

---

# BALADNI RITEM USODE: METAMETRIČNE ZNAČILNOSTI BALAD SVETLANE MAKAROVIČ NA OZADJU ŠIRŠEGA MEDNARODNEGA IZROČILA

---

V prispevku avtor osvetljuje tri razsežnosti izvirne, močne in večplastne poetike Svetlane Makarovič. Prva tema je pomenska motiviranost verznega ritma v baladah Svetlane Makarovič: pesnica je resemantizirala meter kot korak Usode, neizogibni korak Smrti. Druga tema je narava njenih balad, ki ne rastejo le iz slovenskega ljudskega izročila, temveč oživljajo tudi metametrične značilnosti drugih tipov balad iz širšega evropskega in sredozemskega prostora. Skozi modernizirane slovenske balade Svetlane Makarovič se oglašata tudi prvobitna italijanska plesna *ballata* (prek nje pa vpliv mozarabskega *zadžala*), krožna struktura francoske srednjeveške pesemske oblike *ballade*, dramatična moč angleške oz. škotske *ballad* ter pripovedni modeli nemške *Volksballade* in *Kunstballade*. Tretja tema je fenomenologija Zla: pesnica upesnjuje nasilje avtoritarne družbe, ki ji vladajo moški, nad šibkejšimi, predvsem otroki in ženskami. Ponuja nam strašljiv uvid v tesno povezavo volje do moči in seksualnosti.

**Ključne besede:** Svetlana Makarovič, meter, slovenska ljudska pesem, italijanska *ballata*, mozarabski *zadžal*, francoska *ballade*, angleška *ballad*, nemški *Volksballade* in *Kunstballade*

Balade Svetlane Makarovič ne rastejo le iz slovenskega ljudskega izročila, kot trdijo slovenocentrični literarni zgodovinarji, temveč oživljajo tudi metametrične značilnosti drugih tipov balad iz širšega evropskega in mediteranskega prostora. Resnici na ljubo pa tudi slovenska ljudska balada z vrsto vrhunskih in pretresljivih besedil ni nastala *ex nihilo*, temveč je rezultat pretakanja pesniških zvrsti in oblik iz jezika v jezik, od ljudstva do ljudstva.

»Vseevropsko« razsežnost baladne poetike slovenske pesnice sem doslej analiziral dvakrat: v študijah *Metronom usode: baladni ritem Svetlane Makarovič* (2005) in *Mrtvaški ples: balade Svetlane Makarovič* (2008). Že naslova teh dveh

študij opozarjata na plesni in glasbeni izvor balade. V pričujoči študiji poskušam dodatno utemeljiti in poglobiti svoje dosedanje ugotovitve.

V pesmaricah pesniških oblik *Oblike sveta* (1991: 18) in *Oblike srca* (1997: 50) sem balado označil kot »najmlajšo hčer Plesa in Glasbe«. Ta metaforična oznaka meri na plesni izvor balade, ki se oglašča v samem etimološkem pomenu besede, kakor ga izpričuje italijanski glagol *ballare – plesati* –, ter na značilno zvočnost baladnih besedil.

V nasprotju z zoženo recepcijo slovenske literarne zgodovine in teorije, ki balado razumeta zgolj kot temačno pripovedno pesem, je balada pravzaprav krovna oznaka, ki pokriva tako zvrstno naravnost kot široko pahljačo izraznih modusov, kitičnih in pesemskih oblik. Vsa razvejena družina balad pa izvira iz pramatere, ki je rodu dala tudi ime: *balada* ali *dansa* sta provansalski imeni za plesno pesem, enak pomen ima tudi italijanska srednjeveška *ballata* (ime izvira iz glagola *ballare – plesati*). Značilno je, da se prvotna *ballata antica* (starodavna balada) v italijanščini imenuje tudi *canzone a ballo – pesem za ples* (Orlando 1994: 62). Razvoj plesne *ballate* v kancono (morda pa celo v sonet) sta raziskovala italijanska verzologa Raffaele Spongano (1989: 30) in Ladislao Gáldi (1988: 270–271), sam pa sem ga analiziral v knjigah *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (Novak 1995: 126, 236–237) in *Sonet* (Novak 2004: 56–61).

Po vseh verjetnosti je na strukturo italijanske starodavne balade vplival mozarabski *zadžal*. Izraz *Mozarabec* pomeni v arabščini *arabiziran (musta'rib)*, mozarabske pesniške oblike pa so pod vplivom arabskih verzniških obrazcev nastajale za časa mavrske prevlade na Iberskem polotoku (predvsem v Andaluziji) in predstavljajo zanimiv primer sinteze arabske (islamske), španske (krščanske) in judovske kulture. Španski literarni zgodovinar Ramón Menéndez Pidal je v prelomni študiji *Arabska in evropska poezija* leta 1941 postavil odločno tezo o vplivu arabske ljubezenske lirike na provansalske trubadurje 12. in 13. stoletja. Svojo trditev je oprl na primerjalno analizo metrike: ugotovil je, da so nekatere pesniške oblike v zgodnji srednjeveški poeziji Iberskega polotoka nenavadno podobne kitičnim oblikam prvih trubadurjev. *Zadžal* (šp. *zéjel*) ima v prvobitni obliki tri elemente (Menéndez Pidal 1973: 18):

- 1) monorimni tristih (šp. *mudanza = mutacija*),
- 2) verz z drugačno rimo (*vuelta = obrat*), ki se rima na
- 3) refren (*estribillo*), ki ima ponavadi 2 verza.

