

Brane Senegačnik

*Novo življenje: prozimetron,
dvojna tonaliteta življenja*

Literarna dela in oblike nastajajo v času, zato jih seveda lahko relevantno obravnavamo le, če upoštevamo kulturnozgodovinski kontekst njihovega nastanka. To velja tudi za dela in oblike, ki, kot pravimo, preživijo svojo dobo in se berejo oziroma uporabljajo v družbeno in kulturno zelo različnih razmerah: takšno zgodovinsko trdoživost lahko razlagamo s konstantnostjo kulturnih oblik, predstav in vrednot in z vztrajnostjo tradicije, katere vpliv se v mnogih primerih s trajanjem krepi. Drugo vprašanje pa je, ali lahko tudi temeljna vprašanja literature zares relevantno razložimo na ta, v bistvu sociološki, način: v kulturnozgodovinskem obzorju, z družbenim funkcionalizmom ali s sistemom literarnih sovisnosti. Med takšna vprašanja sodi seveda sam izvor in obstoj literature, njena identiteta in smisel, in njene najosnovnejše oblike. Ali torej lahko na vprašanja, ki so v bistvu filozofska in antropološka, relevantno odgovorimo v sociokulturnem jeziku? Mislim, da ne: kadar se to dogaja – in to seveda se dogaja – gre za neke vrste *metábasis eis állo génos*, za prenos vprašanja v napačno, preozko obzorje, v katerem se izgubijo njegove bistvene poante. Pri tem pa je res tudi, da se takšna načelna vprašanja zares relevantno postavljajo le ob konkretnih, realnih zgodovinskih literarnih delih.

Eno takšnih vprašanj je, kaj sta poezija in proza, morda najosnovnejši in najširši kategoriji literature; eno od slovitih del, morda najslavitejša, ob katerih se zastavlja, pa je Dantejevo mladostno delo *Novo življenje (Vita nova)*. To delo je po zunanji formi t. i. *prozimetron* (gr. *προσίμετρον*, lat. *prosimetrum*), kompozicija proznih in verznihih pasaj, literarno delo, v katerem se v nerednem zaporedju izmenjujejo deli, napisani v prozi, z deli, napisanimi (v metrično urejenih) verzih. Vprašanje o prozi in poeziji se morda zdi banalno zaradi nekakšne samoumevnosti, s katero se držimo konvencionalnih določil in delitev, ali pa naivno zaradi nerešljive zapletenosti. Ti dve pojavnici obliki literature pač sprejemamo v vseh neštetihih različicah in se pragmatično opiramo na površne, večinoma povsem zunanjeformalne kriterije. Vendar sta

pač tu, in preveč občutljivega oziroma premalo pragmatičnega bralca izzivata s svojo drugačnostjo. Skratka, kompliciranost tega vprašanja je odvisna od tega, kako daleč poskusimo seči pri razmišljanju o literaturi; pogled na njegovo dolgo in razgibano zgodovino, tako praktično kot teoretsko, pa svetuje zmernost v pričakovanjih. Tu bom torej poskusil previdno in zadržano, z zavestjo, da gre zgolj za kratko repliko v zahtevnem, obsežnem, morda neskončnem pogovoru, storiti dvoje: skicirati (ne)možnosti kriterija za njuno razlikovanje; orisati razmerja in funkcije teh dveh oblik v Dantejevem *Novem življenju*.

Poezija in proza: konvencije, načela in forme

Edini zares zanesljivi kriterij razlikovanja je povsem zunanjeformalni: ali je besedilo razdeljeno v verze ali ne (ali so ti zunanjeformalno nadrobneje določeni s splošnim obrazcem oziroma s prepoznavnimi individualnimi pravili ali pa niso, je sicer zelo pomembno, a ni bistveno). To seveda zveni zelo preprosto, a prav toliko kot zanesljiv se zdi ta kriterij tudi banalen in nerelevanten; takšna zunanja forma namreč nima nobenega smisla, če ni na kakršen koli način povezana z njegovo »vsebino«, zlasti pa z notranjo formo besedila, ki implicira in sugerira uporabo različnih kognitivnih modelov, ali če uporabim širši, nemara ustrežnejši izraz, različna razmerja do resničnosti, ki usmerjajo na eni strani oblikovanje besedila in na drugi njegovo recepcijo oziroma orisujejo horizont pričakovanja.

Konvencionalni pogled povezuje prozo z bolj »racionalnim«, izostrenim, eksaktnim in fokusiranim mišljenjem, poezijo pa z bolj »iracionalnim«, mehkim, zabrisanim. Načelo proze je v tem okviru mogoče orisati kot diskurzivnost v etimološkem pomenu latinskega glagola *discurro*: kot »raz-tekanje« misli, njeno razčlenjujočo dejavnost in diahrono obravnavanje posameznosti, katere rezultat je »formalno jasen, urejen in običajno razširjen izraz misli«, če povzamem neko slovarsko definicijo.¹ Načelo poezije pa je ravno nasprotna težnja k povezovanju, implicitnosti, sinhronosti, sugestivnosti, zgoščenosti in kratkosti izraza: vendar pa cilj nedoločnosti pesniškega izraza ni semantična nejasnost ali čisto racionalna engimatičnost, temveč kompleksnost in povezanost izrečenega. Ta cilj je z jezikovnimi sredstvi

¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/discourse> - vpogled 24.10.2022.

vzpostaviti ali pa oživiti in poglobiti širše, ne zgolj racionalno razmerje z resničnostjo. V nekem smislu torej cilj poezije leži izven dometa jezika kot zgolj racionalne (čisto logične) dejavnosti. Paradokсна posledica tega je, da večja zunanjeformalna izoblikovanost poezije načeloma rezultira v manjši formalni jasnosti pesniške misli. Seveda je tak konvencionalni pogled zelo shematičen in posplošujoč, v pesniških in proznih besedilih pogosto naletimo na zelo drugačno realnost, in to že od najstarejših časov. Če imamo, denimo, filozofijo za intelektualni žanr *par excellence*, ki po notranji logiki teži k pojmovni eksaktnosti in jezikovni jasnosti, pa je nezanemarljiv del zgodnje grške filozofije napisan v heksametrih ali elegičnih distihih (npr. Parmenidovi in Empedoklovi fragmenti, Ksenofanove ilustracije eleatske filozofije); podobno velja za najpomembnejša dela – ohranjena ali neohranjena – iz poznejših obdobj (odlomki Epikurove pesnitve *O naravi*, Kleantova *Himna Zevsu*, Lukrecijev ep *O naravi stvari*), v heksametru pa so bila napisana tudi nekatera helenistična znanstvena dela (npr. Aratova *Phainomena*). Literarna zgodovina tako široko uporabo verza običajno pojasnjuje z vplivom tradicije in konvencij: dominantna vloga poezije, zlasti epske (povezavana z domnevno ustno naravo zgodnje »literature«), je vplivala na način izražanja v drugih žanrih, tudi tistih, ki nimajo ničesar opraviti z epsko pripovedjo. Formalne značilnosti so postale tako povsem zunanja, nepomembna vez, ki pa je vendarle bila dovolj močna, da je povzročila napačno razširitev izraza »poezija« na vse te žanrske oblike. To je komprimirano izrazil Aristoteles v *Poetiki* (1447b 15–19):

»Ljudje sicer navadno povezujejo oznako 'pesnjenja' z metrično obliko [...], kot da bi bila bistvena metrična oblika, ne pa posnemanje; če kdo obdela kako snov iz zdravilstva ali iz naravoslovja v metrični obliki, ga že označujejo kot 'pesnika'. In vendar nimata Homer in Empedokles razen metruma nič skupnega; zato je pravilno, da kot pesnika označimo samo prvega, drugega pa rajši z oznako 'naravoslovec' kot pa 'pesnik'.«²

