

6. *Tihotapci s Francetom vred padejo v roke graničarjem – Zajetje tihotapcev in tudi Franceta*
7. *Tihotapci ubijejo Peča – Uboj Peča (ali: Pečev uboj)*
8. *Tekmec se priduša – Tekmečevo pridušanje*
9. *Kako France živi in umre – Francetovo življenje in smrt*

Kot vidimo, v imenskem tipu naslova uporabimo bolj ali manj izrazite glagolnike. Pri spreminjanju je treba biti precej spreten. Poseben problem je, da v imenskem naslovu včasih težko uporabimo vse podatke (stavčne člene), ki so v stavčnem naslovu. V 6. naslovu smo morali ne samo izumiti poseben glagolnik »zajetje«, ki nekako ustreza izrazu »padejo v roke«, ampak smo morali žrtvovati (izpustiti) podatek »graničarjem«, kajti precej nerodno bi bilo: *Zajetje tihotapcev in tudi Franceta s strani graničarjev*.

Podoben problem je v 7. naslovu. Stvar je v tem, da tako osebek kakor predmet pri spreminjanju v ime preideta v 2. sklon, npr.: *France zbeži – Pobeg Franceta. Ubijejo Peča – Uboj Peča*. V obeh primerih je možno uporabiti pridevnik: *Francetov pobeg, Pečev uboj*, včasih pa si s pridevnikom ne moremo pomagati, npr.: *France Štivnik zbeži, Tihotapci zbežijo*. – Te težave kažejo, v čem so vendarle lahko prednosti stavčnega naslavljanja.

## Poskusi branja

### NEKAJ OPAŽANJ O POETIKI PESNITVE »LET ČASA«

1. *Let časa* je zadnja med tremi pesnitvami (Kamnita Afrodita, Otroštvo, *Let časa*) v knjigi Borisa A. Novaka *Hči spomina* (Ljubljana 1981). Njena kitično-verzna sestava je takšna: 4 (spevi) 10 (kitic v vsakem spevu) 4 (verzji na kitico), skupaj 160 verzov. Grafično členjenje zapisa torej opazno teži k simetriji in razmejenosti (v pesnitvi *1001 stih* avtor v opombi celo izrecno opozarja na grafično členjenje – prim. Sodobnost 12, 1981). Vidni vtis stroge regularnosti in programske normiranosti pesniškega postopka se na drugih sistemskih ravneh po eni strani potrjuje, po drugi pa tudi ruši.

2. Povprečna količina zlogov na verz je 16, to pa je precej blizu dolžini »pravilnega« (katelektičnega) heksametra (17 zlogov/verz). Vendar pa verzji niso niti izosilabični niti izometrični, ne urejuje jih silabotonični princip. Heksametroidnost<sup>1</sup> verza vzdržuje njegova skladenjska členitev, ki v večini primerov (v spevu *Pomlad* npr. 75-odstotno) ustreza dvo-delnosti heksametra pa tudi njegovim stalnim cezurnim mestom.

Pentemimerezi (cezuri po sedmem zlogu) ustreza npr. 1-1-2 (*Pomlad*, 1. kitica, 2. verz):

Po dolgi dolgi smrti, – po zaledeneli zimski krsti, –  
oóóóóó/oóóóóóóóóó : (heks.)- 00-00-/00-00-00-00

<sup>1</sup> Heksametroidnost mi pomeni tendenco Novakovega verza v pesnitvi *Let časa* po analognosti heksametru: modernizirano (na tonično-sintaktičnem principu oblikovano) ekvivalentnost klasični normi. Koliko je ta težnja zavestna in koliko je vezana na lirsko-opisno pesnitev kot žanr, bi lahko bil predmet posebne raziskave.

