

so, kar pa seveda ne gre in ni šlo, že v Trubarjevih dneh ne. Zato je knjiga prof. Rotarja tudi s stališča slovenskega zgodovinskega spomina precejšnjega pomena. Gotovo bo deležna pozornosti tudi med Hrvati, s katerimi se mimo Slovencev največ ukvarja. Nanjo gre gledati v povezavi z drugimi deli o Trubarju in njegovih, ki so imeli pravzaprav vse, kar more človek imeti v sebi, zmanjkalo pa jim je za uspeh njihovih podvigov neogibnih zunanjščin: res je, celo kneza so premogli za sabo, toda žal ne pravega, kranjsko-koroško-štajerskega, ki bi ne bil kot württenberški zgolj mecen in zaščitnik, temveč tudi krepka roka posvetne oblasti. . . Tu je usodno zmanjkalo, zato je v verskem pogledu Trubarjevo delo ostalo torzo. Ni pa ostalo torzo v književnem smislu. Uraški zavod je sicer bil obsojen na dokajšnjo eksotičnost, bil je brez pravih možnosti za razvoj, toda najvažnejša stvar, slovenska knjiga, je ostala živa. Ob Rotarju, ki pregleduje tedanje razmere v velikem zamahu in na široko ter se ne zadovoljuje z ozkim strokovnjaštvom, pa gre reči – po zgledu nesmrtnega Rabelaisa –: treba je odpreti knjigo in skrbno pretehtati, kar je zapisano v nji. Besedilo Trubar in Južni Slovani samo kliče k temu.

Igor Grdina  
Filozofska fakulteta v Ljubljani

## VERZOLOŠKE ŠTUDIJE MIROSLAVA ČERVENKE

*(Miroslav Červenka: Večerna šola stihoslovja: štiri študije iz let 1975-83, Studia humanitatis, Ljubljana 1989, 155 str.)*

Lansko leto (1988) je v zbirki Studia humanitatis izšla knjižica »Večerna šola stihoslovja« priznanega češkega verzologa Miroslava Červenke. Delo vsebuje štiri študije iz let 1975 do 1983, slovenska izdaja pa je prva knjižna izdaja teh razprav o češkem verzu.

Prva študija z naslovom Metrična norma jamba in troheja se kritično loteva tez Halleja in Keyserja, ki sta definirala normo ruskega in angleškega verza.

Červenka vzame v pretres predvsem kategorijo t. i. maksimalnega naglasa, ki sta jo Halle in Keyser ob angleškem verzu definirala kot »polno naglašeni zlog med nenaglašena zlogoma v isti skladenski celoti in v enem verzu«. Definicija je ob ruskem verzu deloma drugačna, saj upošteva še delitev naglasa po stopnjah v popolno naglašeni besedi. Maksimalni naglas ne sme mejiti na premor in se nikoli ne more pojaviti na šibkih položajih. Verzi, ki vsega tega ne bi upoštevali, bi morali biti nemetrični.

Červenka postopoma prikazuje pomanjkljivosti definicije maksimalnega naglasa in jih dokazuje na primerih iz ruske in češke poezije. Avtorja maksimalnega naglasa sta v definiciji za angleški verz že sama opustila delitev naglasa po stopnjah in s tem priznala, da za maksimalni naglas ni potrebna. Červenka dokaže, da ima ta delitev svojo vlogo samo v primeru, da gre za sosesčino dveh polnognaglašeni enozložnic, kar pa je v slovanskih jeziki dovolj redek pojav. Z opustitvijo te delitve so ponovno postali metrični tudi verzi, kjer se na šibkem položaju pojavlja beseda z močnejšim naglasom od obeh sosednjih, ki sta sicer na krepkem položaju. To so navadno jedrne besede v sintagmah in kot take so seveda močnejše poudarjene.