Aristotelov kriterij poezije torej ni zunanjeformalni, temveč, recimo tako, vsebinski: poezija je *mimesis*, neke vrste posnemanje v besedah (*Poetika* 1447a14–18), kot je ta notorično težko opredeljivi in

2 Prevod Kajetana Gantarja je zajet iz knjige: Aristoteles, *Poetika*, Ljubljana 2005; Študentska založba, 80, v kateri je ponatisnjena druga, dopolnjena izdaja, ki je izšla leta 1982 pri Cankarjevi založbi.

razlikovalni pojem v slovenščino presadil Kajetan Gantar. Pesniška forma (npr. heksameter) torej ni razlikovalen kriterij, zadosten pogoj pesništva; še več, za Aristotela tudi ni nujni pogoj: še pred navedenim odlomkom namreč beremo, da *mimesis*, torej posnemanje, ni omejeno samo na besedila v metrični obliki, temveč ga najdemo tudi v »navadnih besedilih« (τοῖς λόγοις ψιλοῖς, *Poetika* 1447a 29), kakršna so Platonovi dialogi ali Soforonovi mimi (*Poetika* 1447b 10 in nasl.).³ Za vsa takšna, torej mimetična dela, pa, kot pravi, še ni skupnega izraza. Če je torej bistvo pesništva *mimesis*, ni neupravičeno reči, da so pesniška dela mimetična dela, ne glede na zunanjo formo, ki je tako rekoč irelevantna: med poezijo in prozo ni bistvene razlike. Zdi se, da je glavna Aristotelova ideja o *mimesis* povezana prav s tem, čeprav na več mestih *mimesis* vzporeja z izdelovanjem podob.⁴ Prav gotovo bi takšno razumevanje *mimesis* zahtevalo drugačno obravnavo »naravoslovne«, pa tudi filozofske poezije.⁵ Vendar Aristotel v *Poetiki* ni šel po tej poti; očitno zapostavljanje zunanje forme pa izziva vprašanje o njenem smislu.

Čemu torej komplicirane jezikovne oblike, če so tako rekoč brez učinka na vsebino in na razmerje, v katerem je bralec s pesniško resničnostjo? Zgoraj omenjeno običajno literarnozgodovinsko razreševanje tega problema s sklicevanjem na vpliv tradicije in konvencij je v neki meri skladno z objektivističnim Aristotelovim pogledom: zunanje forme sicer ne ignorira povsem, jo pa vstavlja v kategorialni okvir, v katerem nima več bistvenega pomena. Te kategorije, med katerimi so najbolj temeljne stvarnost-fikcija, zunanjeformalni slog (v primeru prozimetrona pa tudi poigravanje z različnimi slogi), metaliterarni učinki in ironija, so sicer ne le smiselne in koristne, temveč tudi neobhodne, so pa utemeljene in izvedene iz nekega globljega, a pogosto nereflektiranega razumevanja literature, poezije in proze. Težavo vidim v tem, da je to razumevanje pogosto, če ne že kar praviloma, nejasno, predvsem pa površno in posplošeno, tako da obravnava ne seže do temeljne ekistencialne razsežnosti literarnega dela: do načina, na katerega se »dogaja«, do njegove eksistence. V fenomenološki optiki literarno delo v vsakem recepcijskem aktu zaživi

3 Prim. Stephen Halliwell, *Aristotles' Poetics*, London 1986: Duckworth, 127.

4 1447a 19-21; 1448a 5 in nasl.; 1448b 10-19; 1450a 26-29; 1450a 39 - 3; 1454b 9-11; 1460b 8 in nasl.; 1461b 12 in nasl.

5 Prim. Halliwell, *Aristotles' Poetics*, 128.

na novo in v vsaki novi, drugotni eksistenci je v neki meri odvisno od recipienta, od njegovih zmožnosti in motivacije. Zlasti pesniško delo je individualno oblikovano in v vsaki recepciji individualno »oživljena« celota neločljivo povezanih in soodvisnih zvokov in pomenov, pri čemer pa pomeni niso omejeni na pojmovnost, niso zgolj inteligibilni označevalci, temveč so iz njih oblikovane tudi kvazičutne pesniške podobe. Takšna celota izziva zelo kompleksen in dejaven odziv: čutna, miselna in domišljajska reakcija so sočasne in prepletene in zato takšne pesniško izkušene realnosti ni smiselno in upravičeno radikalno deliti na sestavine, ki bi jih lahko zares relevantno glede na njihov »prispevek« k celoti obravnavali ločeno. Ko govorim o pesniški razsežnosti besedila ali njegovem poetičnem učinku, mislim na izkušnjo takšne realnosti. Natančneje rečeno na izkušnje, ker so te vedno individualne in v neki meri različne (paleta te različnosti se lahko razteza od nerelevantnosti do nepresegljivosti). Seveda sta literarna veda in kritika do neke mere prisiljeni v diahrono in reduktivno obravnavo, vendar bi se morala pri tem ohranjati živa zavest o tem, da realnost celote pesniškega dela na ta način ni dostopna. Ker pa to ni tako in se reduktivni način obravnave iz različnih razlogov uveljavlja kot povsem adekvaten, postaja po inerciji akademsko obligatoren in že kar samoumeven.

Kako zelo tesen, že kar neločljiv je preplet zunanje forme in njenih učinkov s čisto pomensko razsežnostjo jezika, na svoj način potrjuje študija Ronalda Blankenborga *Rhythm without Beat: Prosodically Motivated Grammarisation in Homer*.⁶ Avtor v izjemno precizni analizi tako rekoč na mikro ravni raziskuje povezanost metra in sintaktičnih struktur; posebne pozornosti je, razumljivo, deležen verzni prestop, enjambement, ki je v homerski poeziji pogost pojav. Paralelizem metričnega (ritmičnega) in sintaktičnega (pomenskega) toka se pri enjambementu seveda prekine, ker se skladska enota razteza prek verzne meje, kar Blankenborg interpretira tako, da postane lahko v nekaterih primerih verzni konec v recepciji povsem nezaznaven in zaradi tega – vsaj na teh mestih – besedilo učinkuje ritmično podobno kot proza:

6 Citirano po povzetku na spletni strani: https://chs.harvard.edu/chapter/introduction-sense-syntax-and-prosody/#noteref_n.3 Celotna študija dostopna na spletni strani: <https://chs.harvard.edu/book/blankenborg-ronald-rhythm-without-beat-prosodically-motivated-grammarisation-in-homer/> - vpogled obeh strani 16.11.2022.

