

Jezik v poeziji:

Poskusna študija o epidemiologiji reprezentacij

Če raziskovalci kulture svoj materializem jemljejo resno, torej na način, kakor ga razumejo naravoslovne znanosti, se bodo odvrnili od kritičskih in vrednostnih razprav in bodo raje raziskovali razporeditev kulturnih objektov. S tem mislim tako na objekte v človeških možganih, torej duševne reprezentacije, kot tiste v okolju, ki obdaja možgane, se pravi javne reprezentacije (Sperber 1996). To pomeni, da se mora takšno raziskovanje lotiti mišljenja populacije, se odvrniti od esencializma (gl. Mayr 1991) ter se preoblikovati v epidemiološko disciplino. Kot pravi Dan Sperber in kot je sam že večkrat pokazal, je treba kulturni predmet, kakršen je na primer mit, raziskovati kot "množico vseh svojih različic" (Sperber 1996: 27). Vendar pa imajo posamezni elementi teh množic skupne formalne značilnosti, ki so prav tako primerno področje za raziskavo. Jezik v poeziji je ena takšnih značilnosti, ki kulturnemu epidemiologu postavlja vrsto vprašanj:

1. Zakaj poezijo tako pogosto najdemo v kulturnih repertoarjih svetovnih ljudstev? (Wimsatt 1972; Brown 1991)
2. Zakaj poezijo v določene namene uporabljamo, v druge pa ne? (Strokovna besedila običajno niso pisana v verzih.)
3. Zakaj nekatere verzne oblike uporabljamo v določene namene, v druge pa ne? (Določene oblike, npr. trizložne stopice v angleškem limericku, imamo večinoma za zabavne in neprimerne za resno pesem.)

4. Če se odgovori na ta vprašanja s časom spreminjajo – zakaj je to tako?

Tradicionalni odgovor na prvo vprašanje, edini, ki ga bomo tu obravnavali in ki je še vedno osnova literarne analize tako na naprednih kot tudi na konservativnih univerzah, trdi, da je jezik v verzu neverjetno močno orodje komunikacije. Ta trditev ima naravno-teološko in naravno-diabološko različico. Nekateri menijo, da je to najmočnejša ali celo transcendentna oblika človeškega izraza, drugim pa ta jezik pomeni zlovesče orodje psihološkega in političnega zatiranja. Ker sta obe stališči le nejasno opredeljeni, se v pomembnih kulturnih revijah redno pojavljajo nenavadne kombinacije in kompromisi med njima. Že preprost logičen premislek pa bo pokazal, da trditve o splošni komunikacijski moči ni mogoče dokazati.

Verzna oblika nastane z omejevanjem izbranih površinskih značilnosti jezika. Tako znotraj posameznega jezika kot tudi med različnimi jeziki so to značilnosti zelo različnih vrst. Vsem glavnim svetovnim metričnim oblikam pa je skupna ena abstraktna lastnost: avtorjem vsiljujejo dva tipa omejitve obsega:

1. Omejitve obsega posameznih elementov, npr. dolžine verza (v angleščini je verz določen s številom zlogov, pogosto kot razpon, npr. 9–12 zlogov, sestavljen pa sme biti le iz celih besed).
2. Omejitve celotnega obsega, takšne so npr. formalne strukture, ki določajo sonete in limericke in so običajno določene s stalnim številom elementov.

Seveda so možne tudi druge oblike omejitev, npr. stalna razporeditev poudarjenih in nepoudarjenih zlogov, ki ustvarja ritmični vzorec, ali pa ponavljanje enako zvenceh zlogov. Angleški pisci takšne oblike tudi res uporabljajo (Attridge 1982 in 1995 ponuja najjasnejši trenutno dostopni pregled teh oblikovnih pravil). Za zdaj se bomo zavoljo preprostosti omejili samo na omejitve obsega.

Posledice določitve obsežnosti verza in pesemske oblike je mogoče z lahkoto odkriti, a jih ponavadi spregledajo. Gilbert Youmans (1989: 9), na primer, pravilno ugotavlja, da je "množica sprejemljivih jambskih pentametrov v angleščini astronomsko velika (čeprav je to število končno, saj imajo jambski pentametri omejeno število zlogov)", a ugotovitve ne razvije, verjetno zato, ker se mu zaradi astronomskega števila desetzložnih verzov vprašanje ne zdi pomembno. V resnici pa je ključnega pomena. Zaradi rekurzivnega ponavljanja so stavki v neomejenem jeziku potencialno lahko neskončno dolgi in tudi število potencialnih kombinacij teh stavkov je neskončno, medtem ko določitve

obsega v verzni obliki, pa naj bo na ravni posameznih elementov ali na ravni skupin elementov, pisca omejuje na sicer zelo veliko, a vendar končno število možnih rešitev. Če to množico razumemo kot podmnožico zaporedij, ki so možna v univerzalni množici neomejenega jezika (proze), seveda predstavlja le njen neskončno majhen del. Pomen tega lahko dojamemo, če se spomnimo, da je tako komunikacija informacij kot komunikacija čustvenih stanj pravzaprav dovajanje dražljajev iz okolja, naloga teh dražljajev pa je povzročanje sprememb v možganih drugega (Sperber in Wilson 1995). S tem, da se odločimo za pisanje v verzih z omejitvijo celotnega obsega, torej omejimo potencialne spremembe, ki jih lahko sprožimo v katerikoli možganih, na neko končno število. Če veljajo le omejitve obsega posameznih elementov, so potencialne spremembe predvidoma neomejene, saj je končno število elementov, na primer posameznih verzov, verjetno mogoče kombinirati na neomejeno število načinov. Vendar pa bodo na učinkovitost komunikacije kvarno vplivale vsiljene perifrazе in elipse. Iz tega nujno sledi, da *je nadse malo verjetno, da bi množica, ki jo določa verzna ali pesemska oblika, vsebovala primerne sestavine ali pa bi bila sama primerna sestavina za izvrševanje naključno izbranega komunikacijskega namena*.