Červenka ob definiciji maksimalnega naglasa za ruski verz odkrije tudi prekrivanje dveh pravil. Po prvem je v šibkem položaju naglas dovoljen (a seveda ni maksimalni), vendar pa je ta po drugem pravilu možen samo, če gre za enozložnico. Prekrivanje in enakovrednost pravil spet prikaže na primerih in dokaže, da za opis odklonov od običajne uresničitve šibkih položajev zadostuje samo eno od obeh pravil.

Ob tem se pokaže, da je kategorija maksimalnega naglasa odvečna. Halle in Keyser sta jo vpeljala zato, da bi bili v enem pravilu vsebovani dve vrsti odklonov od običajne uresničitve šibkih položajev, obakrat z naglašanim zlogom, a enkrat v sosesčini z vsaj še enim naglašanim zlogom in enkrat v sosesčini s sintaktičnim premorom. Vendar: Če si dva naglašena zloga sledita drug za drugim, potem eden obvezno oslabi. In drugi ugovor: Sintaktični premor ne slabi naglasa in še zlasti beseda pred njim je navadno močnejše naglašena (jedro sintagme!) – zato bi tudi tu lahko nastopil maksimalni naglas.

Maksimalni naglas je v teoriji Halleja in Keyserja rabljen priredno z naglašenostjo in nenaglašenostjo. Zato bi morali zaključiti, ki veljajo za šibke položaje, veljati tudi za krepke – vendar primeri spet pokažejo, da to – vsaj za ruski in češki – ni možno.

Maksimalni naglas se torej pokaže kot formalna kategorija, ki pri raziskovanju uresničitev šibkih položajev ne igra nobene vloge. Červenka zato (samo začasno) uvede kategorijo metrično oslabiljenega naglasa, ki se pojavlja samo ob kontekstu, ki dopušča naglas na šibkem položaju. Metrično oslabiljeni naglas je definiran kot naglas na enozložnici in meji na naglašeni zlog ali pa se pojavi pred premorom. S to kategorijo si pomaga pri določitvi hierarhije rastoče negativne metričnosti v uresničenju šibkih položajev. To hierarhijo najprej naredi za ruski jamb in trohej, potem pa še za češkega – seveda ob upoštevanju drugačnih jezikovnih lastnosti češčine. Osnovna uresničitev je v obeh primerih z nenaglašenim zlogom, odstopanja pa so različna, z različnimi konteksti. Vsebinska primerjava opisa angleških jambov in trohejev z ruskimi in češkimi pokaže, da vsa ta pravila ne morejo hierarhizirati možnosti pri zasedbi krepkih položajev. V angleškem verzju je odsotnost naglašenege zloga na krepkem položaju že odklon, za slovanske jezike pa to nikakor ne velja. Analize besedil v tej smeri vedno zajamejo statistične opise, ki pa nas lahko privedejo do norme (npr. pri določenem avtorju, v določenem obdobju).

V drugi študiji razmišlja Červenka o kategoriji ritmičnega impulza kot povezovalki avtorja in sprejemalca, ki »pričakujeta« določeno verzno oblikovanje tudi pri verzih, ki še niso oblikovani oz. sprejeti. Je torej znotrajbesedilna norma, značilna za besedilo kot celoto ali za celotno delo določenega avtorja.

Kategorija je bila izdelana na začetku tega stoletja. Je področje, ki so ga raziskovali formalisti in strukturalisti in zato Červenka upošteva mnenja obeh smeri. Za poimenovanje iste stvari so se pojavljali različni termini (ritmični impulz, metrični impulz, ritmična intencija), ki kažejo včasih na mešanje ritma in metra, včasih pa celo na njuno istovetenje (J. Mukařovský).

Červenka najprej predstavlja pojmovanje J. Mukařovskega, kateremu je bistvo ritmičnega impulza (imenuje ga metrični impulz) v pristopu subjekta h kontekstu. Subjekt-sprejemalec lahko določeni pesniški tekst uresniči kot ritmično celoto samo, če pozna ritmično normo v določenem kolektivu, na kar pa vpliva več dejavnikov. R. Jakobson je govoril o subjektovi usmeritvi na čas govora in v zvezi s tem o avtomatizaciji in dezavtomatizaciji govora, kar pa je v bistvu uresničitev in neuresničitev ritmičnega impulza. Jakobson pri tem uporablja pojem ritmične intencije, kjer je prav tako vsebovano pričakovanje, vendar tu v povezavi z izsledki v psihologiji (naslonitev na psihologa V. Benussija).