»Zgradba najmanjših koherentnih skladenjskih enot, osrediščenih okrog povedka [*composition of grammatical clauses*],⁷ ki utiša metrične meje, kakršno predstavlja verz, odseva v zaznavanju različne dolžine in lokacije sintaktičnih enot. Zdi se, da specifične ritmične lastnosti metričnih besedil postanejo podobne svojim ekvivalentom v prozi. Svobodna kompozicija jedrnih enot [*free clause composition*] ‚prelomi mero‘«

Nedvomno se pozornost bralca ali poslušalca giblje v primeru enjambementa drugače, miselna in/ali fizična pavza na koncu verza je zagotovo krajša kot sicer: toda ali je ta konec res povsem »utišan« (to utišanje paradokсно pomeni zapolnitev oziroma izbris trenutka tišine), se ritmična osnova metra povsem prelomi in ostanejo samo še enaki ritmični učinki kot pri proznem redu? Ker sta verza, med katerima se zgodi enjambement, metrično izoblikovana v celoti, torej tudi pred in po enjambementu, vendarle učinkujeta metrično in imata drugačne ritmične značilnosti, kot bi jih imelo isto besedilo v uzualnem oziroma proznem besednem redu. Ali »skok« pozornosti prek verzne meje lahko te učinke zares povsem izniči? Mislím, da je to odvisno od načina branja (ali poslušanja): v branju, ki je tako osredotočeno na pomen, da v njem metrum deluje bistveno podrejeno, da tako rekoč zgolj spremlja pomenski tok, je to verjetno mogoče: učinek (vključno z verzniimi konci) je, paradokсно, zaznaven v ozadju, dokler ni neskladen s pomenskim tokom oziroma z razčlenjenostjo jedrnih gramatičnih stavkov na verze; ko pa se to zgodi in postane »moteč«, ga preprosto povsem utišamo. V bolj kompleksnem branju, v katerem predstavlja »čutna« komponenta besedila, njegov na metričnem temelju zasnovan ritmični tok, integralni in relativno enakopravni del besedila, pa je tudi v primeru teh enjambementov verzni prelom »slišen«, četudi je zaradi »preliva pomenskega toka čez metrični rob«, kot rečeno, »tišji« kot med verzi, kjer ni enjambementa:⁸ kako izrazit je, je seveda odvisno od posameznega primera in tipa enjambementa (*violent, necessary, clausal internal enjambment*, kot se imenujejo v

7 Blankenburg izraz *grammatical clause* opredeli kot najmanjšo koherentno skladenjsko enoto <https://chs.harvard.edu/book/blankenburg-ronald-rhythm-without-beat-prosodically-motivated-grammarisation-in-homer/>, 140, se pa njeni pomenski definiciji in fonični vlogi posveča v velikem delu študije.

8 Tu puščam ob strani sicer pomembno vprašanje razlike med slušno in bralno recepcijo, pa tudi vprašanje, koliko v nemem branju (lahko) sledimo ritmu pesmi oziroma koliko to dejansko počnemo.

angleški metrični terminologiji). Če beremo večji odlomek besedila, lahko taka mesta v celovitem toku pesmi, torej v pomensko-metrično-ritmični celoti, učinkujejo kot estetske variacije, ki pa obenem lahko tudi barvajo ali sooblikujejo izraz (npr. z ustvarjanjem suspenza, s poudarkom na besedah ob koncu prvega in na začetku drugega verza, med katera je razpet enjambement).

Giorgio Agamben imenuje enjambement celo za edino pristno razlikovalno znamenje poezije, kar je sicer zagotovo pretirano in reduktivno, je pa jasno opozorilo na pomen zunanje forme za identiteto poezije. Po primer seže v sodobno poezijo modernističnega duktusa, k pesniku Giorgiu Caproniju (1912–1990), kjer seveda ni več vprašanj o vplivu verzne preloma na učinkovanje metrične strukture, saj tu slednje sploh ni.⁹ Zato pa se tu uporaba enjambementa radikalizira: ker dolžina verza ni določena z obrazcem, za enjambement ni nobenih zunanjih razlogov, motiviran je izključno pomensko in morda z željo po ustvarjanju specifičnega toka mentalnih podob in enkratnih zvočnih učinkov. Prelom verza – v sodobni poeziji je morda ta izraz še primernejši kot prestop oziroma enjambement – ustvarja pavze in z njimi določa ritem misli in mentalnih podob, pa tudi zvočni ritem in v povezavi z vsem tem ritem doživljanja pesemske resničnosti. Suspenz, poudarjanje in semantično senčenje posameznih besed, nepričakovani zasuki pomena, polisemantika, nedoločljivost in razprtost besedila – vsi ti globoki učinki in poteze pesniškega besedila lahko nastajajo z domiselno uporabo verzne preloma.¹⁰

Predivjanja in nevidne meje

Načelo poezije pa se ne uresničuje samo v strogo zunanjeformalnih potezah (kakršni so npr. enjambement, metrum, rima), ampak nasploh v uvodoma opisanih značilnostih, kot so semantična sinhronost in implicitnost, zgoščenost izraza in zvočnost. A prav to izjemno otežuje jasno literarnovedno razmejitev poezije od proze.

Poetične učinke v opisanem smislu namreč najdemo tudi v prozskih delih. Prefinjena barvitost Proustove proze, na primer, ali emocional-

9 Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, Paris 1988: Christian Bourgois éditeur, 21–24.

10 V slovenski poeziji verzni prelom verjetno najintenzivneje in najbolj učinkovito uporablja Tina Kozin: ker je pri njej postal neizčrpen vir presenetljivih pomenskih zasukov, polisemije in suspenza, morda ni pretirano reči, da ga je napravila tako rekoč za enega svojih poetičnih principov.

na intenzivnost Cankarjeve, ali pa gosti, temni tok zadnjega poglavja Selimovičevega *Derviša in smrti* delujejo celo mnogo bolj poetično od marsikaterega (zunanjeformalno) pesniškega dela, zlasti pa od mnogih še tako metrično korektnih, a pomensko linearnih in »vodénih« in domišljijso revnih pesmi. Očitno tudi tega učinka ne moremo imeti za ostro razlikovalno znamenje med poezijo in prozo.

V specialističnih študijah o razmerju med poezijo in prozo, ki ne ostajajo povsem na formalni površini, se kot leitmotiv ponavlja ugotovitev, da je razlikovanje med njima zelo težavno in nezanesljivo: namesto ugotavljanju konceptualnih razlik med njima so praviloma posvečene raziskovanju posameznih pesniških in proznih opusov ali del in ob tem ilustrirajo njuno prepletenost, neujemljivost in fluidnost.¹¹ Steven Monte se v odlični knjigi o pesmi v prozi v francoski in ameriški literaturi izrecno odpove iskanju »normativne« opredelitve tega literarnega pojava.¹² Proza in poezija sta preprosto »dve veliki govoric«,¹³ katerih lastnosti se praviloma opisujejo metaforično, zlasti z vidika estetskih učinkov, včasih s povsem konvencionalnimi formalnimi in žanrskimi kategorijami, včasih pa tudi s čisto splošnimi (in močno površinskimi) opazkami. »Znamenje pesniške govorce je v ritmu,« pravi, denimo, Lorenzo Flabbi in dodaja, da »proza preprosto ne obstaja: vsak slogovni napor vodi k neki obliki verzifikacije.«¹⁴ Slikovito o tem govorijo naslovi razprav na to temo, kot npr. *De la prose au coeur de la poésie* (O prozi v osrčju poezije), *Du seuil fragile qui sépare la prose de la poésie* (O krhkem pragu, ki ločuje prozo od poezije)¹⁵ ali *Invisible Fences* (Nevidne pregrade). A kakršnekoli že so težave z opredelitvijo teh »dveh velikih govoric«, se tema kategorijama nihče zares ne odreka, nihče teoretično ne zanika njunega smisla: nanju se *tacite* ves čas opirajo pri opisovanju zapletenosti posameznih žanrskih oblik in iskanju novih terminov, ki pa večinoma ostajajo površinski in nezadostni prav zato, ker ni opredeljen temelj obeh ka-

11 Glej npr. dva zbornika razprav: *De la prose au coeur de la poésie*, ur. Jean-Charles Vegliante, Paris 2007: Presse Sorbonne Nouvelle; *La Poésie en prose au XXe siècle*, ur. Peter Schnyder, Paris 2013: Gallimard.

12 Steven Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln in London 2000: University of Nebraska Press, 2.

13 »Deux grands langages, la poésie et la prose«, glej Iris Llorca in Valérie Thévenon, »La répétition entre *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*«, v: Vegliante, *De la prose*, 17–34, 18.