Te trditve so sicer teoretično verjetne, vendar niso prepričljive brez empiričnega prikaza posledic omejitev. Prvič: ob viru, ki ga preučujemo, se je treba zavedati, da gre pri gradnji verzov za komponiranje struktur, ki se prilegajo danemu vzorcu, ta postopek pa olajša uporaba kratkih besed. Desetzložne verze je veliko lažje sestaviti iz izhodiščnega besedila, ki ga sestavljajo enozložnice, kot iz besedila, ki ga sestavljajo večzložnice. Podobno bo ob iskanju verzov ali delov za sestavljanje verzov s prepoznavanjem vzorcev več zadovoljivih rešitev, če ima besedilo A v povprečju krajše besede kot besedilo B. Ker ima avtor tako večjo izbiro, lahko pričakujemo, da bo imel verz, če primerjamo verze in prozo istega avtorja v istem obdobju in v enakem polju diskurza, povprečno krajše besede od proze. Poskusne študije s posebej narejenim programskim orodjem dokazujejo, da ta na videz malo verjetna napoved drži. **Tabela 1** vsebuje povprečno dolžino besed, ki jo merim v zlogih (označujem jo s *pznb*: povprečje zlogov na besedo) v izboru literarnih besedil.¹

V vseh primerih so besede v proznem delu povprečno daljše kot v verzem delu. Ti rezultati so statistično signifikantni ($df = 7$, $t = 5,476$, $p = 0,01$), in čeprav je očitno, da bi bilo dobro zbrati več podatkov, smo vsaj za potrebe nadaljnjega dokazovanja lahko prepričani, da dolžina vrstice, kakor predvideva naša teorija, povzroča izsiljeno izbiro, ki vpliva na svobodo avtorjevega izbora, izpeljevanja, kombiniranja in pregibanja besed.

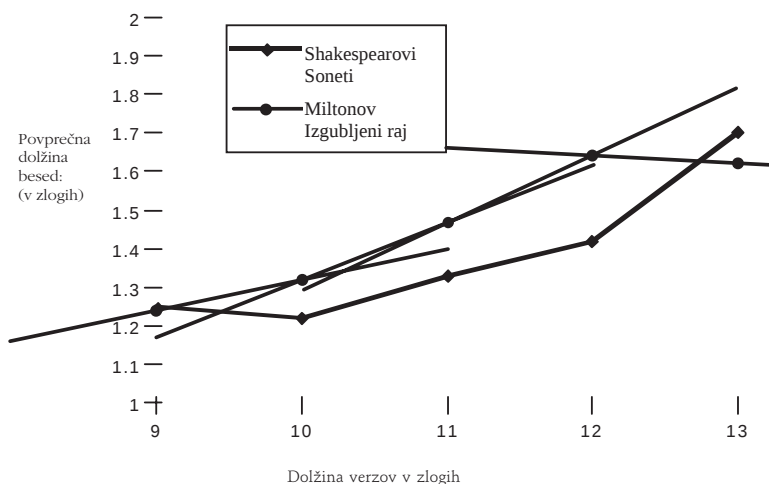
Dejstvo, da avtorji ponavadi uporabljajo daljše besede, kadar

¹ *Besedila, ki sem jih obdelal s posebej narejenim programskim orodjem, so: John Milton, Izgubljeni raj (1667, pisati ga je začel že pred 1660), John Milton, Zgodovina Britanije (1670, pisati pa jo je najbrž začel po 1640 in končal 1655), John Bunyan, Romarjeva pot (1678–1684), prozna pripoved, posejana z verzi; John Gay, Beraška opera (1728), opera; Percy Bysshe Shelley, Vilinska kraljica (1813) in obsežne opombe; William Wordsworth, Potovanje, 1814, V. knjiga in dodani Eseji o epitafih; George Eliot, Španska ciganka, dramska pripoved v verzih (1867), in Middlemarch (1871–2); Lewis Carroll, The Hunting of the Snark (1876), poezija s kratkim proznim uvodom; Rudyard Kipling, Knjiga o džungli (1894), prozna pripoved z liričnimi vložki.*

Tabela 1

Avtor	Delo	Vsota besed	% 1- zložne	% 2- zložne	% 3- zložne	% 4- zložne	% 5- zložne	% 6- zložne	pznb
John Milton	<i>Izgubljeni raj</i> (verzi)	79.836	74,32	18,47	5,58	1,42	0,2	0,01	1,35
	<i>Zgodovina Britanije</i> (proza)	91.471	67,01	22,58	7,99	2,1	0,29	0,02	1,46
John Bunyan	<i>Romarjeva pot</i> (verzi)	3.459	81,99	14,34	2,75	0,75	0,09	–	1,23
	<i>Romarjeva pot</i> (proza)	52.504	79,02	16,23	3,65	0,95	0,14	0,01	1,27
John Gay	<i>Beraška opera</i> (poezija)	3.067	79,59	17,93	2,38	0,1	–	–	1,23
	<i>Beraška opera</i> (proza)	13.231	75,11	18,61	4,78	1,26	0,2	0,03	1,33
P. B. Shelley	<i>Vilinska kraljica</i> (poezija)	15.438	70,52	20,26	6,97	1,82	0,43	0,01	1,41
	<i>Opombe k Vilinski kraljici</i> (proza)	14.744	63,24	19,17	10,79	5,24	1,33	0,22	1,63
William Wordsworth	<i>Potovanje</i> 1814 V. knjiga (poezija)	7.278	70,77	19,43	7,3	2,18	0,32	–	1,42
	<i>Eseji o epitafih</i> 1814 (proza)	5.425	67	18,51	8,9	4,24	1,31	0,04	1,54
George Eliot	<i>Španska ciganka</i> (poezija)	53.247	76,36	17,7	4,99	0,83	0,11	–	1,31
	<i>Middlemarch</i> (proza)	317.827	70,43	19,38	7	2,5	0,57	0,06	1,44
Lewis Carroll	<i>Hunting of the Snark</i> (poezija)	4.396	77,3	16,95	4,5	1,11	0,09	0,5	1,3
	<i>Hunting of the Snark</i> (proza)	564	72,34	17,73	6,74	2,3	0,89	–	1,42
Rudyard Kipling	<i>Knjiga o džungli</i> (poezija)	2.691	80,71	16,05	2,64	0,56	0,04	–	1,23
	<i>Knjiga o džungli</i> (proza)	49.072	77,89	17,8	3,52	0,73	0,06	0,01	1,27