Ta andaluzijska oblika je doživela veliko priljubljenost v vsem arabskem in muslimanskem svetu. Prvotno je šlo za obliko ljubezenske lirike, pozneje pa so jo uporabljali tudi za religiozna sporočila (mistik Mohidín na prelomu 12. in 13. stoletja). Enako srečno usodo je doživel *zadžal* na Zahodu, v vsem romanskem svetu. Kakor je dokazal Ramón Menéndez Pidal, je »prvi trubadur« Guilhem, IX. vojvoda Akvitanski, uporabljal to kitico (prav tam: 34). Navajamo primer, začetek

ene izmed enajstih Guilhemovih ohranjenih pesmi, v okcitanskem originalu (Bec 1979: 72) in prepesnitvi podpisane (Novak 2003: 14):

Pòs de chantar m'es pres talentz,	A	Rad bi zapel, kot da je meč
Farai un vers don sui dolenz:	A	na smrt me rani, krvaveč:
Mais non serai obedienz	A	ljubezni ne bom služil več
En Peitau ni en Lemozi.	X	v rojstnem kraju Limousin.
Qu'èra m'en irai en eissilh:	B	Na vekomaj od tod pregnan,
En gran paor, en gran perilh,	B	živim v strahu dan na dan,
En guerra laisserai mon filh,	B	moj sin iz vojn ne more stran,
E faràn li mal siei vezí.	X	sosedom padel bo v plen.

Argument zagovornikov avtohtonega razvoja trubadurske lirike iz latinskih monorimnih tristihov, češ da prvotna kitica trubadurjev nima refrena, je Menéndez Pidal ovrgel z dejstvom, da tako v arabski liriki kot v poeziji romanskih jezikov obstajajo variante *zèjela* brez *estribilla* oziroma refrena (Menéndez Pidal 1973: 43). V čem je razlika med tema dvema variantama *zèjela*? *Mudanzo* je pel solist, *vuelta* pa je bila znak, naj zbor začne peti *estribillo*, ki ima enako rimo kakor *vuelta*. Raba refrena je značilna za ljudsko, kolektivno umetnost. Ko *zèjel* prevzamejo trubadurji, pa zaradi bolj individualiziranega pesniškega govora ter ožjega in bolj elitnega okolja »odjemalcev« *estribillo* odpade!

Da je *zadžal* vplival na sestavo italijanske *ballate*, dokazuje enaka sestava osnovne kitice in pomenljivo ime zanjo – *strofa zagialesca* (Menéndez Pidal 1973: 45–46; Orlando 1994: 65). *Strofo zagialesco* in *ballato* je rad za svoja religiozna sporočila uporabljal tudi frančiškanski pesnik Jacopone da Todi (13. stoletje). Kot primer navajamo začetek njegove pesmi *Rajska Gospa* (*Donna de Paradiso*) (Pazzaglia 1993: 140) in prepesnitev podpisane ga:

Donna de Paradiso,	Y	O rajska, blažena Gospa,
lo tuo figliolo è priso,	Y	ubijajo ti Jezusa,
Iesù Christo beato.	X	vrh križa bo zveličan.
Accure, donna, e vide	A	Poglej, Gospa, kako je strt,
che la gente l'allide:	A	bes množice je krut in trd:
credo che lo s'occide,	A	kot da ponj že prihaja smrt,
tanto l'ho flagellato.	X	tako strašno je bičan.

Italijanska *ballata antica* (starodavna *balatta*) ali *canzone a ballo* (plesna pesem) ima enake prvine kakor mozarabski *zadžal* (Spongano 1989: 30; Novak 1995: 236):

1. uvodna verza tvorita *refren* – ital. *ripresa* (*obnova*) ali *ritornello* (*pripev*), kar izvira iz pomenljivega glagola *ritornare* (*vračati se*), saj plešoči zbor ponovi ta refren po koncu vsake
2. kitice – ital.: *stanza* (dobesedno: *soba*), ki je namenjena solističnemu petju; verzi kitice se imenujejo *piedi* (dobesedno: *noge*), kar bi lahko poslovenili kot *korake*; po treh korakih sledi verz, ki se imenuje
3. *obrat* – ital.: *volta* (*obrat*), ker z rimo ponovno priključuje *refren* (*ripreso*, *ritornello*).

XX	AAAX + XX	BBBX + XX	itd.
<i>ritornello</i>	<i>piedi – volta</i>	<i>piedi – volta</i>	
<i>ripresa</i>	( <i>koraki</i> ) – ( <i>obrat</i> )		
(= <i>refren</i> )	<i>stanza</i> (= <i>kitica</i> ) + <i>ritornello</i>	<i>stanza</i> + <i>ritornello</i>	itd.

Razvoj *ballate* gre iz tega prvotnega preprostega izhodišča v smer bolj kompleksnih in kompliciranih oblik, kar se zgodi z diferenciacijo sestavnih delov, tako da sleherni izmed elementov doživi notranjo »delitev«: distih refrena XX tako postane štirivrstičnica XY.YX, verz A se razdeli na dvostišje AB, tako da se prvotna štirivrstična kitica AAAX spremeni v dvakrat daljšo strukturo AB.AB.AB.BX, pozneje pa v AB.AB.BC.CX.

Za primerjavo si oglejmo prvo kitico *Preštevanja* Svetlane Makarovič (1977: 81):

To glas je, ki preševa,	A
preševa tvoje dni,	B
enakomerno šteje	C
živali in ljudi	B
pa vse okoli tebe,	C
pa vse, kar se ti zdi,	B
da se zaradi tebe	C
rojeva in živi,	B
lobanjice se bele	C
kotalijo čez svet,	X
preštevati, preštevati,	Y
red mora biti, red.	X

Razporeditev rim (kamor štejemo tudi asonance in ponavljanja besed) izkazuje strukturo AB.CB + CB.CB + CX.YX, ki nenavadno sovпада s sestavo razvite italijanske *ballate* AB.AB + BC.CX + XY.YX.