14 Lorenzo Flabbi, »La prose qui fait des vers«, v: Vegliante, *De la prose*, 149–159, 149.

15 Kritika zbornika *De la prose au coeur de la poésie*, ki jo je objavila Tania Collani v *Acta Fabula*, 11, 2 (2010): 1–4.

tegorij in s tem njuna bistvena razlika. Čeprav je pesem v prozi samo ena od oblik njunega prelivanja, je morda prav posebej izrazita in, če smem tako reči, že s svojim paradoksnim imenom predstavlja prav posebej izzivalno in obetavno izhodišče za razmislek o medsebojnem razmerju »velikih govoric«.

Pesem v prozi

Kaj pravzaprav pomeni pojav pesmi v prozi? To, da bistvo pesniškega, recimo mu »poetičnost«, lahko obstaja tudi brez verza, kolikor z njim mislimo od vsebine in celote pesmi ločljivo in ponovljivo zunanjo obliko. To je podobno Aristotelovemu pogledu v *Poetiki*, kjer je kot razlikovalno značilnost poezije opredelil mimetičnost; a ta pogled je poezijo omejil na dramatične (in poldramatične) žanre,¹⁶ kar za sodobni pojav pesmi v prozi, ki sodi na področje lirike, zagotovo ni primerno. Poetičnost pesmi v prozi je nedvomno bistveno povezana z jezikom. Tudi pesem v prozi je *pesem*, tudi njeno bistvo je poetičnost, ki je ne glede na drugačnost zunanje forme v ozkem pomenu besede utelešena v jeziku, tako kot poetičnost pesmi v verzih.

Vzgibi za nastanek enih ali drugih pesmi in njihovi učinki so povezani s posebnim odnosom do jezika in resničnosti, s posebno doživljajsko in jezikovno naravnostjo. Te pa ni mogoče omejiti na ponovljive zunanje oblike, ki lahko obstajajo neodvisno od posameznih pesmi in slednje celo normativno določajo, ampak se kaže prav kot specifična naravnost ali težnja, kot odprtost za iskanje jezikovnih oblik, ki bi ustrezale posebnemu človekovemu razmerju z resničnostjo. Iz takšne naravnosti nastajajo tiste značilnosti pesniškega jezika, ki jih sicer precej posplošeno in shematično navaja uvodoma navedena konvencionalna opredelitev. Poetičnost ni izključno proizvod določenih pesniških sredstev, ne izvira v celoti in mehansko iz njih: samo zato je poezija lahko tako svobodna, da nenehoma prestopa metrične, poetiške in retorične norme in navsezadnje na področju zunanje forme prehaja celo v svoje formalno nasprotje – prozo. Zato se zdi primerno reči, da poezija v jedru ni toliko niz oblik in pravil (ki seveda historično vplivajo na življenje poezije, a je njihov vpliv šele naknaden in ne izvoren), kolikor je *posebno načelo oziroma*

16 Halliwell, *Aristotle's Poetics*, 127. Takšna *mimesis* je neločljivo povezana s premim govorom; Halliwell, *Ibid.*, 123, jo opredeljuje z atributi »enactive«, »impersonatory« in »dramatic«.

naravnost. In enako velja za »drugo stran«, za prozo: tudi *načelo proze je na koncu koncev rezultat določene* (ravno tako uvodoma predstavljene) *naravnosti na resničnost*. Ker pa obe načeli delujeta v istem človeškem svetu in isti jezikovni resničnosti, prihaja do nenehnih kolizij, a tudi do prelivanj, hibridiranja in celo zlivanja. Poetičnost pesmi v prozi zagotovo ni enaka poetičnosti pesmi v verzih, a vendarle ni od nje radikalno, rodovno ali celo kategorialno različna; morda gre za dve vrsti poetičnosti, ki pa se včasih lahko izredno približata ali celo prelivata, predvsem pa *obe pripadata območju istega razmerja z resničnostjo*, tistega v katerem se poetičnost sploh pojavlja.

Obstoj različnih form kaže na bogastvo različnih vidikov slednje, na potrebo po razvijanju različnih oblik za doseganje (pa naj ga razumemo kot ustvarjanje, zrcaljenje, evociranje ...) le-te, na pomembnost posameznih form, a obenem tudi na presežnost in vsezajemajočnost poetičnega kot možnega eksistencialnega razmerja. Če sprejmemo to razlago, poetično torej ni niti samo proizvod umetnostnih (jezikovnih) sredstev niti v celoti odkrita dežela, temveč vselej odprto območje.

Primer Charlesa Baudelaira, ki je izrazu »pesem v prozi« dal pomen literarnega žanra,¹⁷ je v tem pogledu posebej dragocen, saj je bil po zelo verjetni hipotezi njegov projekt »posredovati bralstvu idejo o možni interakciji med svojim lastnim pisanjem v verzih in v prozi.«¹⁸ Pomenljivo je, da so naslovi nekaterih pesmi v prozi in v verzih enaki (*L'invitation au voyage*, *Le crépuscule du soir*, *L'horloge*) ali zelo podobni (naslov pesmi *La chevelure* in prozne pesmi *Un hémisphère dans une chevelure*), naslov prvega razdelka v *Cvetju zla* (*Spleen et Idéal*) močno spominja na naslov njegove zbirke pesmi v prozi (*Spleen de Paris*).¹⁹ Poleg elementov, ki so predmet čisto tehničnih raziskav makro- in mikroteksta (organizacije pisanja v tekstualnem prostoru oziroma analize metričnih in frastičnih enot), so tu pomembni, da, najbrž kar bistveni, »poetični« učinki, pa čeprav so neločljivo povezani s subjektivnim momentom recepcije. Tudi po teh poetičnih učinkih –

17 Montale, *Invisible*, 64.

18 Llorca in Thévenon, »La répétition«, 20.

19 Za nadroben pretres ostalih semantičnih prepletov in variacij in za natančnejši historiat prvih objav posameznih Baudelairovih proznih in pesniških besedil z istim naslovom in glej Llorca in Thévenon, »La répétition«, 20–22. Avtorici se v nadaljevanju posvečeta primerjalni analizi konkretnih mest in razlik v uporabi retoričnih sredstev v Baudelairovi verzni oziroma prozni pisavi.

in verjetno tudi po mikro vzgibih za nastanek – se ta verzna in prozna pesniška besedila nesporno razlikujejo, a so vendarle tudi v nekakšni fundamentalni konsonanci, ki jim jo daje skupni izvir: dotik celovite, enotne resničnosti, ki se obenem neheno izmika zajemu. Kajti tudi pesem v prozi je, kot že rečeno, vendarle pesem: načelo poezije v njej prevlada nad načelom proze, pa četudi v zelo majhni meri. In obratno v poetični prozi, denimo v *Podobah iz sanj*, prevlada načelo proze: stopnje te prevlade so neštete, včasih so skorajda inifinitezimalne in zato težko opredeljive. To velja tem bolj, ker gre tudi v tisti umetniški prozi, ki ni izrazito poetična, vendarle za jezikovno vzpostavljanje stika s celovito, enotno resničnostjo, seveda v drugih, zelo drugačnih ključih, toda izkušnja odprtosti sveta, tako značilna za vse umetnosti, določa tudi »obe veliki govorici«.