se odmikajo od osnovne metrične zgradbe in pišejo verze, ki so daljši ali krajši (vedno so pogostejši odmiki v smer daljših vrstic, kar je tudi samo zase zelo zanimivo), nam ponuja potrditev, da je ta odklon posledica omejevanja pri gradnji verzov. Če na primer besedila Miltonovega dela *Izgubljeni raj* in Shakespearovih *Sonetov* sortiramo v skupine glede na dolžino vrstic in izračunamo, kakšna je povprečna dolžina besede za vsako od teh skupin, ugotovimo, da se povprečna dolžina besede povečuje premo sorazmerno s povečevanjem dolžine vrstice (glej sliko).²



Glede na to spoznanje mora vsak, ki še vedno meni, da je pogostnost kratkih besed v poeziji rezultat upravičene komunikacijske izbire, razložiti, zakaj takšne izbire ni mogoče zaslediti dosledno skozi vse besedilo. Ob pomanjkanju takšne razlage lahko sklenemo, da je določenost dolžine verza resnična omejitev, ki ima subtilen, a vseprežemajoč vpliv na besedilo. Subtilen je zato, ker daljše besede niso popolnoma izključene in je z lahkoto mogoče doseči primerljivo povprečno dolžino besed za določeno področje govora, če je pisec pripravljen popačiti skladnjo, se izražati eliptično ali celo žrtvovati slovnico.³ Vendar pa so takšne okrnitve razen v komični poeziji običajno komunikacijsko nesprejemljive in večina piscev raje skrajša dolžino besed ter si tako olajša gradnjo verza. Iz tega sledi, da besedila v verzih vsebujejo veliko besed, ki so posledica prisiljene izbire (kot lahko ocenimo, je teh že samo spričo omejenosti dolžine verza vsaj pet odstotkov).

Alternativne hipoteze, ki bi razlagale epidemiologijo verzne oblike, se morajo skladati s to teorijo in z našimi podatki. Razdelimo jih lahko na dve skupini, na hipoteze o funkciji in hipoteze o dovzetnosti. Hipoteze prve skupine predpostavljajo, da verzni jezik za pisca, za sprejemnika ali za oba udeleženca

² Sonet 126, ki ima osnovno metrično shemo osmih zlogov v vrstici, smo izpustili, tako da je ostalo 153 sonetov. Sonet 99 ima 15 vrstic, sonet 126 pa samo 12, se pravi da je vsota vrstic 2141. Pogostnost različnih dolžin vrstic je: Shakespeare, Soneti: 9 zlogov, 60 verzov; 10 zlogov, 1756 verzov; 12 zlogov, 299 verzov; 12 zlogov, 23 verzov; 13 zlogov, 3 verzi. Milton, *Izgubljeni raj*: 8 zlogov, 1 verz (ni začrtan v tem grafu); 9 zlogov, 163 verzov; 10 zlogov, 8315 verzov; 11 zlogov, 1887 verzov; 12 zlogov, 179 verzov; 13 zlogov, 4 verzi. Razmerje med dolžino verza in dolžino besede je le groba ugotovitev, ki bo podrobneje obdelana v naslednji študiji, ki bo zajela podatke iz del številnejših avtorjev.

³ V angleščini je zelo malo besed daljših od pet zlogov (ko to pišem, ima moj slovar približno 71000 besed, od katerih jih je le 567 daljših od petih zlogov), pojavljajo pa se precej redko. Še več, zelo malo verzov je tako kratkih, da bi takšne besede popolnoma izključevali.

opravlja neko funkcijo, hipoteze druge skupine pa predpostavljajo, da so sistemi za razumsko obdelavo v človeških možganih dovzetni za določen tip kulturnih reprezentacij (gl. Sperber 1996, celotno delo) in da prisotnost teh reprezentacij v kulturnem prostoru človeški razum pač podpira, ne služijo pa nobenemu namenu (gl. Boyer 1994 za obširno obdelavo religioznih reprezentacij s tega stališča).

V prvi skupini, skupini hipotez o funkciji, so te tri glavne kandidatke:

1. Jezik, ki je oblikovan po vzorcu dolžine in ritma, ima izredne mnemotehnične lastnosti.
2. Zgradba verza odlično beleži različne ravni verbalne inteligence, poezijo pa nasploh uporabljamo kot orodje za razkazovanje te inteligence.
3. Besedilo, napisano v verzih, je zlahka razpoznaven in cenjen prikaz množine časa, porabljenega za njegovo sestavljanje.

Pod drugim naslovom, hipoteze o dovzetnosti, pa ponujam samo en predlog, čeprav bi tudi tu z drugega zornega kota lahko razpravljali o mnemotehničnih učinkih.

1. Število prisiljenih besednih izbir v poeziji ustvarja besedila, ki jih ne moremo niti zadovoljivo analizirati niti zavrniti kot protislovnih.