Verzni ritem moderniziranih balad Svetlane Makarovič (z osrednjo vlogo jamskega osmerca) je izrazito lahkoten in igriv ter ustreza plesnemu poreklu baladne zvrsti. Na sporočilni ravni izraža ranljivost posameznika in še pogosteje posameznice, izpostavljene smrtonosnemu nasilju (moške) skupnosti kot izvora zla. Nemalokrat se v njenih pesmih oglasi tudi zbor, kolektiv, prvoosebni množinski subjekt, bodisi kot nosilec zla ali njegova žrtev. Strukturno igro med solistom in zborom v plesnih »prabaladah« naša pesnica torej »prevede« na sporočilno raven in jo tematizira kot osrednji problem človekovega bivanja.

Slovenska literarna veda je že zgodaj ugotovila, da se je pesnica plodno naslonila na izročilo slovenskega bajeslovja in ljudske pesmi, vendar se je zadovoljila s prehitro in površno sodbo, da tragično sporočilo njenih pesmi izvira iz modernizacije starih ljudskih balad. Literarni kritiki in zgodovinarji so spregledali –

točneje: preslišali, glede na plesni značaj teh pesmi bi lahko rekli celo: pohodili – dejstvo, da tragični učinek Svetlaninih balad v veliki meri izvira iz metrično določenega plesnega ritma, ki je resemantiziran kot plesni korak Usode. Z drugimi besedami: v baladah Svetlane Makarovič meter ni zgolj abstraktna zakonitost verznega ritma, temveč kar – nosilec tragičnega sporočila.

Učinek sinteze vesele intonacije melodije in usodno črnega podobja je pri Svetlani Makarovič pogosto grotesken. Pesnica se z »obešenjaškim humorjem« in krvavo ironijo pridružuje tistim modernim pesnikom in pisateljem, ki tragiko modernega sveta izražajo s pomočjo groteske (Baudelaire, Kafka, Beckett, Vasko Popa, v določeni meri tudi Gregor Strniša in Dane Zajc od zbirke *Rožengruntar* naprej). Groteska je modernizirana inačica tragičnega. Razmerje med »veselostjo« in tragiko je avtorica umetniško reflektirala v pesmi *Kost* (Makarovič 1977: 8):

Oj ta kost, mrtvaška kost,  
suha bela veselost,  
on je svoje dotrpel,  
jaz sem svoje prav začel.

Belo kost bom izvotil,  
bom piščalko naredil,  
da mi pela bo lepo  
suho belo pesmico.

Kar se oglašja v tej baladi, je navidezna veselost lajne, ki s svojim poskočnim, trdim, durovsko ubranim ritmom zveni kot korak Usode, korak smrti. Tu Svetlana Makarovič v poetološkem okviru moderne lirike oživlja dvoumno, protislovno naravo *mrtvaškega plesa* (*danse macabre*), likovne zvrsti poznega srednjega veka, kjer v plesnem koraku, držeč se za roke, vsi gredo v smrt – od revežev do kraljev. Ta »obešenjaški humor«, ki je tako značilen za osrednjega pesnika francoskih balad François Villona, je na kongenialen način oživila slovenska pesnica Svetlana Makarovič. Ni boljše ilustracije za njene balade, kot je *Mrtvaški ples* v Hrastovljah.

Mrtvaški ples odšteva ljudi. Zato ni naključje, da naša pesnica resemantizira otroško igro izštevanke. Pretresljiva je njena *Odštevanka*, kjer je konec toliko bolj tragičen prav zaradi navidezno otroške intonacije pesmi (Makarovič 1977: 71):

Rada pojem pesmice,  
psujem pa še rajši,  
rada tudi kar molčim,  
vsako leto rajši,  
so na pragu stali,  
mrličje preštevali:  
ti so moji, ti so tvoji, ti so pa njegov.

Še bistveno strože kakor italijanska plesna *ballata* je strukturirana francoska pesemska oblika *ballade*, ki ni določena le zvrstno, temveč natančno definira

vse tri ravni organizacije pesniškega besedila – verzni ritem, kitično sestavo in kompozicijo pesmi v celoti. Pravkar citirana pesem *Odštevanje* je po svoji sestavi modernizirana francoska balada.

Poznamo različne podzvrsti francoske balade, za večino pa je značilna trikitična struktura, ki jo zaključijo krajša sklepna kitica. Tridelno sestavo balade je izdelal Guillaume de Machaut, največji francoski pesnik 14. stoletja, pomemben tudi kot skladatelj, razvoj oblike pa je v drugi polovici 14. stoletja dokončal njegov učenec Eustache Deschamps, ki je trem daljšim kiticam dodal jedrnato sklepno kitico – t. i. *envoi* (*poslanico*, *posvetilo*). Francoska balada se odlikuje z rigoroznim načinom rimanja: ponavadi celotno besedilo temelji le na treh ali štirih rimah, razporeditev rim pa je v vseh kiticah enaka. *Envoi*, ki v sporočilnem smislu funkcionira kot rezime pesmi, v formalnem smislu ponavlja metrično in evfonično strukturo druge polovice daljših kitic. Vse štiri kitice se končajo z istim verzom, ki igra ključno vlogo refrena. Tako »tesna« oblika omogoča nenavadno bogato in prefinjeno zvočnost besedila.

V umetniškem smislu je francoska balada dosegla vrhunec v pretresljivih baladah, s katerimi so svoje nesrečne usode upesnili trije tragični pesniki, princ Charles Orléanski (1394–1465), nesojeni francoski kralj, ki je večino življenja preživel kot talec na angleškem dvoru, vagabund François Villon, ki je najbrž končal na vislicah, in pesnica Christine de Pisan, ki je v baladni obliki izrazila svojo bolečino ob smrti ljubljenega moža, danes pa je bolj znana kot avtorica utopičnega traktata *Mesto dam*, ki ga feminizem povzdiguje kot enega izmed prvih programov enakopravnosti žensk.