»Nepoetični« prosti verz

Pri pesmih v prostem verzu, zlasti tistih, ki so programatično »nepoetične« (v tem smislu, da zavračajo prej omenjene konvencionalne kvalitete načela poezije) kot npr. velik del sodobne družbeno angažirane poezije, pa gre za nekaj drugega.²⁰ S formalno, verzno strukturiranimi pesmimi to hoteno plosko pesniško govorico morda povezuje relativna kratkost, a medtem ko je slednja pri formalni poeziji utemeljena in osmišljena ravno v gostoti in jezikovni kompleksnosti izraza, se ji sodobni prosti verz strateško odreka iz različnih motivov (da bi bil njen izraz blizu »realni govorici vsakdanjosti; ker je namenjen posredovanju jasnih »političnih« sporočil; ker ironično imitira nepesniške diskurze itd.). Kljub temu pa je za »delovanje« in recepcijo takšnih »nepoetičnih« besedil temeljnega pomena, da so opredeljena kot pesmi. Ta opredelitev je ključni modifikator oziroma usmerjevalnik recepcijske naravnosti, ker v zavesti aktivira konvencionalne predstave poetičnega in tako omogoči, da tovrstni prosti verz utemelji svojo identiteto v distanciranju od teh predstav, čemur se

20 Poezija v prostem verzu, ki jo imam tu v mislih, je lahko sicer razčlenjena v verze ali pa je organizirana v prostoru teksta kot proza. Kar izraziteje kaže na delovanje načela proze v njej, je poudarjena »navadnost«, »ploskost« njene govorice, ki sicer lahko tudi ustvarja presenetljive jezikovne učinke, vendar so ti ponavadi rezultat izrazito »racionalnih« postopkov zlasti na ravni sintaktičnih pravil in na besedilni ravni (npr. nepovezanost delov besedila, nejasna vsebinska kompleksnost celote, igrivo referiranje na zunajbesedilno resničnost), in mnogo manj na bolj elementarni jezikovni ravni (besede in besedne zveze, metaforika, zvočnost, ritem), kot je značilno za poetično »gosta« besedila.

še posebej visoka vrednost pripisuje v progresivističnem miselnem okviru, kjer je takšno distanciranje lahko razumljeno kot etično motivirana kritika tradicije, skoraj avtomatično pa velja za zgodovinski napredek, presežek in za tako rekoč edino »mogočo« ne-anahrono obliko pisanja poezije. Mogoče je tudi drugačno, bolj kompleksno in subtilno razmerje s konvencionalnimi predstavami: tako so, denimo, v »nepoetičnem« prostoverznem tekstu lahko posamezni elementi, ki signalizirajo afirmativno navezavo na tradicionalno ozadje in tako po »referenčnem ovinku« poetizirajo« izraz. Opredelitev besedila za pesem pa predvsem omogoča umestitev v žanrsko tradicijo z izjemnim zgodovinskim pomenom: ne glede na svoje dejansko razmerje s pesniško tradicijo, ne glede na to, ali dosega njeno estetsko in antropološko relevantnost, lahko namreč na ta način vsaj deloma zavzema njeno družbeno mesto. Čeprav to ni tema naše razprave, je vseeno smiselno omeniti, da je to glavno sidrišče poezije v sociokulturni realnosti našega časa. Če si pomagam z Bourdiejevimi termini: simbolni (pa seveda z njim povezani kulturni in socialni) kapital večinske sodobne poezije pravzaprav izvira iz (pol)preteklosti, iz konvencionalnih predstav o poetičnem: prav zaradi njihovega kulturnozgodovinskega pomena ima pomen in težo tudi njihovo radikalno kritično prevrednotenje (ali manipulacija z njimi).

Poetični potenciali zunanje forme

Težavna določljivost pesniškega ali proznega značaja besedila, nezadostnost in problematičnost formalnega kriterija seveda ne pomenijo, da metrična urejenost ne more bistveno prispevati k oblikovanju poetične razsežnosti in učinka; nasprotno, zgodovinsko gledano, je daleč največji del poezije napisan v taki obliki in tudi najbolj posebna jezikovna sredstva za oblikovanje poetičnega učinka so se izoblikovala v tem okviru. To je seveda posebej pomembno tudi za drugo osrednjo temo naše razprave, za oris razmerja in funkcije poezije in proze v Dantejevem *Novem življenju*. Takšna poezija lahko zaradi izrazite zgoščenosti, komprimiranosti in čutnosti (zvočne in kvazifenomenalne) recipienta v še večji meri kot proza ali celo prosti verz spodbudi tudi k čutni recepciji: v uspelem besedilu so čutni elementi neločljivo prepleteni s pomenom in domišljjskimi slikami (ali Ingardnovimi videzi), h katerih tvorbi je spodbujen recipient. In prav ta celovitost

ali kompleksnost vpletanja bralca oziroma poslušalca je za poetični učinek bistvena. A naj še enkrat poudarim, da se to seveda ne zgodi zgolj z oblikovanjem metrično korektne verza: kajti mehanična metrika brez pomenskega in imaginativnega bogastva in brez elegance izraza ne le nima poetičnega učinka, temveč prej nasprotnega, namreč takega, da bralca s svojo enostransko, agresivno zvočnostjo odbije in omrtvi delovanje domišljije. Poetičnost se torej pojavlja v različnih oblikah verza, pa tudi v proznih besedilih, a ni mehanično povezana z nobenim žanrom, prav tako tudi njena intenzivnost ni sorazmerna z golo uporabo teh ali onih formalnih sredstev, čeprav so ta sredstva v pesniških oblikah (še zlasti v strogih, splošnih formah) številnejša in močnejša. Pojavlja se v *stopnjah*, ki pa niso diskretne, strogo razločljive.

Dantejev prozimetron

Prozimetron je čista in v tem smislu preprosta oblika: poezija in proza sta v njem jasno formalno razločeni. Čeprav njegova tradicija ni primerljiva s tradicijo glavnih pesniških (ep, tragedija, elegija) ali proznih (roman) oblik, ni brez vidnih zgodovinskih poglavij, seveda ne le v evropski tradiciji, a tudi v njej:²¹ od izgubljenih menipejskih satir (Mennipos, 3. st. pr. Kr.), ki so nastale iz napol satirične kiniško-stoiške popularne filozofske pridige, in prav tako izgubljenih Varonovih *Saturae Mennipeae*,²² ki naj bi obsegale kar 150 knjig, do Senekove *Potikvitve božanskega Klavdija (Apocolocyntosis (divi) Claudii)* in Petronijevega *Satirikona* je prozimetron imel predvsem satiričen značaj. Povsem drugače pa je s to obliko v pozni antiki, denimo pri Marcijanu Kapeli in pri Aniciju Boetiju, katerega delo *Tolažba filozofije (De consolatione philosophiae)* je bilo še zlasti vplivno.²³ Tu postane resna, celo resnobna oblika z alegorično-filozofsko vsebino. Tako je ostalo tudi pri srednjeveških avtorjih (Bernardus Silvestris,²⁴ Alain iz

21 Odlična monografska obravnava te zvrsti zlasti v neevropskih književnostih je monografija Joseph Harris in *Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, ur. Karl Reichl, Cambridge 1997: Boydell & Brewer.

22 Rimski polhistor Mark Terencij Varon (116–27).

23 V slovenščini je izšlo v celotnem prevodu Gorazda Kocijančiča (Ljubljana 2012: Narodna in univerzitetna knjižnica), pesemski del pa je še enkrat prevedel Uroš Lajovic: »Vaje v metru: Pesmi iz Boetijeve Tolažbe filozofije«, *Keria*, 22, 1 (2020): 143–202.

24 Platonistični filozof in pesnik iz 12. st., avtor prozimetra *Cosmographia*.

Lillesa²⁵). In na neki način je tako, seveda pa tudi specifično drugače, tudi pri Danteju. Tak, opisni, način obravnave spremembe v značaju žanra zazna, jih pa ne razloži, največkrat zato, ker niti nima globlje interpretativne osnove za takšno razlikovanje, in ker je tak, površinski pristop pač kvantitativno produktivnejši.