Med ruskimi formalisti se je z ritmičnim impulzom ukvarjal B. Tomaševski, ki ga je povezal z individualnim značajem verza (ob raziskavah Puškinovega verza). Primerjal ga je z metrom: ritmični impulz je predvsem manj natančen, bolj je odvisen od ritmičnih zakonov govora, uravnava pa celoto estetsko učinkovitih pojavov pesniškega jezika. Tudi Tomaševski ugotovi, da nanj vpliva pesniška »manira« (se pravi: šola, tradicija). Pri ritmičnem impulzu sodelujeta avtor in bralec in na tej osnovi je sestavil model konstituiranja ritmičnega impulza: v določeno metrično shemo avtor »vstavlja« besede, ritmični impulz pa se uresniči v konkretnem ritmu. (S stališča bralca poteka ta akcija v obratnem vrstnem redu.) Červenka ta model zavrne z ugovorom, da bralec konkretno besedilo »postavlja« v metrično shemo, ki jo odkrije takoj in ne šele na koncu, kot predpostavlja Tomaševski.

Tomaševskega upoštevanje avtorja in sprejemalca pri konstituiranju ritmičnega impulza je hkrati tudi nekakšna sinteza akustičnega vidika (ki ga je zagovarjal npr. Tinjanov) pojmovanja ritma. Tomaševski upošteva pri tem tudi rezultate fonoloških raziskav, ki jih je povezal predvsem z raziskovanjem intonacije verza, pri čemer pa ne smejo biti zanemarjeni elementi, kot so lega stavčnega poudarka, kadenca, tempo.

Červenka sklene razmišljanje o ritmičnem impulzu in njegovem pojmovanju (zlasti med ruskimi teoretiki) z ugotovitvijo, da »kategorija ritmičnega impulza /.../ ostaja tudi danes sredstvo opisa nikakor ne vseh zvočnih kvalitete verza, pač pa poimenovanje za ritmično konturo, ki temelji na razmeščanju naglašanih in nenaglašanih zlogov, upošteva zlasti različno stopnjo relativne naglasne obteženosti posameznih iktov v konkretnih tekstih.« Ritmični impulz je značilen za posamezne šole, tradicije, avtorje, njegove spremembe pa kažejo zgodovinski razvoj verza.

Obe naslednji študiji se ukvarjata s pomenu metra. Prva izhaja iz pesniškega dela lumirovca J. V. Sládka, druga pa raziskuje polimetrijo Máchovega Maja. Obe kažeta osnovno značilnost češkega pesništva 19. stoletja: premik od troheja k jambu, ki je tako postal nezaznamovana mera.

Pri raziskovanju pomena metra moramo upoštevati različne dejavnike: zvrst, kitico, jezikovni stil, tematiko. Červenka raziskuje metrični pomen ob temeljnih opozicijah dolg : kratek verz, trohej : jamb. Dolgi verzi so 10- in večložni, bolj so usmerjeni k vsebini, so patetični verz visokega stila. Sem spada data alexsandrinec in blankverz. Kratki verzi kažejo subjektivni lirizem, v njih ima ritem večji vpliv in so prisotni v folklornem pesništvu. Češki trohej ima lastnosti naravnega, domačega, tradicionalnega, preprostega, ljudskega, je lahko uresničljiv, teži k prirednosti v stavčni zgradbi. V njem je pisano staročeško in ljudsko slovstvo. Nasprotno pa je jamb umeten, tuj, literaren, moderen, individualen, intelektualen, verz svetovne poezije. Kot tak se mora prilagoditi češkemu jeziku, kar pa zahteva v verzu anakruzo (navadno nenaglašena enožnica). Kot rečeno, je postal v 19. stoletju (v drugi polovici) »nezaznamovan«.