1-4-3: Vsaka bilka je čudež, ki vznika iz niča v zeleno bitl  
 óóóóóó/óóóóóóóóóó

Nekateri drugi verzji se vrednosti pentemimereze relativno približujejo (v heksametru – katalektičnem – je ta pavza na 7/17 verzja, tj. na 41 odstotkih njegove dolžine; verz 1-4-1 ima P na 46 odstotkih, 1-4-2 na 50 odstotkih, prav tako tudi 1-4-4, 1-10-3 itd.).

Vrednosti druge pomembne heksameterske pavze (12/17, tj. 70 odst. dolžine), t. i. bukolske diereze, se bliža npr. 1-1-3:

po zaprtosti pod mrzlim belim prtom: svetloba se vrača

óóóóóóóóóóóó/óóóóóó : (heks.) - *oo-oo-oo-oo-oo-oo*

1-7-2: Ptice na telegrafskih žicah so čudež, žive note.

óóóóóóóóóóóó/óóóó

Pavzo na relativno enakovrednem mestu (ok. 70 odst. dolžine) imajo npr. še 1-3-4, 1-5-1, 1-5-3, 1-7-2 idr.

3. Za strogo zamejenost zapisa govori tudi izredno majhna količina enjambementov: vsega jih je le 8.

Verzi so povečini tudi skladenjsko zaprti (76-odstotno), saj na njihovih koncih prevladujejo končna ločila. Največ je tovrstnih kitic:

1-4: Vsako polje je čudež, ki se polni z življenjem žit!

Vsaka rastlina je čudež, ki raste iz prsti v brst!

Vsaka bilka je čudež, ki vznika iz niča v zeleno bitl!

Vsak sadež je živ čudež, ki smrten premaga smrt.

Ti empirični podatki potrjujejo bralni občutek, da je pesnitev nedinamična. Statičnost lirskega subjekta se da v odnosu do zapisa razbirati mimo verzne še prek drugih ravni besedila.

4. Če pregledamo slovar pesnitve, najbolj bije v oči pogostnost nekaterih besed, ki jih bomo imenovali osrednje besede.<sup>2</sup>

besed/verz	Pomlad		Poletje		Jesen		Zima
	0,7	0,4	0,3	0,3	0,15	0,13	1,2
beseda <sup>3</sup>	čudež	vse	biti	ljubiti	čas	smrt	bel

Za eno osrednjo besedo sem štel vse besede z istim leksikalnim morfemom, ne glede na različne oblikotvorne ali oblikospreminevalne (gramatične) morfeme. Vrtnost besed po tem takem ni razločevalna, odločilen je morfemsko izražen leksikalni pomen. Tako k osrednji besedi »čudež« sodi tudi »čud-i-m se«, k »vse« še »vsak-0/a/o« in »vsa«, k »ljubiti«

<sup>2</sup> Beseda je lahko osrednja ali po pomenu ali po pogostnosti. Če je osrednja po pomenu, je drugim semantično nadrejena (arhisemična), tematska. Z vidika konstrukcije besedila takšna arhisemična beseda ni nujno pogostna. Lahko se pojavi zgolj nekajkrat, je pa zato konstrukcijsko obremenjena (na kompozicijsko izpostavljenih mestih besedila na primer). Pri Novaku je »osrednjost« besede manj kompleksna, preprostejša, bolj eksplicitna, kajti nosilka arhisemičnega pomena je tudi najpogostejša in to je tudi najlažje opaziti.

<sup>3</sup> Besede »pomlad«, »poletje«, »jesen«, »zima« niso vštete, čeprav so kar pogoste. Razlog: tavitološkost v razmerju do naslova.

»ljub-e-zen-ski«, k osrednji besedi »smrt« »smrt-ni« ali »smrt-ni-m«, k »bel« pa »bel-in-a«, »bel-in-e« ali »bel-a/-o/-e«. Skozi vsem besedam identičen leksikalni morfem se izraža pripisovanje nekega skupnega pomena ubesedenemu svetu, ne glede na to, ali zajame njegovo predmetnost, kvaliteto te predmetnosti ali pa neko stanje, dogajanje v njem. To enotno pomensko jedro opozarja na temeljni odnos lirskega subjekta do ubesedenega sveta, na njegovo oceno le-tega. Beseda »čudež« se pojavi skoraj v vsakem verzu, osrednji besedi »biti« in »ljubiti« v vsakem tretjem verzu, »čas« v vsakem sedmem, »smrt« v vsakem petem verzu, beseda »bel« pa se v dveh verzih povprečno pojavi trikrat (op.: frekvenčnost teh besed se nanaša zgolj na posamezne speve, v katerih je res osrednja, in ne na pesnitev v celoti).