Ta ugotovitev morda ni nepomembna za izredno zanimivo strukturo Dantejeve *Vite nove*. A zaustavimo se za trenutek pri naslovu tega dela. V tej razpravi je uporabljana latinska oblika naslova Dantejevega dela, ker je bilo tako najverjetneje v izvirniku, na kar nakazuje sam začetek dela: »In quella parte del libro de la mia memoria, dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: « Incipit vita nova » [Začenja se novo življenje, B. S.].²⁶ V slovenskem prevodu, kjer je uporabljen isti argument za latinsko obliko, se ta odlomek glasi: »V tistem delu knjige mojega spomina, pred katerim bi le malo mogli brati, je napis, ki se glasi: *Incipit vita nova*«. ²⁷ A naslov ni samo filološko vprašanje, temveč predstavlja zapleten problem tudi s pomenskega vidika. Kaj pravzaprav pomeni *vita nova*? Je to mlado(stno) življenje pesnika ali pa njegovo s čudežno prisotnostjo Beatrice in z močjo ljubezni prenovljeno življenje? Morda se v besedni zvezi skriva aluzija na literarno novost, drugačnost tega njegovega dela; morda pa namiguje na iniciacijo v »novo«, duhovno življenje po navdihu Svetega duha, ki ga je bil pesnik deležen ob srečanju z Beatrice?²⁸

25 Teolog in pesnik (1128–1202/03), avtor prozimetra *De Planctu Naturae*.

26 Ta in vsi ostali navedki so iz digitalne izdaje *Vita nova* di Dante Alighieri, Letteratura italiana Einaudi (<https://archive.org/details/vitanovadantealighieri/page/n1/mode/2up>, - vpogled 16.11.2022), ki je reprodukcija izdaje Micheleja Barbija, *Vita nova*, Firenze 1932: Bemporad (navedeno v op. kot *Vita nova*). V najnovejši kritični izdaji je naslov v italijanski obliki: Pirovano Donato, Grimaldi, Marco, ur. *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*. Vol. 11: *Vita nuova-Rime*, Salerno 2015: Salerno editrice. Kako neustaljena je oblika naslova, morda najbolje ilustrira to, da je Guglielmo Gorni Dantejevo delo leta 1992 izdal pod naslovom Guglielmo Gorni, «*Vita Nuova*» di Dante Alighieri, Torino 1992: Einaudi, leta 1996 pa pri isti založbi pod naslovom *Vita nova*. Podobno je tudi ed. Domenico De Robertis, avtor izdaje *Vita Nuova*, Milano in Napoli 1980: Ricciardi, pozneje začel uporabljati latinsko obliko, glej Barolini, Teodolinda, *Dante's Lyric Poetry. Poems of Youth and of the Vita Nuova*, Toronto, Buffalo in London 2014: University of Toronto Press, 25. op. 33.

27 Dante Alighieri, *Novo življenje*, prepesnil Ciril Zlobec, uvod Janko Kos, Ljubljana 1956: Cankarjeva založba, 25. Tudi vsi ostali prevodi v razpravi so zajeti iz te knjige (navedeno kot *Novo življenje*).

28 Tako v navezavi na patristično literaturo stavek »Incipit vita nova« interpretira Alberto Casadei, »Incipit vita nova«, *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 12, 1-2 (2010): 11–18.

Vsak od teh pomenov je v večji ali manjši meri ustrezen vsebini dela,²⁹ noben pa je ne zajame povsem. Kakšna je torej ta vsebina in kakšna je njena forma?

Kot je dobro znano, to delo pravzaprav ni čisti prozimetron, ampak je sestavljeno celo iz treh tipov besedil: 31 pesmi (25 sonetov, 1 balada, 4 kancone in ena nedokončna kancona oziroma stanca), je razmeščenih po 42 proznih poglavjih, pesmim pa so dodani komentarji, v katerih pesnik sam nadrobno komentira svoje verze.³⁰ Ta suha, v veliki meri »šolsko« shematično secirajoča besedila so zbudila včasih zelo negativne odzive: angleški prevajalec, preraphaelistični slikar Dante Gabriel Rossetti, denimo, jih sploh ni hotel sam prevajati,³¹ moderni izdajatelji so jih pogosto premeščali stran od pesmi, na katero se nanašajo – čeprav jih je prav tja, tik za besedilo pesmi, postavil Dante sam –, na konec celotnega besedila in jih natisnili v manjših črkah. Tako je tudi v slovenskem prevodu Cirila Zlobca iz leta 1956.³²

Morda nas ta postopek, komentiranje lastnega dela, na neki način spomni na prepletanje literature in teoretične refleksije pri modernističnih in postmodernističnih avtorjih. Poezija je v 20. stoletju neredko bila nazorno udejanjanje poetičkih idej in programov (faturizem, razbitost zavesti, njen prosti tok v nadrealizmu), refleksija poezije pa se je dogajala »v živo«, v poeziji sami, skozi metapoetične izjave o tem, kaj je ali naj bi bila pesem. A v *Novem življenju* ni niti sledu takšnega zlivanja poezije in teorije: verzi in komentar so jasno razločeni, tako prostorsko kot vsebinsko in slogovno: komentarji so pač komentarji pesmi, so torej slednjim podrejena besedila. Nekateri veliki (post)modernistični pesniki, kot npr. Thomas Stearns Eliot, Gottfried Benn ali Octavio Paz, so bili tudi pomembni premišljevalci (lastne) poezije, vendar (avto)refleksij niso objavljali skupaj s poezijo kot sestavni del

29 Niko Košir je v recenziji slovenskega prevoda sugeriral prevod »Čudežno življenje«, glej Dante, »Novo življenje«, *Naša sodobnost* 4, 6 (1956): 557.

30 Po verjetni hipotezi je Dante v *Novo življenje* uvrstil del svoje lirične poezije, pisane v različnih oblikah, ki je nastala v desetletju med 1283 in 1293; nekatere od teh pesmi so bile napisane sočasno s proznimi poglavji, medtem ko je logično predvidevati, da so komentarji nastali post festum (drugačno zaporedje bi bilo mogoče le, če bi šlo za konceptualno simulacijo, na kar pa ni nobenih namigov). Za kritično analizo celotne Dantejeve mladostne poezije in njenega vpliva na zrelo delo, *Božansko komedijo*, glej Barolini.

31 Tonko Maroevič, »Pogovor«, v: Dante Alighieri: Novi život /Vita nova, Zagreb 1986: Grafički zavod Hrvatske, 107.

32 Glej prevajalčevo pojasnilo, *Novo življenje*, 91.

istega dela, temveč posebej, v samostojnih esejih. Še najbližji primer bi morda bile opombe, s katerimi je Eliot opremil svojo pesnitev *Pusta dežela* (*Waste Land*). Toda če v uvodu k opombam pesnik omenja svoj dolg dvema knjigama,³³ pa ne razlaga geneze posameznih pesmi, marveč pozneje predvsem navaja kulturno izredno razprostranjene reference, ki delujejo nekako ravno v obratni smeri kot Dantejevi komentarji: namreč »navzen«, tako da širijo semantično zaledje in opozarjajo na globoke in ravzejane historične korenine pesnitve, medtem ko je Dante usmerjen »navznoter«, k svojim pesmim: predvsem razlaga njihovo kompozicijo in motiviko, širšo, historično realnost, filozofske, teološke in psihološke vzgibe pa orisuje zato, da bi upravičil svoje pesniške postopke.