Najbolj elegantna med vsemi variantami je oblika, ki jo francoska literarna veda imenuje *mala balada* (*la petite ballade*), znana pa je tudi pod italijanskim imenom *baladetta*. Ponavadi obsega tri osemvrstične kitice (oktave) z zahtevno razporeditvijo zgolj treh rim (velika črka označuje refren): a b a b b c b C (Morier 1975: 132). Kitica razločno razpada na dve polovici – a b a b / b c b C – ki pa ju skupaj lepi rima b, ki daje kiticami harmonijo ter zvočno in pomensko sklenjenost, v isti sapi pa povzroča precejšnje težave pri pisanju te oblike, saj je treba najti nič manj kot štirinajst besed na to rimo (kar pomeni kar polovico rim v pesmi), tovrstno ponavljanje pa francoski verz laže prenese kot slovenski. Refren se ponavlja v zadnjem verzu vseh kitic; *envoi* obsega štiri verze in ponavlja zaporedje rim druge polovice oktav (b c b C). Čeprav se ta balada imenuje »mala«, je med vsemi oblikami balade najtežja, in sicer zaradi zapletenega načina rimanja.

T. i. *velika balada* (*la grande ballade*) ima tri daljše, desetvrstične kitice (decime) z razporeditvijo rim a b a b b c d c D. Tudi tu je očitna izrazita dvodelnost kitice – a b a b b / c d c D – ki razpada v zrcalno simetrični polovici, ki pa v nasprotju z malo balado nista povezani s skupno rimo. Enako kakor pri mali baladi tudi tukaj zaključna jedrnata poslanica povzema sestavo druge polovice kitice, torej: c d c D.

Varianta male balade je znamenita elegija Charlesa Orléanskega *Ko sem strmél v smeri Francije*, ki je navedena v posodobljeni francoski transkripciji (Armand 1992: 117) in prepesnitvi podpisanega. Napisal jo je v Angliji, kjer je preživel kar petindvajset let kot talec na angleškem dvoru po porazu francoske vojske v bitki pri Azincourtu leta 1415:

En regardant vers le pays de France, Un jour m'advint, à Douvre sur la mer, Qu'il me souvint de la douce plaisance Que souloye au dit pays trouver. Si commençai de coeur à soupirer, Combien certes que grand bien me faisoit, De voir France que mon coeur aimer doit.	Ko sem strmél v smeri Francije, nekoč, z obale Dovra, čez obzorja, sem padel v sladkóst, sanjarjenje o tej deželi daleč onstran morja. In sem ihtel, in vedel sem, da moram, čeprav obdan z obiljem dobrega, uzreti Francijo svojega srca.
Je m'avisai que c'était non savance De tels soupirs dedans mon coeur garder; Vu que je vois que la voie commence De bonne Paix, qui tous biens peut donner; Pour ce, tournaï en confort mon penser. Mais non pourtant mon coeur ne se lassoit De voir France que mon coeur aimer doit.	Spoznal sem, da to skrivno nagnjenje zahteva od srca vse več prostora; izvedel sem, da kmalu se začne lep čas Miru, brez vojne in razdora, kar misli je uteha in opora. In vendar si želim, bolj od vsega, uzreti Francijo svojega srca.
Alors chargeai en la nef d'Espérance Tous mes souhaits, en leur priant d'aller Outre la mer, sans faire demeurance,	Na ladjo, imenovano Upanje, bom natovoril želje, brez premora naj plujejo tja čez, do Francije,
Et à France de me recommander. Or nous doit Dieu bonne Paix sans tarder! Adonc aurai loisir, mais qu'ainsi soit, De voir France que mon coeur aimer doit.	kot moji sli, priprošnje in podpora. Daj Mir nam, Bog z ozvezdenega kora! Izpolni mi največjo vseh željá – uzreti Francijo svojega srca.
Paix est trésor qu'on ne peut trop louer. Je hais guerre, point ne dois la priser; Destourbé m'a longtemps, soit tort ou droit, De voir France que mon coeur aimer doit.	Mir je zaklad; ne dam ga v najem. Strahotam vojn ne pojem hvalnice. Predolgo žge me, po krivem ali prav – uzreti Francijo svojega srca.

Svetlana Makarovič je napisala kar nekaj pesmi s trikitično sestavo ter refrenom na koncu vsake kitice (*Kolovrat*, *Večernice*, *Odštevanka*, *Preštevanje*, *Nerojen*, *Kolo* itd.), kar strukturno ustreza tipu male francoske balade – pač brez sklepne krajše kitice. Drži se torej zgodovinsko prvotne forme francoske balade, kakor jo je izdelal pesnik in skladatelj Guillaume de Machaut. Podobno kot pri *Odštevanki*, kjer se poleg zadnjega verza (refrena) z variacijami ponavljajo tudi drugi verzi, tudi pesem *Kolo* temelji na kompleksnem refrenu, ki poleg dobesednih ponavljanj v zadnjih petih verzih vseh treh kitic vsebuje tudi variacije. Prvotna varianta te pesmi, objavljena v zbirki *Sosed gora* (1980: 21–22), je bila zgrajena na ožjem verzu, vsaka kitica pa je štela 19 vrstic; v izboru *Samost* je pesnica povsem enak besedni material razporedila v širše verze in dobila tri desetvrstičnice, s tem pa se je približala strukturi velike francoske balade (Makarovič 2002: 81–82).