5. Zdaj je treba uvesti še razmerje med osrednjo besedo in t. i. temo besedila in bomo lahko videli, kaj je s statičnostjo lirskega subjekta. Če se mora osrednja, prevladujoča – lahko jih je tudi več in v različnih hierarhičnih razmerjih (prim. J. Kos, Morfologija literarnega dela, 1981) – tema izražati skozi eno samo, ponavljajočo se osrednjo besedo, pride do redundance, vtisa odvečnega ponavljanja identičnega pomena. Torej gre za ponavljanje (količinski vidik) enakega izraznega sredstva (osrednja beseda, kakovostni vidik) za eno osrednjo temo. Pri tem temo pojmujem kot pomensko jedro ubesedenega sveta skupaj z odnosom lirskega subjekta do njega, tako kot je to opisano v prejšnjem odstavku.

Še enkrat pogledimo nazaj na kitico 1-4 (3. odst.)! Njena gramatično-upovedovalna shema je skoraj algebraična:

totalni vrstni zaimek (je konstanten) + samostalnik (je variabilen) + kopula (konst.) + povedkovo določilo (osrednja beseda je konst. + prilastkov odvisnik je variab.). Različnim delom predmetnosti ubesedenega sveta, ki jo zajamejo variabilni samostalniki (»polje, rastlina, bilka, sadež«) lirski subjekt na enak (skladenjski) način (vzorec) pripiše isto skupno, osrednjo lastnost (namreč, da so »čudež«), kar je še podkrepljeno s konstantnostjo totalnega vrstnega zaimka »vsak-0/-a/-o«. Prilastkovi odvisniki (ki so pomensko, mimogrede, nemara celo vzročni, kajti »ki« je pravzaprav »ker«) sicer izražajo, da gre za različne čudeže, toda končno je »vse vsemirje en sam čudež« (str. 60), kar pomeni, da gre vendarle za en temeljni pomen in tudi odnos. Če v kitici 1-4 pogledamo, kako je vanjo vpisana dinamika/statičnost lirskega subjekta, vidimo, da na skladenjski ravni teče prediciranje osebkva vseskoz na enak način: kopula izraža identiteto osebkva s predikatom. Modalna (naklonska) določitev povedi, ki je »vedno tudi sporočilo o govornem (piščevem) razmerju do /te/ predmetnosti« (J. Dular), ostaja tako rekoč »brez rezerv« enaka.

Lirski subjekt v 1-4 torej ne spreminja svojega razmerja do predmetnosti, ki ji tudi vseskoz pripisuje identičen pomen (z osrednjo besedo). Primer iz 1-4 lahko posplošimo na celo Pomlad, ki zato daje kljub vsemu mojstrstvu vtis statičnosti, neplastičnosti; to navsezadnje potrjujejo tudi prevladujoče figure. To so akumulacijske figure, v katerih »gre za ponavljanje istih ali enakovpomenskih (sinonimnih) ali isti predmet označujočih besed« (M. Kmecl): »smo listje, cvetje, sadje . . .«, »Vsak cvet je čudež, vulkan življenja, lava barv in vonjev« sta primera zelo pogostnega kopičenja; različne vrste ponavljanj (iteracij, večinoma so anaforične – prim. 1-4) pa imajo predvsem funkcijo logičnih figur, ki so »najbolj racionalne, razumske, najdlje od čustvenih pobud« (M. Kmecl). Dominantni so paralelizmi in gradacije, npr. 1-9:

Čudim se tebi, darovalki pretresljive mehko.