Ta dvojna opozicija se kaže tudi pri Sládku in to v različnih kombinacijah, najpogostejši pa sta 5-stopični jamb in 4-stopični trohej. Kot lumirovec je gojil vrsto – »napis« in nov stilni tip – »govorjeni sti«. Na osnovi tega je Červenka shematsko prikazal različne stilne lirske tipe, ki jih je gojil Sládek. Analiza različno dolgih jamskih in trohejskih verzov pa je potrdila usmeritve češke poezije 19. stoletja.

Raziskava polimetrije v Máchovi pesnitvi Maj mu je dala podobne rezultate: pomen metra se izkazuje v rabi različno dolgih jamskih verzov. Krajši verz kaže lirizirano erotizirano naravo, daljši je njeno nasprotje, v njem je prisotna deziluzija, minevanje časa. Kombinirani 3- ali 4-stopični jamb s 5-stopičnim je most med glavno osebo epa in njegovim avtorjem. V Maju so poleg tega prisotna še druga nasprotja (npr. med moško in žensko rimo, med zapletenostjo in preprostostjo).

Prav polimetrija je vzrok, da je Maj izjema med byronovskimi epi. Mácha se je naslonil na tradicijo evropske (predvsem poljske) drame v verzih, kjer je polimetrija pogosta, in jo prenesel v svojo byronovsko lirsko-epsko pesnitev. To pa je povezano tudi z njegovim pojmovanjem subjekta – ta se spreminja skupaj s pesniškim tekstom.

Ob tem pa je Červenka ugotovil še nekaj: verzne oblike in spremembe dajejo možnosti tudi za »samohotno« semantizacijo – pomen skuša odkriti bralec ali raziskovalec sam. Prav to je mogoče pri Maju: raba novih, do tedaj v češki poeziji neznanih metričnih oblik je odprla možnost pomenske večznačnosti verzov, pri čemer je bilo treba upoštevati tudi kontekst.

Pomen metra pa je lahko tudi samostojen in se prenaša v druge predele teksta. Pri tem so nam v pomoč t. i. »paradigmatski« odnosi (istočasno nastopajoče prvine na drugih ravninah) in »sintagmatski« odnosi (prvine, ki povezujejo določen verzni vzorec s prvini pred njim ali za njim).

Različne metrične oblike se dotikajo tudi kompozicije: ista metrična oblika v celem tekstu pomeni v odnosu do drugih celoto, raba različnih metričnih oblik pa že predstavlja tudi določeno hierarhijo.

Vse te ugotovitve so nanizane po skrbni analizi posameznih spevov Máchove lirsko-epske pesnitve Maj.

Vse štiri Červenkov študije so rezultat podrobnih analiz češkega verza, včasih v primerjavi s pesništvom v drugih jezikih. Svoja razmišljanja gradi na skrbnem tehtanju in primerjavah tez svojih predhodnikov, še zlasti strukturalistov (J. Mukařovský), ki jih ob primerih ovrže ali potrdi. Pri raziskavah ves čas, še posebno pri zadnjih dveh študijah, upošteva tradicijo raziskovanja češkega verza. Študija o metrični normi jamba in troheja je dragocena tudi za analizo slovenskega verza. Na njeni osnovi bi lahko pripravili analizo verznega oblikovanja in uresničevanja (šibkih) pozicij tudi za slovensko pesništvo, morda v določenem obdobju ali za določenega avtorja. Študiji o pomenu metra bi vsaj z nekaterimi svojimi ugotovitvami lahko bili v pomoč tudi podobnim slovenskim raziskavam. (Raziskavo o pomenu ritma je pred leti na Jenkovem gradivu opravil dr. F. Bernik /Ritem in besedni pomen, SR 25, 1977, št. 2-3/.) Knjižica štirih Červenkovih verzoloških študij v prevodu Albinca Lipovec in s spremno besedo dr. Toneta Pretnarja je torej lahko dragocen priročnik in pomoč tudi slovenski teoriji verza.

Darja Gabrovšek  
Filozofska fakulteta v Ljubljani