Seveda je celoten kontekst Dantejevega časa in kulture povsem drugačen in je zato te postopke gradnje literarnega dela težko primerjati med seboj. Med drugim je gotovo pomembno vprašanje, kakšen je bil resničen namen, ki ga je Dante imel s tem delom: je bila to le neke vrste študijska predpriprava za *opus magnum*, za *Komedijo*, kakor namiguje sam v zadnjem poglavju?³⁴ Ali gre preprosto za vpliv tedaj popularnih žanrov, kakor ga opisuje literarna zgodovina? »Model, ki je najbližji Dantejevi pripovedi, predstavljajo specifične kombinacije verzov in proze v provansalski literaturi, v katerih sta v obliki marginalij k pesniškemu besedilu pripisana prozna *vida*: kratka anonimna biografija trubadurskega avtorja, in *razó*: kratek opis okoliščin, v katerih je pesem nastala. Pri Danteju je pripoved avtobiografska in ne anekdotična, podana je lirično in mnogo bolj organsko, pesmi pa so razločene po načelih svetopisemske eksegeze.«³⁵

A najsi je komentar nastal pod vplivom življenjskih izkušenj ali je le sled pesnikovih učenih naporov, je to besedilo za nas, za našo željo razumeti razmerje med poezijo in prozo, izjemno zanimivo. Po Boccaccievih besedah naj bi se ga Dante v zrelih letih zelo sramoval – kar je seveda manj pomembna, a vseeno ne čisto nepomembna opazka.³⁶

33 Jessie L. Weston: *From Ritual to Romance*, Cambridge 1920: Cambridge University Press; James George Frazer: *The Golden Bough*. Delo je prvič izšlo v dveh zvezkih leta 1894 v New Yorku in Londonu pri založbi MacMillan & Co., tretja izdaja v dvanajstih zvezkih pa med leti 1906 in 1915.

34 Glej *Novo življenje*, 9.

35 Sapegno, Natalino, *Storia letteraria del Trecento*, Milano in Napoli 1963: Riccardo Ricciardi, 49 in nasl.

36 E come che egli d'aver questo libretto fatto, negli anni piú maturi si vergognasse molto, nondimeno, considerata la sua età, è egli assai bello e piacevole, e massimamente a'

Nadrobno, s katero je v njem opisana geneza pesmi, in nekatere misli o poeziji nasploh pa kažejo, da ga je vsaj po svojem tedanjem razumevanju poezije, se pravi, pred svojim tridesetim letom, moral imeti za smiselni del celote tega nenavadnega prozimetrona. Literarni zgodovinarji se bodo verjetno strinjali s tem, da so ti komentarji v celoti »neločljiv in značilen element strukture« in da »bi brez teh inkorporiranih analiz ostali brez globinske spremljave pesniškega samozavedanja.«³⁷ Prav v njih pa najdemo tudi misli, ki so še posebej pomembne za razumevanje razmerja med poezijo in resničnostjo (komentar k sonetu v 14. poglavju³⁸). Ob tem velja omeniti še neko bolj ko ne naključno, a za našo temo vendarle izredno zanimivo okoliščino. V slovenski izdaji je v komentar premeščeno tudi 25. poglavje, ki velja za eno temeljnih metapoetičnih refleksij novega sloga (*dolce stil novo*). Za takšno redakcijo se je prevajalec Ciril Zlobec odločil bržčas zato, ker se mu je zdel teoretični slog tega poglavja neskladen s siceršnjim liričnim duhom pesniško-proznega dela. Čeprav je to seveda zelo subjektivno, pa vendarle ni nerazumljivo: kajti ton tega proznega dela je sicer res mnogo manj tog, »šolsko« poučujoč in monoton kot slog komentarjev, njegove teme pa so le izrazito teoretične, filozofske, poetološke in celo literarnozgodovinske,³⁹ zato je poglavje samo rahlo povezano z avtobiografskim tokom pripovedi in ni povsem brez značilnosti komentarjev. Kakorkoli že, prav tu srečamo misli, ki še zlasti jasno opredeljujejo posebnost pesniške govorice in vsaj v obrisih ponujajo možnost opredelitev njene funkcije in razmerja s prozo.

Na kaj točno mislim? »Znano je, da je pesnikom dovoljena *večja svoboda* kot piscem v prozi.«⁴⁰ Tako je bilo pri starodavnih (antičnih) pesnikih, in tako je oziroma naj bo tudi pri sodobnih, teh, ki pišejo v ljudskem (narodnem) jeziku in v rimah. Če je poezija alegorija – in kdo je alegorik, če ne Dante? –, potem mora govoriti nekaj drugega, kot je tisto, na kar res meri, in mora govoriti tudi drugače.⁴¹ Kljub

volgari (*Trattatello*, I red., 175).

37 Maroevič, »Pogovor«, 107–108.

38 Novo življenje, 93. Glej zadnje poglavje razprave, kjer je pomen tega pasusa podrobneje razložen.

39 Prim. Gorni, Guglielmo (izd.), *Dante Alighieri, Vita Nova*, Torino 1996: Einaudi, 28–29.

40 *Novo življenje*, 98. Tako v tem kot v vseh drugih navedkih, slovenskih in italijanskih, besede v poševni tisk postavil B. S.

41 Načeloma si seveda lahko zamislimo tudi alegorično prozo, toda te možnosti Dante očitno nima v mislih. Lahko spekuliramo, da je to zaradi vpliva tradicije, ali pa zato, ker

temu pa pesniška tema ne sme biti nepojasnljiva v prozi, pesniki morajo imeti v sebi predstave o tem, o čemer pojejo (primeri pesnikov, ki jih nimajo, so Danteju znani, a jih v istem komentarju opredeli zelo kritično, že kar prezirljivo). To se pravi, da tematsko, pa tudi miselno poezija ne sme biti ločena od proze, in ne sme biti brez temelja v pesnikovi notranjosti – to bi bil sramoten *non-sense*:

»Tudi stari pesniki niso govorili na tak način brez razloga, kakor ne smejo brez razloga govoriti tisti, ki pesnijo v rimah, ne da bi imeli v sebi predstave o tem, o čemer pojejo, kajti bila bi velika sramota za vsakogar, ki bi svoje rime odel v prisposodbe in jih okrasil z retoriko, a ne bi potem, ko bi ga vprašali, znal te obleke sleči raz svoje pesmi tako, da bi te ohranile resničen smisel. Moj najbližji prijatelj in jaz sva dobro poznala nekaj takih, ki so na tak bedast način pisali svoje pesmi.«⁴²

Globinska povezanost teme se kaže že v sami v možnosti in smiselnosti neposrednega proznega opisovanja okoliščin, iz katerih in za katere je kaka pesem nastala, kar je Dantejev stalni postopek. Skladno s tem je tudi, ko v proznem delu (torej ne v komentarju) večkrat pravi, da v kaki pesmi *razlaga* o Ljubezni, da bi z njo *želel kaj pokazati, sporočiti* ipd., kot npr. v teh primerih:

»Ker se mi je zdelo, da bi bilo po vsem tem lepo *razpravljati* nekoliko o Ljubezni, in ker sem menil, da je prav, če prijatelju ugodim, sem sklenil, da napišem pesem, v kateri bi o tem *razpravljaj*.«⁴³

»Potem ko sem o Ljubezni *razpravljaj* v zgoraj zapisani pesmi, sem začutil željo, da bi tudi v hvalo Preljubeznive izrekel besede, s katerimi *bi pokazal*, kako se ob njej prebuja Amor.«⁴⁴

Komentar, proza in pesem tako izrecno pripadajo isti realnosti: proza slika in razlaga življenjsko zgodbo in situacijo, v kateri je nastala oz. katera je motivirala nastanek pesmi, slednjo pa potem pesnik v komentarju – najpogosteje na zelo rudimentaren način – razčleni.