Čudim se sebi, nag in nor, prestreljen od sončnega kopja!

Čudim se pomladi, svetemu Juriju, vitezu Svetlobe!

Čudim se boleči lepoti sveta, kot pijan od opija./

6. V spevih Poletje in Jesen je ponovljivost osrednjih besed precej manjša (gl. tabelo v 4. odst.). Bralec dobiva vtis večje plastičnosti, dinamičnosti, umetniške prepričljivosti. Lite-

rarnoestetski doživljaj izzove in bistveno oblikuje struktura teksta, ki je predmet poetike. Strukturne lastnosti besedila smo opazovali skoz odnos med temo in osrednjo besedo, to pa nas zavezuje k naslednji ugotovitvi: če se (osrednja) tema ne izraža s pogostnim in identičnim sredstvom (osrednjo besedo), se mora pač »manifestirati« skozi več sopomenskih, osrednji besedi ekvivalentnih besed. Tako: tema sama postane večaspektna, razkriva se z različnih vidikov. In ker smo rekli, da je tema hkrati pomensko jedro ubesedenega sveta in odnos lirskega subjekta do njega, ni kompleksnejši le sam svet (s svojo predmetnostjo, kakovostjo idr.), ampak je dinamičnejši tudi sam lirski subjekt, ki bolj variira svojo perspektivo. Večja dinamizacija pesniškega postopka v teh dveh spevih je navsezadnje razvidna tudi v tem, da so verzi v večji meri skladenjsko odprti (odstotek končnih ločil v verzih izglasjih je v Pomladi kar 92, v Poletju že 80, Jeseni 63 in Zimi 70). Prav figura metaforično razširjene deskripcije, ki dobiva vedno večji delež (v Pomladi je v sklenjeni obliki ni, v Poletju slonijo na njej pretežno 4 kitice, v Jeseni že 6 in v Zimi 7), je dinamično sredstvo večaspektnosti v *Letu časa*. Npr. 2-4:

Ob somraku sončnih odbleskov ulice polne zvokov:  
 kitare oblečene v les in gola devica glasbel  
 Ženske, in ladje, in majolke, in sadje polnih bokovl  
 In razpenjena obala, večni obraz večne preobrazbe.

7. Vendar je potrebno našo tezo o razmerju med temo in osrednjo besedo dopolniti še z enim pomembnim vidikom. V zadnjem spevu, Zimi, je osrednja beseda »bel«, ki pa se celo najpogosteje pojavlja (1, 2 krat na verzl), kljub temu da besedilo tu na bralca še zdaleč ne deluje neplastično, abstraktno, neživo. Kakšen je torej razloček med obema osrednjima besedama, med »čudež« in »bel«? Očitno je, da pripadata dvema različnima pomenskima poljema: »čudež« je poimenovanje nečesa pojmovnega, abstraktnega, »bel« pa poimenuje eno od kvalitet zaznav, je senzualen. Druga torej krepi ikonično funkcijo znotraj svojega konteksta, medtem ko je prva ne. Vendar pa se obe besedi razlikujeta tudi v svojem razmerju do teme, kar pa je že bistveno strukturna relacija. Beseda »čudež« veliko bolj »naravnost«, neposredno izraža temo besedila, jo že na sami »površini« bolj racionalno izoblikuje, formulira. Beseda »bel« pa pomensko jedro in odnos lirskega subjekta zgolj nakazuje, ga osvetljuje z različnih vidikov. V odnosu do teme je veliko bolj metaforična. Če naj se zdaj izrazimo bolj eksaktno: obe osrednji besedi se razlikujeta v stopnji eksplicitnosti teme (v tematski eksplicitiranosti) ali drugače: v stopnji metaforičnosti. Bolj ko je torej tema implicirana, večja je stopnja metaforičnosti osrednje besede; bolj ko je pomensko jedro z odnosom lirskega subjekta eksplicirano, manjša je stopnja metaforičnosti. Ponavadi rečemo, da si kdo upa nekaj povedati »naravnost«, se pravi brez »olepševanja«. Njegovo stališče do tistega, kar govori, in to, kar hoče povedati, se da že takoj, na sami »površini« jasno razbrati. Tisto, s čimer v vsakdanjem sporazumevanju »otežujemo« razumevanje teme in je sprejemniku nezaželeno, je prav bistvo poetskega jezika: kajti besedna umetnina, ki jo hitro spregledamo, »preberemo«, pove vse »naravnost« in se tako približa oblikam neumetniške komunikacije.

