual literary periods. This monograph is the first complete discussion of the lyric cycle within Slovenian literary art.



STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

Doslej izšlo:

- 2004 Drago Šega: Literarna kritika
- 2004 Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature
- 2005 Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
- 2005 Matija Ogrin (ur.): Znanstvene izdaje in elektronski medij
- 2005 Vid Snoj: Nova zaveza in slovenska literatura
- 2007 Tone Smolej: Slovenska recepcija Émila Zolaja (1880–1945)
- 2007 Peter Svetina: Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji
- 2007 Marijan Dovič: Slovenski pisatelj
- 2007 Tomo Virk: Primerjalna književnost na prelomu tisočletja
- 2008 Marko Juvan, Darko Dolinar (ur.): Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk

O avtorici

JVita Žerjal Pavlin, rojena leta 1963, je diplomirala na Univerzi v Ljubljani iz slovenskega jezika in književnosti ter novinarstva (1987). Za diplomsko nalogo *Novi val slovenske poezije osemdesetih let*, pod naslovom *Zametki novih poetik* delno objavljeno v *Literaturi* 1988, je prejela univerzitetno Prešernovo nagrado. Kratek čas je bila zaposlena kot novinarka, že skoraj dvajset let pa uči slovenščino v srednji šoli. Literaturo, predvsem sodobno slovensko poezijo, je vrsto let spremljala kot recenzentka. Leta 2007 je na ljubljanski univerzi doktorirala z raziskavo o lirskih ciklih v slovenskem pesništvu. Je honorarna sodelavka Univerze v Novi Gorici. Izdala je dve pesniški zbirki: *Pljusknem preko okna* (samozaložba 1982) in *Uglaševalni ton* (založba Karantanija 1996).



9 789612 540975

12,90 €