Navajamo prvo kitico:

Melje kolo, melje kolo,  
iz ognja v vodo, iz svetlobe v temo,  
na tej strani zakaj, na oni zato.  
Se duri zaprejo, odpro se tla,  
se postelj odgrne, pa grob zazija,  
pa izteče oko pa odpade uho  
pa jezik prirase na nebo.  
So nageljni veli, je pelin zelen,  
je Jelengar mrtev, je pankrt rojen –  
iglaaltatatragermathen.

Včasih je število kitic večje, a se refren prav tako oglašja na koncu vsake kitice. Take so pesmi *V tem mrazu*, *Na svetu tako* ali *Plesen*. Vendar je treba poudariti, da trikitična sestava ni edina možna struktura francoske balade: t. i. *kraljevski spev* (*le chant royal*), ki velja za najbolj zahtevno podzvrst francoske balade, obsega pet daljših (enajstvrstičnih) kitic s petvrstično sklepno poslanico, skupaj torej 60 verzov.

V študiji *Metronom usode: baladni ritem Svetlane Makarovič* sem analiziral strukturne podobnosti med pesmijo *Ura* (Makarovič 1980: 11) in francosko srednjeveško obliko *rondel* (Novak 2005: 153):

Prva ura bije,  
smrt še ni prišla,  
druga ura bije,  
zunaj je megla,  
tretja ura bije,  
tiha lakota,  
četrta ura bije,  
huda pestrna,  
peta ura bije,  
dver zaklenjena,  
sedma ura bije,  
zver priklenjena,  
osma ura bije,  
kriki do neba,  
deveta ura bije,  
torklja ropota,  
deseta ura bije,  
suha jablana,  
enajsta ura bije,  
smrt še ni prišla,  
dvanajsta ura bije.

Lihi, levo postavljeni verzi, ki štejejo ure, učinkujejo kot refren pesmi, ki ga doživljamo na način grozljive gradacije. Ponovitev drugega verza – »smrt še ni prišla« – tik pred koncem pesmi stopnjuje napetost do skrajnosti. Zadnji verz

bi se moral glasiti »smrt je že prišla«, a ga pesnica ne zapiše, saj ni potreben. Zgroženi ga v sebi izgovorimo poslušalci oz. bralci pesmi in na ta način sami dokončamo pesem.

Zamolčanje zadnjega verza je postopek z izjemno močnim učinkom. Francoski srednjeveški pesniki so ga prakticirali v pesemski obliki, znani pod imenom *rondel*. Ta prefinjena oblika ima naslednjo strukturo (črke označujejo rime, pri čemer veliki črki predstavljata verza, ki se ponavljata kot refren, male črke pa verze, ki se ne ponavljajo): A B b a / a b A B / a b b a A (Morier 1975: 930). Značilno je že samo ime *rondel*, ki izvira iz francoskega pridevnika *rond* – *okrogel* – kar opozarja na krožni značaj te oblike. Refren (prva dva verza) se poslušalcu oz. bralcu zareže(ta) v spomin, ko se ponovi(ta) na koncu druge kitice. Ko potem na koncu pesmi zazveni le prvi verz refrena, poslušalec oz. bralec samodejno po tihem izgovori tudi drugi verz refrena. Druga polovica refrena je torej zavestno »izbrisana«: pesem vstopi v za-molk, v spomin in srce ... Skratka: gre za sublimiran zvočni in pomenski efekt, ki verza na koncu pesmi namenoma ne izreče na glas, zato da bi pri tem močneje izzvenel v notranjem ušesu, v spominu. Kot sem to z lastnim pesniškim primerom definiral v priročnikih pesniških oblik *Oblike sveta* (1991: 105) in *Oblike srca* (1997: 209): »Rondel je pesem zvočnega spomina.«

Naj kot primer tega postopka navedemo očarljivo pesem enega izmed najboljših francoskih pesnikov visokega srednjega veka, nesojenega kralja Charlesa Orléanskega, v originalu (*La poésie médiévale* 1992: 248) in prevodu podpisane:

Le temps a laissé son manteau  
De vent, de froidure et de pluie,  
Et s'est vêtu de broderie,  
De soleil luisant, clair et beau.

Čas je slekel stari plašč  
iz vetra, mraza in dežja,  
in s tkanino se bahà  
iz žarkov, ki so sončni lošč.

Il n'y a bête ni oiseau  
Qu'en son jargon ne chante ou crie:  
Le temps a laissé son manteau  
De vent, de froidure et de pluie!

Zver in ptica sredi gošč  
vsak svojo pesem pôjeta.  
Čas je slekel stari plašč  
iz vetra, mraza in dežja.

Rivière, fontaine et ruisseau  
Portent, en livrée jolie,  
Gouttes d'argent d'orfèverie,  
Chacun s'habille de nouveau:  
Le temps a laissé son manteau!

Reka iz podzemnih kašč  
vre v livreji iz zlata,  
prelestnih kapljicah srebra.  
Vsakdo je zdaj nov, nalašč:  
Čas je slekel stari plašč!

Že Goethe je v svojih *Opombah in razpravah k boljšemu razumevanju Zahodno-vzhodnega divana* (*Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*) iz leta 1819 z občutkom ugotavljal, da se balada godi na trojnem križpotju epike, lirike in dramatike. T. i. *naravne oblike* (*Naturformen*) je opredelil z znamenitimi oznakami: epika je »jasno pripovedujoča« (*klar*

*erzählende*), lirika »entuziastično razvneti« (*entusiastisch aufgeregte*), dramatika pa »osebno delujoča« (*persönlich handelnde*) (Goethe 1961: 179–180). Vse tri naravne oblike naj bi se razvile iz neke literarne praoblike, »prapesništva« oz. »prapesnitve« (Urdichtung), ki naj bi bila podobna poznejši baladi.