8. Zdaj lahko že rečemo, da je v *Letu časa* prav metafora nosilec poetskega naboja vsega pesniškega postopka. Zato bi bila o metafori oziroma tudi simbolu v Novakovih pesnitvah potrebna posebna raziskava. Tukaj bomo poskušali pokazati samo to, po katerih organizacijskih načelih Novakov pesniški postopek metafore razvija.

Npr.: 2-2-3 Dan je dar in udarec, brizgajoča daritvena kri

2-3-2: Meja med soncem in senco leno zeleno drevo.

3-1-1: Jesen je pesen in smrtni sen, žetev in žrtev časa

4-10-4: nove pomladi in poletja za nas... in celo večnost brez nas...

3-6-3: kako jih je strah dotika... – kako se jih strah dotika

Vsem primerom je skupno variiranje oziroma permutiranje različno obsežnih skupin fonemov, ki bodisi nimajo svojega lastnega pomena<sup>4</sup> bodisi je ta izražen na različnih jezikovnih ravneh (od morfemske in leksikalne do skladenjske). Gre skratka za besedne igre (prim. Novakovo zbirko za otroke *Prebesedimo besede*), ki izkoriščajo akustično podobo jezika tako, da opozarjajo na os kombinacije (sintagmatsko os). Le-ta namreč postane posebej opazna ravno s kombinacijami, permutacijami oziroma variacijami fonemskih skupin; je akustično izhodišče strukturiranja metafor. Metafora »dan je dar in udarec« v sklopu Novakove poetike zavestno in hoteno izhaja tudi iz variiranja iste skupine fonemov (»-da-« oz. »-dar-«), ki postanejo glasovna substanca za različne metaforične pomena (celo nasprotno si – od tu tudi notranja pomenska napetost gornje metafore, kajti ista skupina fonemov se »vrine« v drugačno fonemsko okolje, preskoči z ene jezikovne ravni na drugo in s tem postane nosilka drugačnega/nasprotnega pomena). Ravno besedne igre tega tipa so torej ena od dveh osi, ki pri Novaku oblikujejo metafore in jim dajejo notranjo pomensko napetost. Imenujemo jo os »zvena« (prim. Novak: »Jezik moje pozije je nerazdružna enotnost zvena in pomena besede, kjer zven pomeni in pomen zveni.« 75. str.), ki torej ni nekakšna onomatopejska ali sinestetska orkestracija pomenov, ampak prav ena od oblikovalcev metaforike.

9. Drugo os bomo imenovali, ponovno sklicujoč se na Novakovo poetološko dikcijo, os pomena. Metaforika, ki bi se oblikovala izključno iz osi zvena, bi bila lahko zgolj asociativna, naključna. Ostala bi le besedna igra in kot taka bi se vpisovala še v poetološki sistem ludizma. Vendar pa strukturiranje metafor v *Letu časa* določa in ureja še druga os, s katero Novak prestopa ludistično kombinatoriko. Naj os pomena prikažem skoz vidik prostorske logike (ki je pač ena od oblik organiziranja pomenov).

Npr. 2-4 (glej 6. odst.)

2-6: Ponoči dolg čoln poljuba v luki dveh glasov.

Med vrvmi objemov prsti vozljajo nežnost

Bosa stopava drug v drugega, v drugolov.

(A spuščena jadra so najbolj bežna neizbežnost...)