Hipoteze o funkciji 1: Mnemotehnične lastnosti

Trditev, da se verza spomnimo z lahkoto, je relativno neproblematična in, kolikor vem, se nikoli ni zdela vredna podrobne obdelave, čeprav pa je sir Philip Sidney že predavnimi časi pripomnil, da "pri utrjevanju spomina poezija močno prekaša prozo" (Sidney 1583: 182–183). Dejstva, ki smo jih opazili, so tako presenetljiva, da se zdi vprašanju vredno natančneje posvetiti. V anekdotičnih, a izjemno dragocenih protoepidemioloških razpravah o angleškem otroškem izročilu Iona in Peter Opie ugotavljata, da je "hitrost, s katero lahko nova pesmica s pomočjo ustnega izročila potuje vseprek po deželi, skorajda čudežna," in poročata, da se je leta 1936, v času ko se je kralj odpovedal prestolu, pesmica: "Hark the Herald Angles sing, / Mrs. Simpson pinched our king" po vsej Angliji razširila v treh tednih (Opie 1959: 6). Glede na precej uporniški značaj pesmice lahko sklepamo, da ni bila objavljena ali predvajana, in je poročilo torej res osupljivo, čeprav nikakor ne gre za osamljen primer. Tovrstni fenomeni kar kličejo po strokovnih razlagah. Epidemiološko je uspeh tovrstnega objekta predvidoma odvisen

od njegove stabilnosti med prenosom. Zdi se, da so relevantne lastnosti, ki osebkju, izpostavljenemu javni reprezentaciji, omogočajo, da reprezentacijo ponovno sestavi, četudi je bila njena podrobna informacijska vsebina v spomin shranjena le deloma ali sploh ne. To omogoča ravno tista lastnost verzne oblike, zaradi katere je kot orodje komunikacije verzna oblika neučinkovita: to je omejenost izbire. Spominjanje verzne izjave zahteva spominjanje abstraktnega vzorca oblike skupaj z vsebino in tistimi besedami, ki so ostale v spominu. Prazna mesta lahko izmerimo glede na verzno obliko in jih napolnimo z besedami, ki so v sobesedilu smiselne, so prave dolžine, pravilne ritmične oblike in se v nekaterih primerih tudi rimajo na isti zlog. Seveda ni zagotovila, da bodo to natanko iste besede, a glede na vse omejitve je zelo verjetno, da bo verz pravilno rekonstruiran. To je stališče, ki se ujema s tem, da pri raziskovanju ljudskega izročila pogosto ugotavljajo, kako je v besednem izročilu zelo malo prave memorizacije, zapomnjevanja večjih skupin besed za dolgo časa (Finnegan 1977: 52).

Čeprav se mnemotehnična vrednost verzne oblike lahko v primeru pretežno ustnega ljudskega izročila zdi zadostna, pa ne more pojasniti prevlade verzov na drugih področjih, še posebej na tistih, ki jih imamo pogosto za prestižno literarno zapuščino posameznega naroda. To dejstvo nas opozarja na težnjo proti splošni komunikacijski fleksibilnosti in nas spodbuja, da začnemo iskati razlage, ki vključujejo določeno stopnjo medosebne funkcije. Kljub dokazovanju, da prevlade poezije ni mogoče razlagati s sklicevanjem na njeno domnevno splošno komunikacijsko moč, je še vedno možno, da njene formalne značilnosti olajšujejo specializirane kategorije komunikacijskega dejanja, na primer komunikacije dokaza o verbalni inteligenci.

Hipoteze o funkciji 2: Verzna oblika kot izkaz verbalne inteligence

Vloga verzov pri dvorjenju je dobro znana, njihova funkcija pa verjetno napačno razumljena. Če pomislimo na formalne omejitve, moramo zavrniti tradicionalno pojmovanje, da le pesmi v verzih lahko posredujejo zapletena čustva, ki so univerzalna množica komunikacijskih namenov, in se moramo namesto tega oprijeti hipoteze, ki je v skladu s potezami našega predmeta. Mislim, da so v globalnem kulturnem prostoru, v rock in pop besedilih, kot tudi drugod, verzne oblike ostale v splošni rabi, ker nudijo dober dokaz sposobnosti, ki so potrebne za njihovo ustvarjanje, te sposobnosti pa ceni ali vsaj priznava veliko potencialnih sprejemnikov poezije. Poenostavljeno je verzna oblika razkazovanje govorne inteligence in se zato pričakuje, da

jo bomo uporabljali pri dvorjenju in pri tekmovanjih, kakršni so na primer pesniški dvoboji pri mnogih narodih, zlasti znameniti pri Eskimih, Škotih in Kitajcih. Po vsem svetu vedo, da so verzi lahko ljubezenski dar moškega, v japonskih aristokratskih krogih v obdobju dinastije Hei pa je to pojmovanje doseglo skrajno stopnjo, pri kateri izmenjava pesmi, ki jo je začel moški, ni bila nujna samo pred začetkom romantične zveze, ampak celo preden sta se ljubimca sploh videla (Morris /1964/ 1985: 225 ponuja zelo uporaben izvleček). Če bi bil glavni namen posredovanje strasti, je iz razprave očitno, da bi se proza obnesla ravno tako, v mnogih pogledih pa celo bolje. Toda če je treba ekonomično dokazati razumsko jezikovno spretnost, je poezija odlična izbira. Glede na to se nam zdijo manj skrivnostni tudi takšni nenavadni običaji, kakršni so starodavni kitajski izpiti za uradnike, ki so morali verze kovati v omejenem času. Upravičeni so približno toliko kot sedanji britanski običaj, ki postavlja študij Chaucerjevega in Shakespearovega zastarelega jezika za osrednji predmet akademskega študija.