Ena izmed temeljnih značilnosti balade je makrostrukturalna retorična figura *gradacija*. Podobno kot starogrška tragedija (npr. Sofoklov *Kralj Ojdip*) tudi balada temelji na postopku *odlaganja* resnice: brezupne iluzije obrambnih mehanizmov pred grozo čedalje bolj stopnjujejo napetost. Ta dramaturgija je značilna za t. i. *angleške* in *škotske balade*, ki so večinoma nastale v poznem srednjem veku, po grozeči atmosferi in kompoziciji pa so podobne nemškim in slovenskim ljudskim baladam. Kljub ritmični in kitični raznovrstnosti prevladuje t. i. *baladna kitica* (*ballad stanza*), štirivrstičnica, kjer imata prvi in tretji verz po štiri naglašene zloge, drugi in četrti verz pa po tri naglašene zloge ter se rimata, čemur angloameriška verzologija pravi *baladni meter* – *ballad meter* (Preminger 1993: 118–119). Število nenaglašanih zlogov je poljubno, važno je le točno število naglašanih zlogov, kar je temeljna značilnost *naglasne* (*akcentuacijske*) *verzifikacije*.

Primerjajmo angleško balado *The Cruel Mother* (*Okrutna mati*) in *Kolovrat* Svetlane Makarovič. *The Cruel Mother* je zgodba o detomorilki, ki bo za svoj zločin kaznovana s peklom. Posebno dramatičnost daje tej baladi dialog detomorilke in umorjenega dojenčka, ki preganja okrutno mater. Navajamo angleški original (Grigson 1984: 82) in prevod podpisanega, prilagojen slovenski ritmiki in leksiki slovenske balade:

She sat down below a thorn, <i>Fine flowers in the valley;</i> And there she has her sweet babe born, <i>And the green leaves they grow rarely.</i>	Nad trnje je sedla, spodvila je krilo, <i>rdeča se roža smeji iz prsti,</i> in tam se rodilo je detece milo, <i>zeleno pa listje le redko cveti.</i>
Smile na sae sweet, my bonie babe: And ye smile sae sweet, ye'll smile me dead.	Smehljaj se mi milo, o detece zdravo: smehljaš se mi milo, smehljaš se mi mrtvo.
She's taen out her little penknife And twinned sae sweet babe o its life.	Izvlekla je svoj ostri žepni nožič, in milo je dete že mali mrlič.
She's howket a grave by the light o the moon And there she's buried her sweet babe in.	Skopala je grobek pod lunino svečo, in tja položila je mickeno srečo.
As she was going to the church She saw a sweet babe in the porch.	Ko pa je stopila v cerkvi na prag, je vanjo strmel njen otrok, mil in drag.
O sweet babe and thou were mine I wad cleed thee in the silk so fine.	O detece milo, če tu bi bilo, v svilo oblekla bi tvoje telo.
O mother dear, when I was thine, You didna prove to me sae kind.	O mati, ko pa sem jaz tvoja bila, mi nisi kazala dobrote srca.

O cursed mother, heaven's high,  
And that's where thou will neer win nigh.

O mati prekleta, visoko je nebo,  
ne bo ga zagledalo tvoje oko.

O cursed mother, hell is deep,  
*Fine flowers in the valley;*  
And there thou'll enter step by step,  
*And the green leaves they grow rarely.*

O mati prekleta, globok je pekèl,  
*rdeča se roža smeji iz prsti,*  
in tja boš ti šla, in trohnela na dnu,  
*zeleno pa listje le redko cveti.*

*Kolovrat* Svetlane Makarovič temelji na menjavanju jamskega sedmerca, ki ima zaradi ženskega izglasja mehkejšo kadenco, in osmerca, ki ima zaradi moškega izglasja ostrejši ritem, kar učinkuje kot dialog. Ženska izglasja s svojo mehko zavajajo, v povezavi z idiličnimi podobami in klišeiziranimi formulacijami tradicionalnih pesmi (»Je sineka povila« – »Le predi, dekle, predi, / prav lepo nit naredi«) pa skoraj storijo, da spregledamo smrt, umor, detomor. Kaj je torej sporočilo ritma prvih dveh verzov vseh treh kitic? Iluzija, da umor ni nič hudega, da je tudi po detomoru mogoče naprej normalno, idilično živeti, naprej prestiti nit življenja, kot da se ni nič zgodilo. Oster ritem moških izglasij naslednjih treh verzov zmeraj znova prereže nit te iluzije. Ponavljanje istih formulacij in verzov z drobnimi, a ključnimi pomenskimi spremembami (»Le predi, dekle, predi« – »Le predi, torklja, predi«) je mojstrska gradacija, ki neizogljivo pelje k izpolnitvi Usode. Onomatopoetični refren kitic »drdr, drdr, drdr« na prvi pogled – ali točneje: na prvi posluš – spominja na pesmice za otroke, a njegova navidezna nedolžnost še bolj poudari krivdo predice, detomorkilke (Makarovič 1977: 54):

Je sineka povila,  
v tolmunu utopila.  
Zdaj pri kolovratu sedi,  
se smeje z belimi zobmi,  
z lesenimi očmi strmi,  
drdr, drdr, drdr.

Le predi, dekle, predi,  
prav lepo nit naredi.  
Ko ura udari polnoči,  
se v bledo torkljo spremeni,  
kolovrat suho zaječi,  
drdr, drdr, drdr.

Le predi, torklja, predi,  
mrtvaški prt naredi.  
Naj iz najtanjše preje bo  
za njeno cartano telo,  
s kolovratom zadavljeno,  
drdr, drdr, drdr.