Poglejmo, kako metaforiko uravnava prostorska logika in se ne uklanja svobodni asociaciji. Prostorska paradigma je, kot vidimo, povsem koherentna, logična:

prostor:	metaforičnost:
ulice _____	polne zvokov
kitare _____	oblečene v les
gola devica _____	glasbe
ženske _____	
ladje _____	
majolke _____	
sadje _____	polnih bokov
obala _____	večni obraz
dolg čoln _____	poljuba
luka _____	dveh glasov
vrvi _____	objemov
prsti } _____	prsti vozljajo nežnost
vozli } _____	
spuščena jadra _____	bežna neizbežnost

<sup>4</sup> To je, nimajo, če upoštevamo sekundarno artikulacijo jezika, niti morfofonološke vrednosti.

Metaforika razširja prostorsko opisnost in je hkrati vanjo tudi vkljenjena.

Metaforika se torej oblikuje tako iz osi zvena, ki se izraža na sintagmatski osi in jo podarja, kot jo tudi uravnava enotna paradigma (os pomena).

10. Naša opažanja so pokazala, da se pesništvo Borisa A. Novaka po svoji strukturi skuša klasicizirati<sup>5</sup> (simetrija in razmejenost grafičnega členjenja, heksametroidnost verza, dvojna os metaforiziranja), vendar izhaja tudi iz postopkov (besedne igre), ki so eminentno ludistični. Če bi v nadaljnje razpravljanje uvedli še tematsko analizo, bi odkrili tudi težnjo po miselni sistemizaciji poezije, po centriranju oziroma strnjenju njene »filozofije«, v problemizaciji pomenskega jedra pa bi lahko ugotovili težnjo po premostitvi eksistencialnega razkola z močjo posebnega erotičnega razmerja do sveta. To so najbrž možnosti za poetiko, kakršni smo se skušali približati v tej razpravi. Tematska eksplikacija pesnitve pa bi se morala soočiti z literarnozgodovinskimi vprašanji, kot so: izvor in tradicija forme pesnitve, »zven« in »pomen« Novakove poezije v odnosu do simbolizma, predvsem pa razmerje med modernizmom in klasicizacijo njegovih pesniških struktur. Slednje bi najbrž kazalo povezati s problematiko postmodernizma.

Sama metoda tega prispevka je ne nazadnje skušala tudi pokazati, kako se je mogoče strukturi umetniškega teksta konkretno (nespekulativno) približati z analizo poetike njegovega jezikovnega izraza.

Marko Juvan  
Ljubljana

<sup>5</sup> Klasicizacija je poseben problem, ki ga tu zaradi pomenske obremenjenosti pojma klasicizem ni mogoče obravnavati. Zato le nekaj opredelitev, da ne bo nesporazuma. V Letu časa gre seveda za klasicizacijo modernistične poetike, kar se bistveno razlikuje od historične formacije klasicizma (prisotnost normativnih poetik, njihova objektivna relevantnost tako za adresanta kot za adresata). Pesnik si namreč sam (subjektivistično) postavi apriorno normo, hote ovira modernistično svobodo, nezavezanost pisave. Pri tem pa ne gre zgolj za formalizem (pisanje iz samovoljnega projekta, pravila), kakršen je možen tudi v modernizmu. Pravilo oziroma norma se namreč vežeta na določen zgodovinsko obstoječi žanrski niz (v tem primeru verjetno na opisno poezijo narave oziroma na lirsko pesnitev), obenem pa se poetika naslanja na subjektivno viziranje mita kot zgodbe (npr. mit o Afroditi, o naravnem ciklusu, okvir Tisoč in ene noči z vloženimi zgodbami). To je nekako tudi analogno klasicističnemu aktualiziranju antike, čeprav gre v Novakovem primeru za večjo in svobodno izbiro mita-zgodbe in tudi popolno semantično prekvalifikacijo. Morda se zaradi vsega tega (zlasti prej omenjene analogije) zdi izraz klasicizacija še najprimernejši.