Trditev, da je mnogo verzni besedil pravzaprav razkazovalna tehnika, je v skladu s predlogom Geoffreya Millierja, ki pravi, da umetnosti na splošno žene spolna selekcija (Miller 1995; Miller 1996). Toda tezi se v nekaterih pomembnih pogledih razlikujeta. Miller (1995) je pregledal celotno življenjsko delo različnih kategorij glasbenikov in ga primerjal z dobro znanim grafom umorov, ki sta ga sestavila Daly in Wilson (1988). Grafa sta si zelo podobna, iz česar Miller izpelje, da umetnosti žene ali jih je nekoč gnala potreba mladih moških, da se razkazujejo in tekmujejo za ženske, prav kakor je mogoče visoke ravni moške agresivnosti predvideti kot posledico reprodukcijskega tekmovanja. Toda ker Miller ne govori o formalnih lastnostih izdelanih kulturnih dobrin, se naš predlog nagiba h kritični pripombi, da je razkazovanje sicer morda pomemben element posameznikove motivacije za produktivnost, vendar pa sta status in preživetje kulturnih oblik samih odvisna od drugih lastnosti, morda od njihove lepote ali pa resnice (Dissanayake 1992: 10 predlaga teze te vrste). Ko je določena oblika kulturne produkcije sprejeta, je skoraj gotovo, da jo bodo predvsem moški uporabljali kot sredstvo za razkazovanje, zato predpostavljam, da bi pregled referatnih revij *Current Contents* za vsako disciplino pokazal "graf umorov". A značaj večine kulturnih dobrin zlasti v znanosti ni opredeljen glede na to, v kakšnih razkazovanjih nastopa, temveč z drugimi lastnostmi, na primer z natančnostjo, s katero ponazarjajo svet, ali pa glede na to, kako učinkovite so kot tehnologije za užitek, ki stimulirajo naše živčne centre za nagrajevanje (Barrow 1995, Pinker v tisku). Millerjev predlog se v splošnem zdi pravilen, če ga ne razumemo kot hipotezo o določenih tipih kulturne produkcije, se pravi umetnosti, marveč o motivacijah za celo paleto najrazličnejših

oblik kulturne produkcije. Zdi se, da se v svojih najnovejših spisih (Miller 1996) tudi sam nagiba v to smer. V naši študiji pa nasprotno trdimo, da bi mnogo močnejša različica te hipoteze morda dejansko veljala za določene kulturne oblike, kakršna je verzna izrazna oblika, ki se zdi, kot da je na račun komunikacije, svoje navidezne funkcije, primerno oblikovana za razkazovanje. Zato jo lahko jemljemo kot povsem kontrastno oblikam, ki so za samorazkazovanje rabljene samo naključno – kamor bi spadala denimo evolucijska biologija..

Na tej točki se zdi prav mikavno uvesti razdelitev na jezik, ki je najbolj primeren za komunikacijo, na primer za znanost, in jezik, ki je formalno omejen in zato prirejen za nekomunikacijske ali čustvene namene, za “kreativno” literaturo. Razne oblike takšne delitve so pogoste in se v razpravah o slogu redno pojavljajo. Med najbolj znanimi primeri so De Quincey, angleški kritik iz 19. stoletja, ki je literarno polje razdelil na jezik moči in jezik znanja (De Quincey 1927) in pa filozofa iz tega stoletja Ogden in Richards, ki sta verbalni svet razdelila na čustveni in referenčni pomen (Ogden in Richards 1923), poleg teh pa obstaja še množica podobnih teorij (glej npr. Jakobson 1960: 357 in naprej). Vendar nobena od teh delitev se ni ohranila za dolgo, to pa predvsem zato, ker se ne da dokazati obstoj čiste oblike katerega od tipov in ker ni nobene metode za količinsko merjenje razmerja tipov v mešanih besedilih. Celó v humanističnih znanostih se dogaja, da delitev, ki je ni mogoče uporabiti v praktičnih primerih, sčasoma postane dvomljiva.

Kot se zdi, je napaka v tem, da je delitev vpeljana na prenizki ravni znotraj komunikacijskega modela, pravzaprav že kar v njegovem korenu. Na tako osnovni ravni je treba vso komunikacijo imeti za isti pojav, za dovajanje dražljajev, ki naj bi povzročili določeno spremembo v drugih možganih. Poskus razlikovanja med jeziki znanja, ki so implicitno razumljeni kot komunikacijska orodja, in jeziki moči, ki so v tem smislu nejasno označeni kot nekomunikacijski, je torej brezupen. Zmešnjavo lahko nemara rešimo z ugotovitvijo, da lahko široka uporaba retoričnih sredstev, melodičnega izražanja in na primer verzne oblike oteži sporočanje naključno izbrane vsebine, vendar pa je lahko prirejena za bolj omejeno področje komunikacije. Menim, da gre v primeru verzne oblike prav za tak primer, in verzna zgradba, ki sicer ni zelo primerna za splošno komunikacijo, je izjemno učinkovito sredstvo za sporočanje dokazov o govorni inteligenci. Verzifikator, ki je sposoben hitreje ali učinkoviteje preiskovati temeljni jezik, bo sposoben pisati verze hitreje kot drugi, s širšim besednim razponom in z manj pogostimi nerodnimi sintaktičnimi konstrukcijami. Tako bo dosegel višjo stopnjo komunikacijskega učinka. Vendar pa se bo vsakdo, ki si je ogledal zgornjo tabelo, lahko upravičeno vprašal, mar sposobnejši pisci