Kar zadeva nemško *Volksballade* in *Kunstballade*, so podobnosti bolj na ravni tematike in dramaturgije zgodbe. *Volksballade* je izraz za *ljudske pesmi* (*Volkslied*), ki ga je Herder uveljavil v antologiji *Glasovi ljudstev v pesmih*

(*Stimmen der Völker in Liedern*) iz leta 1778, pomembni prelomnici pri vzpostavitvi predromantike in interesu za ljudsko izročilo. Da bi podčrtali razliko med anonimnimi avtorji ljudskih pesmi in balad, so balade znanih avtorjev nato poimenovali *Kunstballade*, čeprav – resnici na ljubo – *Kunstballade* s pridom uporablja postopke in tematiko *Volksballade* (Frey 1996: 106–109).

Ni mogoče spregledati vzporednic med Bürgerjevo *Lenoro* in slovensko ljudsko balado *Mrtvec pride po ljubico*, ki jo je Svetlana Makarovič dramsko tudi adaptirala. Če Smrt v nemških baladah prihaja po žive v podobi moškega, pa si v baladah Svetlane Makarovič pogosto privzame podobo ženske. Razlika je fundamentalna in zadeva po eni strani arhetipske razlike na ravni vrednostnega sistema, po drugi strani pa duha časa in avtorsko poetiko. Smrt je v nemščini *der Tod*, torej moškega spola: kadar jo personificirajo, rečejo *Er, On, Moški*. Pri germanskih narodih je pač Smrt imela podobo vojščaka, prihajala je na rezilu meča in konici sulice, prihajala – točneje: prijahala – je na konju. Pogost je motiv potovanja v Onstran na konju, npr. v že omenjeni Bürgerjevi *Lenori* in Goethejevem *Erlkönigu*, od koder navajamo uvodna verza (*Deutsche Balladen* 2001: 52) v originalu in slovenskem prevodu *Duhovina*, kot je Oton Župančič poslovenil naslov (Smolej 2000: 114):

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?	Kdo jaha tak pozno v veter in noč?
Es ist der Vater mit seinem Kind ...	To oče z otrokom hiti na moč.

Pri romanskih in slovanskih narodih je Smrt ženskega spola, je *Ženska*, personificiramo jo z *Ona*, upodabljamo jo kot starko s koso, pogosto je erotizirana. To arhetipsko drugačno videnje Smrti kot ženske Svetlane Makarovič še bistveno podkrepi s svojo pesniško analizo položaja ženske v družbi, ki ji vladajo moški. *Ženska* je v njenih baladah smrtna žrtev moških, ki se kot nadnaravna sila vrača v temni Tostran, da bi kaznovala krivce in jih odpeljala v temni Onstran. Svetlana Makarovič je torej obrnila temeljni vrednostni dispozitiv nemške balade na glavo, kar je pomembna inovacija.

Žrtve v baladah Svetlane Makarovič so najpogosteje deklice ali mlade ženske, se pravi bitja, zaznamovana z dvojno šibkostjo – ranljivostjo otroka in ženske. Ta dvojna ranljivost je še dodatno stopnjevana v številnih baladah na temo tragične usode nosečnic, ki izgubijo otroka. V eseju *Memento mori ali Kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič* (spremni besedi k izboru pesmi v zbirki Kondor) Josip Osti ugotavlja (Osti 1998: 150):

Zdi se mi, da so v zgodovini etično držo ohranjale prav pesnice v nasprotju s številnimi pesniki, ki so pogosto pristajali na služenje vsakovrstnim vladarjem in ideologijam ter njihovim ciljem. Varovale in branile so življenje, kot ga običajno branijo ženske, verujoč, da je bolj dragoceno od kakršnegakoli višjega interesa ali ideje, medtem ko ga moški, predvsem v boju za oblast in kot vojaki, v glavnem uničujejo.

Podobno kot nekateri drugi slovenski pesniki v petdesetih in šestdesetih letih – predvsem Dane Zajc – je tudi Svetlana Makarovič preseгла tolažilni romantični predsodek, da je Jaz nedolžna žrtev, medtem ko da zlo vselej prihaja od drugih. Za Zajca in Svetlano Makarovič je človek vselej ranljiv in v isti sapi nevaren, smrten in v isti sapi smrtonosen. V zreli, baladni fazi njenega pesnjenja je Zlo vseobsegajoča sila, ki je obenem človeška in nadčloveška, naravna in nadnaravna. Eno izmed najpomembnejših odkritij Svetlane Makarovič, ki mu doslej še ni bila namenjena potrebna pozornost, je tesna povezava principa moči in seksualnosti. S pogumom nujnosti izrekanja neznosne resnice nam pesnica omogoča vpogled v grozljivo resnico nasilja: kaže nam, da je nasilje vselej seksualno motivirano in determinirano. Zato ni naključje, da je čarovnica eden izmed osrednjih likov v galeriji Svetlane Makarovič, smrt z ognjem, na grmadi, pa obsesivni motiv, ki se v različnih variantah nenehno ponavlja.

Naj sklenemo. Naša pesnica oživlja in na osebni način razvija ne le izročilo slovenske ljudske balade, temveč tudi zakladnico drugih baladnih zvrsti in oblik iz širšega evropskega in mediteranskega prostora: z igrivim, dobesedno plesnim ritmom se navezuje na naravo italijanske *ballate* (in mozarabskega *zadžala*, ki je nanjo vplival), s kitično sestavo in vlogo refrenov na pesemsko obliko francoske *ballade*, z verzni ritmom, pogosto rabo baladne štirivrstičnice in temačnim sporočilom pa je blizu angleški oz. škotski baladi. Z modernizacijo vseh teh tipov balade je Svetlana Makarovič ustvarila pretresljivo pričevanje o usodi šibkejših (predvsem žensk in otrok) v družbi, kjer je vsakdo vsakomur rabelj in žrtev v isti sapi.