ne dosejajo daljšega povprečja besed pri pisanju proze, namenjene kateremukoli komunikacijskemu cilju, in, če je tako, zakaj to dejstvo ne služi kot sredstvo za razkazovanje. Se pravi, da se moramo vsekakor vprašati, zakaj potrebujemo verz kot sredstvo za razkazovanje razlik, če so razlike dejansko velike ali celo večje v prozi. Ponujajo se tri rešitve tega vprašanja. Najprej ugotovitev, da "*poeta nascitur, orator fit*", pesnik se rodi, govornik se postane (Lodge 1579: 71); v prozi lahko marljivost, zavzetost, starost in izkušnja prikrijejo pomanjkanje daru, česar v poeziji ne more nadomestiti nobena spretnost. Druga rešitev je trditev, da verz sili slabše pisce v sintaktične neelegantnosti, ki jih je izredno lahko zaznati, medtem ko bodo sposobni pisci ne le dosegli upoštevanja vredno povprečno dolžino besed, temveč jo bodo tudi dosegli brez smešnih nerodnosti. Tretja rešitev predpostavlja, da verz ponuja boljše možnosti razkazovanja, ker kaže spretnost pisca v vsaki točki besedila, to poudarjanje pa odtehta sleherno zabrisovanje prikazanih razlik. Nasprotno pa so večje razlike v prozi, če res obstajajo, za bralca praktično nevidne. Poleg vsega bi lahko opozorili še na dejstvo, da je glede na to, da uporaba številnih večzložnih besed sama po sebi ni zagotovilo za učinkovito komunikacijo, pozornost bralcev pri branju proze verjetno usmerjena na samo komunikacijo, pri branju verzov pa to ne drži nujno.

Hipoteze o funkciji 3: Verzna oblika kot učinkovito znamenje pozornosti

Pozornim bralcem gotovo ni ušlo, da bi nekaterih kategorij verzni oblik, na primer pogrebni elegij iz 16. in 17. stoletja, najbrž ne bilo mogoče razložiti kot prikaz govorne inteligence pisca, ali pa je vsaj težko razumeti, zakaj bi pokrovitelji svojim pesnikom želeli ponuditi priložnost, da se razkazujejo ob takšni priložnosti. To nas vodi k naslednji vrsti komunikacijskega dejanja, za katero naj bi bila verzna oblika primerna, namreč za dokaz pozornosti. Z lahkoto razumemo, da je glede na dolžino verzov za njihovo pisanje treba zelo veliko časa. Predstavljajte si dvorjana, ki skuša pritegniti pozornost monarha z znamenji svoje vdanosti. Lahko bo napisal prozni spis o modrosti in milosti njegovega veličanstva, toda čeprav bi bilo takšno predstavitev težko simulirati, je tudi zelo malo verjetno, da bi naletela na monarhovo pozornost, kajti če bi jo dvorjan hotel monarhu prebrati, bi si najprej moral pridobiti prav to pozornost, ki jo s svojim dejanjem prosi. Mnogo učinkoviteje bi bilo ponuditi sestavek, ki je za pisanje očitno zahteval zelo veliko časa, vendar ga je mogoče prebrati ali slišati zelo hitro, ali pa ga lahko kot učinkovit izkaz pozornosti uživamo že zgolj z bežnim pogledom.

Za takšen namen je verzna oblika izvrstna rešitev, kajti oblika verzne vrstice znova in znova izkazuje napor. Ta hipoteza se morda zdi navzven skladna s stališčem, da je umetnost "ustvarjanje posebnega" (Dissanayake 1992, 1995), toda v našem primeru je pozornost usmerjena od splošnega pojma posebnosti proti lastnostim, ki so potrebne za doseganje tega razločevanja. Te lastnosti so izredno različnih vrst, tako da smo soočeni s potrebo po posebnih lokalnih razlagah, ki pojasnijo posamezne uporabljene metode razločevanja. Pričujoča obravnava verzne oblike podpira stališče, da se Dissanayake moti, ko poskuša uveljaviti "ustvarjanje posebnega" samo po sebi kot zadovoljivo razlago za razvoj sposobnosti "ustvarjanja umetniškega", verjetno kot posledico skupinske selekcije (Dissanayake 1995; 110, 114). Možno in zaželeno je razviti preprostejše razlage, ki se bolj neposredno spopadajo s tistimi lastnostmi kulture, ki jih raziskujemo, ne nazadnje zato, ker jih je mogoče razumeti s pomočjo prednosti, ki jo dajejo posamezniku, in predpostavka razvoja "vedenja umetnosti" ni potrebna. Takšne preprostejše razlage brez težav nastajajo v okviru epidemiološkega programa, ki se posveča dejstvu, da pri z naravnim izborom razviti človeški psihologiji določeni tipi kulturnih predstavitev, celo evolucijsko novejši tipi, nastajajo pogostejše in trajajo dlje od drugih.

Očitno je, da tri kategorije, o katerih smo govorili, ne ponujajo izčrpnega pregleda preživetja verznihih sestavkov v kulturnem prostoru. Celó za gradivo, ki ga lahko razložimo kot pripraven način razkazovanja, je treba še dokazati, zakaj uživa tako visok prestiž še dolgo po smrti pisca in izvirnih sprejemnikov. Za začetek lahko opozorimo na to, da je odsev slave boljši od splošne nobene slave, sposobnost recitiranja verzov drugih pesnikov pa je že sama po sebi dokaz cenjenih spoznavnih sposobnosti. Točnost navajanja proznega odlomka po spominu je težko oceniti brez tiskane predloge, oblikovanost verza pa ponuja dokaz, da gre za točno spominjanje ali vsaj novo obdelavo, pri tem pa niti ni važno, za katero od obeh gre, saj sta obe pošteno znanilo sposobnosti. To je še posebej res za dela, ki močno izkoriščajo večjo ali manjo prožnost pravil verznehih sistema. Tako Cole Porter pravi v pesmi, ki jo navajam po spominu: "Brush up your Shakespeare,/ Start quoting him now,/ Brush up your Shakespeare/ The women you will wow". Shakespearov dramski verz je namreč zlasti v kasnejših igráh svoboden pri uporabi dodatnih zlogov, zaradi česar si ga je težko zapomniti.

Drugič, dejstvo, da so besede, ki so posledica vsiljenih izbir, v verznehih besedilu tako številne, lahko še posebej oteži resno ugotavljanje namenov pisca, še zlasti kar zadeva raven namigov. To pomeni, da očitni nameni sicer lahko ostanejo dokaj razvidni, razumevanje globljega pomena, ki je pomemben del večine bolj dovršenih komunikacijskih dejanj (gl. Sperber in Wilson 1986: 34

in naprej, 56, 217 in naprej), pa je lahko neobičajno težavno. S tem se odpira široko področje, na katerem lahko spretni posamezniki razkazujejo svoj dar z izmišljanjem domiselnih zgodb o nastanku besedila. Sodobne razprave v literarni teoriji se na tem področju posvečajo vprašanju, ali je bolje pravljičice proglašati za resnične ali pa se je bolje razglasiti za Disneyja in priznati, da niso. Glede na to, da je večji del besedila posledica prisilnih izbir in ima torej značilnosti, ki jim lahko rečemo psevdo-naključnost, ne more biti pravilna nobena posamezna ugotovitev o celoti (čeprav splošne ugotovitve glede na izrecno vsebino besedila najverjetneje ostajajo jasne in morda le malce manj dostopne). Glede na to, da pravilnega stališča ni, hkrati pa najverjetneje nobena ugotovitev ne more biti boljša od drugih, je kvaliteta interpretacije močno odvisna od svoje notranje skladnosti in od domiselnosti interpreta. Še več, njegova naloga ni nikdar končana. Pomen te ugotovitve za biopsihološke raziskave človeških dejavnosti, ki temeljijo na mikroskopski analizi vsebine verznihi oblik, je velikanski, posledice te ugotovitve za večino univerzitetnega interpretativnega raziskovanja in poučevanja literature pa so očitne.

Hipoteze o dovzetnosti 1: Vpliv psevdo-naključnega besedila na razum

Opozoriti moramo, da predhodna hipoteza nikakor ne razloži moči, ki jo dobijo verzne oblike nad nekaterimi umi ali morda celo nad vsakim umom v nekem življenjskem obdobju. Ena od možnih razlag, ki bi jo bilo morda treba povezati s prejšnjo razlago o ravni namigov, je teza, da je raven psevdo-naključnosti, ki jo vsiljene izbire vnašajo v verzno besedilo, tik pod mejo, nad katero bi sprejemnik sporočilo zavrnil kot popolnoma protislovno. Ker je za razliko od večine jezikovnega izražanja, v katerem težavnosti in napake nastopajo v skupinah, v verznihi besedilu raven psevdo-naključnosti skozi vse besedilo dosledno tik pod omenjeno mejo, bo takšno besedilo tudi spodbujalo dejavnost mehanizmov za odpravljanje napak in sistemov za povzemanje pomena do izjemno visokih ravni in za neobičajno dolge dobe. Psevdo-naključnost, kakršno povzroča uporaba metričnih pravil, je takšna, da slovnična pravilnost besedila ni opazno poškodovana, kar pri bralcu povzroča nepretrgan vtis, da je besedilo relevantno, čeprav tudi ob ponovnem branju gradiva ni mogoče zgraditi interpretacije, ki bi bila očitno boljša od drugih. To pomeni, da nas verzno besedilo in še zlasti tiskano verzno besedilo, za katerega naša psihologija razvojno ni dobro prilagojena, spravi v stanje interpretativne neodločnosti in zmedenosti. Menim, da se to bralcem kaže kot semantično

bogastvo, dvournost v smislu Williama Empsona (Empson 1930), ki predstavlja glavno zadovoljstvo ob branju poezije in osrednjo utemeljitev akademskega raziskovanja poezije. Kritične pripombe v zvezi s tem so nekaj vsakdanjega, dobro pa jih povzema odlomek iz izjemno vplivnega oxfordskega predavanja A. C. Bradleyja "Poetry for Poetry's Sake" (Bradley, 1901: 26):

Okrog najboljše in tudi katere druge poezije plava vzdušje neskončne sugestije. Pesnik nam govori o enem, toda v tem enem se zdi, da se plazi skrivnost vsega. Izrekel je, kar je mislil, toda njegova misel je, kakor bi žarela čez lastne meje ali pa bi se širila v nekaj brezmejnega, kar se v njej le osredotoča.

Iz tega je Bradley zaključil, da je poezija "duh", danes pa se morda lahko približamo bolj mehaničnim razlagam.

Če je naša trditev o psevdo-naključnosti resnična, je verz izvrsten primer kulturne oblike, ki smo zanjo dovzetni, vendar je ne potrebujemo, in glede na to tu ne bomo postavljali trditev o adaptivnosti pa tudi ne o kakšni mogoči zatopljenosti v branje poezije, ki bi bila lahko pri različnih posameznikih zelo različna in tudi gotovo odvisna od posameznikove sposobnosti, da spremeni poznavanje verzov kot obliko razkazovanja v reproduksijsko korist.