Vprašanje, ali so strukturne podobnosti balad Svetlane Makarovič z neslovenskimi tipi balad plod zavestnih avtorskih odločitev, presega okvir te analize, saj bolj sodi na psihologijo ustvarjanja. Naj bo podpisanemu dovoljena naslednja domneva. Svetlana Makarovič je ena izmed najbolj razgledanih in izobraženih osebnosti sodobne kulture, vendar dvomim, da bi se pri pisanju svojih balad zavestno zgledovala po pravilih tvorjenja starodavnih oblik iz zakladnic različnih nacionalnih književnosti. Prepričan sem, da je z globoko umetniško intuicijo začutila in razvila različne izrazne možnosti, ki so položene v bogat oblikovni in sporočilni potencial široke pahljače pesniških oblik, ki jih pokrivamo s krovnim imenom *balada*. To je beseda poezije.

Ugotovitev o mednarodnih razsežnostih pa ne velja le na formalni ravni, ampak zadeva tudi umetniško vrednost njene poezije: Svetlana Makarovič je vélika slovenska in evropska pesnica. Verjamem, da njene balade sodijo v tisto kategorijo, ki sta jo Herder in Goethe poimenovala *svetovna književnost*.

**Viri in literatura**

- Armand, Anne, 1992: *Moyen Age – XVI<sup>e</sup> siècle*. Pariz: Hatier (Itinéraires Littéraires).
- Bec, Pierre, 1979: *Anthologie des troubadours*. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffroy et Gérard Le Vot). Édition bilingue. Paris: Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale).
- Deutsche Balladen*, 2001: *Von Matthias Claudius bis Georg Trakl*. Herausgegeben von Hans Joachim Hoof. München: Piper Verlag.
- Frey, Daniel, 1996: *Einführung in die deutsche Metrik mit Gedichtmodellen: für Studierende und Deutschlehrende*. München: Wilhelm Fink Verlag (Uni-Taschenbücher, 1903).
- Gáldi, Ladislao, 1988: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore.
- Goethe, Johann Wolfgang, 1961: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. Goethe, Johann Wolfgang: *Der West-östlicher Divan*. Mit einem Nachwort von Hellmuth Freiherrn von Maltzahn. München: dtv (Deutscher Taschenbuch Verlag).
- Grigson, Geoffrey, 1984: *The Penguin Book of Ballads*. Harmondsworth, Middlesex, England, New York, U. S. A.: Penguin Books (Penguin Poetry).
- Herder, Johann Gottfried, 1978: *Stimmen der Völker in Liedern*. Herausgegeben und Nachwort von Christel Käschel. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- La poésie médiévale: Troubadours et trouvères*, 1992. Présentation de Michel Stanesco. Pariz: France Loisirs (Bibliothèque de Poésie France Loisirs, Tome I).
- Makarovič, Svetlana, 1974: *Pelin žena*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).
- Makarovič, Svetlana, 1977: *Izštevanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Makarovič, Svetlana, 1980: *Sosed gora*. Maribor: Obzorja.
- Makarovič, Svetlana, 1998: *Bo žrl, bo žrt: izbrane pesmi*. Izbral in spremno besedo napisal Josip Osti. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 286).
- Makarovič, Svetlana, 2002: *Samost: izbrane pesmi*. Ljubljana: samozaložba (bibliofilska izdaja v sto izvodih).
- Menéndez Pidal, Ramón, 1973: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. (Colección Austral, N<sup>o</sup> 190).
- Morier, Henri, 1975: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Pariz: Presses universitaires de France.
- Novak, Boris A., 1991: *Oblike sveta: pesmarica pesniških oblik*. Ljubljana: Založba Mladika.
- Novak, Boris A., 1995: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja.
- Novak, Boris A., 1997: *Oblike srca: pesmarica pesniških oblik*. Ljubljana: Modrijan.
- Novak, Boris A., 2003: *Ljubezen iz daljave: provansalska trubadurska lirika*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 307).
- Novak, Boris A., 2004: *Sonet*. Ljubljana: DZS (Klasje).

- Novak, Boris A. (ur.), 2005: *Metronom usode: baladni ritem Svetlane Makarovič*. Boris A. Novak: *Zven in pomen: Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete). 152–162.
- Novak, Boris A., 2008: *Mrtvaški ples: balade Svetlane Makarovič – Danse Macabre: the Ballads of Svetlana Makarovič – Totentanz: die Balladen von Svetlana Makarovič*. Makarovič, Svetlana: *Samost: izbor – Aloneness: a selection – Alleinsein: Eine Auswahl*. Ljubljana: Slovene Writers' Association (Litterae slovenicae, 2008, 1–2). 131–183.
- Orlando, Sandro, 1994: »*Tecniche di poesia*« – *La metrica italiana*. Firenze: Bompiani.
- Osti, Josip, 1998: *Memento mori ali Kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič*. Makarovič, Svetlana: *Bo žrl, bo žrt: izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor, 286). 129–157.
- Pazzaglia, Mario, 1993: *Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. Bologna: Zanichelli (Scrittori e critici della letteratura italiana).
- Poètes et romanciers du Moyen Âge*, 1952. Édition établie et annotée par Albert Pauphilet. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Preminger, Alex, Brogan, T. V., Warnke, Frank J., Hardison, O. B. Jr., in Miller, Earl, 1993: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Smolej, Tone (ur.), 2000: *Goethe v slovenskih prevodih. Prevod slikanice in stripa. Asterix v evropskih jezikih: 25. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev.
- Spongano, Raffaele, 1989: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana*. Seconda edizione riceduta e coretta. Bologna: Patròn editore.