Zaključek

Ugotovil sem, da je skoraj gotovo neumestno sprejeti predpostavko, da je mogoče izbiro verznega izražanja razložiti s katerokoli od teorij splošne komunikacijske uspešnosti, kakršna je na primer teorija, ki jo ponuja pesnik in mislec iz 19. stoletja Coleridge, ko pravi, da je proza sestavljena iz "besed v najboljšem vrstnem redu", poezija pa iz "*najboljših* besed v najboljšem vrstnem redu" (Coleridge 1990: 90), in jo je kot predpostavko podedovala večina znanstveno osveščenih komentatorjev (Turner 1992, Turner in Poppel 1988 npr. združuje domneve o spominskih omejitvah in dolžini verzne vrstice z zelo visokotečimi trditvami o komunikacijskih, vzgojnih in poučnih zmogljivostih poezije). Razpon različnih hipotez, ki so nastale v okviru naturalističnega epidemiološkega programa, je širok in se razteza na področja, ki so zelo tesno ali pa le bežno povezana s trenutnimi področji biosocialnih raziskav človeškega vedenja. Posvetil sem se tako posameznim vidikom kulturne oblike, ki se kaže kakor razkazovanje ali kakor znamenje pozornosti, kot tudi hipotezam, ki se nanašajo na spoznavne procese in *dovzetnost* za določene oblike kulturnih reprezentacij. Takšna raznolikost je nujna značilnost vsake raziskave kulturnih gradiv, glavna odlika

raziskovalnega programa epidemiologije reprezentacij pa je, da omogoča združevanje teh pristopov, ne da bi se izgubile finese posameznih pristopov ali njihova zveza z biologijo človeka.

Prevedel: Jan Jona Javoršek

LITERATURA:

- ATTRIDGE, DEREK (1982): **The Rhythms of English Poetry**. London: Longman.
- (1995): **Poetic Rhythm: an introduction**. Cambridge: Cambridge U.P.
- BARROW, JOHN (1995): **The Artful Universe**. Oxford: Clarendon Press.
- BOYER, PASCAL (1994): **The Naturalness of Religious Ideas: A cognitive theory of religion**. Berkeley: Univ. of California Press.
- BRADLEY, A. C. (1901): "Poetry for Poetry's Sake", v: **Oxford Lectures on Poetry**. London: Macmillan, (1909).
- BROWN, DONALD E. (1991): **Human Universals**. New York: McGraw-Hill.
- COLERIDGE, S. T. C. (1990): **The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge**. Vol. 14 Table Talk. Carl Woodring ed. Routledge: London.
- DALY, MARTIN in MARGO WILSON (1988): **Homicide**. New York: Aldine de Gruyter.
- DISSANAYAKE, ELLEN (1988): **What is Art For?** Univ. of Washington Press: Seattle.
- (1992): *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. Free Press: New York.
- (1995): *Chimera, Spandrel, or Adaptation*. **Human Nature** 6: 99–117.
- DE QUINCEY, THOMAS (1927): *Literature of Power and that of Knowledge*. V: **De Quincey: Selections**, M. R. Ridley, ed. Pp 148–153 Oxford: Clarendon Press.
- EMPSON, WILLIAM (1930): **Seven Types of Ambiguity**. London: Chatto & Windus.
- FINNEGAN, RUTH (1977): **Oral Poetry**. Cambridge: Cambridge U.P.
- JAKOBSON, ROMAN (1960): *Linguistics and Poetics*. In **Style in Language**. Ur. Thomas A. Sebeok. Technology Press of MIT: Boston.
- KIMURA, DOREEN (1993): *Sex Differences in the Brain*. V: **Mind and Brain**. W. H. Freeman: New York.
- LODGE, THOMAS (1579): *Defence of Poetry, Music and Stage Plays*. V: Smith (1903) vol. 1, 61–86.
- MAYR, ERNST (1991): **One Long Argument: Charles Darwin and the genesis of modern evolutionary thought**. Harvard Univ. Press: Cambridge Mass.
- MILLER, GEOFFREY (1995): *Darwinian demographics of cultural production, unpublished paper, delivered at the 7th annual meeting of the Human Behavior and Evolution Society, Univ. of Calif. Santa Barbara, 28. junij–2. julij, 1995.*
- (1996): *Political Peacocks*. **Demos**. 10: 9–11.
- MORRIS, IVAN (1964) (1985): **The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan**. Penguin: Harmondsworth.
- OGDEN, C. K., in I. A. RICHARDS (1923): **The Meaning of Meaning**. London: Routledge.
- OPIE, PETER in IONA (1959): **The Language and Lore of Schoolchildren**. Oxford: Clarendon Press.
- PINKER, STEVEN (1994): **The Language Instinct**. Allen Lane: London.
- Forthcoming **How the Mind Works**.
- RENTSCHLER, INGO, BARBARA HERZBERGER, DAVID EPSTEIN (ur.) (1988): **Beauty and the Brain: Biological Aspects of Aesthetics**. Birkhauser: Basel.

- SIDNEY, SIR PHILIP (1583) (1903): **An Apology for Poetry**. v: G. Gregory Smith (1903): vol. 1, str. 148–207.
- SMITH, G. GREGORY (1903): **Elizabethan Critical Essays**. Oxford U. P.: London.
- SPERBER, DAN (1996): **Explaining Culture: A Naturalistic Approach**. Oxford: Blackwell.
- SPERBER, DAN in DEIRDRE WILSON (1995): **Relevance: Communication and cognition**. Blackwell: Oxford.
- TURNER, FREDERICK, in ERNST PÖPPEL (1988): *Metred Poetry, the Brain, and Time*. V: Rentschler, Herzberger and Epstein (1988): 71–90.
- TURNER, FREDERICK (1992): *The Neural Lyre: Poetic Metre, the Brain and Time*. V: **Natural Classicism: Essays on Literature and Science**, 61–108. Univ. Press of Virginia: Charlottesville.
- WIMSATT, W. K., ur. (1972): **Versification: Major Language Types**. New York: Modern Language Association, New York University Press.
- YOUMANS, GILBERT (1989): *Introduction: Rhythm and Meter*. V: **Phonetics and Phonology Volume I: Rhythm and Meter**, Paul Kiparsky and Gilbert Youmans, eds. San Diego: Academic Press.