Drugače kot komentar je proza zelo poetična in emocionalno nabita, sama deluje podobno kot pesniški izraz – zakaj je tedaj pravzaprav

se je zdelo pesniška forma zaradi svoje zgočenosti primernejša za alegorično govorico.

42 *Novo življenje*, 99.

43 *Novo življenje*, 20. poglavje, 54. Onde io pensando che appresso di cotale trattato, bello era *trattare* alquanto d'Amore, e pensando che l'amico era da servire, propuosi di dire parole ne le quali *io trattassi* d'Amore.

44 *Novo življenje*, 21. poglavje, 55. (Verjetno bi se točnejši prevod glasil: da bi v hvalo *Najplemenitejše* ... kako se *zaradi nje* prebuja ta Ljubezen/Amor). Poscia che *tratai* d'Amore nella soprascritta rima; venemmi volontade di voler dire anche, in loda di questa gentilissima, parole per le quali *io mostrasse* come per lei si sveglia questo Amore.

slednji sploh potreben? In v čem je smisel te poetične proze? Samo z vplivom proze v provansalskem prozimetronu (marginalna *vida* in *razó*) je bržčas ne moremo zadovoljivo razložiti, saj sta avtobiografska faktura in lirični značaj *Novega življenja* Dantejevi povsem izvirni potezi. Mogoč odgovor na to bi bilo podati v obzorju razumevanja poezije in proze, kakor je bilo orisano v prvem delu razprave: namreč, da gre za dve načeli, dve obliki naravnosti k istemu jeziku in resničnosti, ki pa se prav zaradi te različne naravnosti razpirata na različne načine, v različnih perspektivah in v različnem obsegu. Dinamično razmerje, ki se vzpostavlja med načelom poezije in načelom proze, ima za posledico nepreštevne odtenke in stopnje »poetičnosti« in »proznosti« literarnih besedil. Na posebno zapleten način ta igra obeh načel poteka *znotraj* del s tako heterogeno obliko, kakršna je prozimetron. V Dantejevem *Novem življenju* lahko tako razločujemo tri stopnje poetičnosti, od najnižje do najvišje: komentar, proza in poezijo. Emfatično rečeno, gre za tri jezike, v katerih govori to delo. Vsi trije jeziki so povezani, tako kot je povezana resničnost, o kateri govorijo, vendar so njihovi modusi takšni, da jo osvetlujejo z različno jakostjo, v različnem obsegu in različno globoko. (Smisel »nižjih«, manj poetičnih oblik je lahko utemeljen npr. z argumentom, da večja širina perspektive in globina pogleda, ki jo odpira »višji«, pesniški pogled, prinaša tudi bolj zabrisane detajle, ki pa jih lahko v izostreni luči prikaže »prizemljeni komentar«.)

Biografija, alegorija, poezija in resničnost

Opisani model interpretacije je načeloma uporaben ne glede na to, ali neko delo razumemo realistično ali alegorično, ali pa kot preplet realističnih in alegoričnih prvin. Takšno ali drugačno literarno delo lahko prikazuje različne sloje resničnosti ali pač razpira drugačen, po obsegu različne vpogled vanjo.⁴⁵ Samo če se realizem ali alegorija stopnjujeta do te mere, da se načelo proze zaostri do skrajnosti in postane delo tako rekoč poročilo o stvarnosti ali pa čista miselna operacija, različni literarni »jeziki« izgubijo svojo moč za evokacijo različnih vidikov sveta. A tedaj postane razmerje z resničnostjo do te mere »racionalno« in plosko, da ima komajda še smisel govoriti o literaturi.

45 Tako realistično kot alegorično branje pa seveda lahko implicirata zelo različno razdelano psihologijo, antropologijo in ontologijo, ki bistveno zaznamujejo razsežnosti interpretacije.

S tem zadenemo na še eno veliko temo v zgodovini intepretacije, ki jo zaradi njene kompleksnosti lahko komajda omenim: razmerje med *Vita nova* kot literarnim delom in resničnostjo. Tradicionalno je bilo to vprašanje zastavljeno približno takole: ali *Vita nova* govori o resničnih dogodkih iz Dantejevega življenja, ali je, recimo tako, močno poetiziran intimni ljubezenski dnevnik, ali pa je njegova tema zgolj alegorična literarna fikcija, ki je vezana na literarne konvencije, se po njih ravna, a je pri tem inventivna, tako da jih tudi ustvarjalno preoblikuje? V tem temeljnem okviru je seveda cela vrsta bolj ali manj radikalnih stališč, pa tudi takšnih, ki skušajo nekako preseči temeljno nasprotje med zgodovinsko realnostjo in avtonomnostjo literarne igre. Je Beatrice Bice Portinari, hči Folca Portinarija, poetično preobražena v idealen lik navdihovalke višjega življenja, ali je zgolj alegorija filozofije?⁴⁶ Nasprotja so tudi danes ostra. V grobem povzetku se sodobne intepretacije razhajajo predvsem v tem, da ene poudarjajo mistično-hagiografski, druge pa »laični« značaj dela in njegov literarni in pesniški pomen.⁴⁷

Daleč od tega, da bi imel ta vprašanja za nepomembna, pa vendar mislim, da dobijo drugačen pomen, če jih motrimo v širšem obzorju resničnosti, v katerem sem skušal zgoraj orisati razmerje načelom poezije in načelom proze. Prepričan sem, da nemajhen del težav literarne vede izvira iz prevladujočih načinov pojmovanja oziroma določanja, kaj je resničnost. Ti načini in z njimi vzpostavljeni okvir resničnosti tako rekoč praviloma niso zares reflektirani, v najboljšem primeru so zdravorazumski, v glavnem pa popolnoma sociološki, določeni s koordinatami vulgarnega kulturnega materializma. Tak okvir je izredno neprikladen za pesniški svet Danteja in njegovega časa, pa ne le tega: je izredno grobo teoretično orodje za fini, gibljivi svet poezije nasploh, vsaj tiste poezije, kakršna je skozi tisočletja določala evropsko kulturo (in seveda ne samo te!). Pojmi fantazije, idealizacije, estetizacije so podobno kot pojmi literarne igre, konvencij, tradicije, sicer koristni in smiselni, a niso temeljni: ne utemeljujejo sami lastnega smisla. Vsaka igra in vsako delovanje domišljije in vsak jezik je neločljivo povezan z resničnostjo v naravnem in družbenem smislu, vendar njihovo

46 Za nadroben pregled interpretacij tega problema v kontekstu z Dantejevim poznejšim delom *Convivio* glej Maria Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino 2003: Einaudi, 167–175.

47 [https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_(Enciclopedia-Dantesca)/) - vpogled 16.11.2022.

reduciranje na funkcijo *te* resničnosti pomeni pravzaprav njihovo pohabljenje ali celo zanikanje njihove resničnosti v pravem pomenu besede. Kakor naravno-družbena resničnost te človeške dejavnosti ne vsrka, tako se tudi ne konča pred njihovimi vrati: ta vrata so odprta, resničnost je tostran in onstran, bolje rečeno: resničnost je šele to, kar je tostran in onstran, kar je na koncu koncev samo razprto in nezajemljivo. Prav na teh vratih se rojeva in živi poezija. To povezanost, celo odvisnost poezije od »resničnih« izkušenj tistega, kar je onstran čutov, Dante izrecno omenja v komentarju k sonetu v 14. poglavju:

»Res je, da so med vrsticami, ki kažejo na vzrok tega soneta, zapisane besede, ki rode v bralcu dvom, namreč tam, kjer pravim, da Amor stre vse moje čute, in da ostanejo pri življenju le še duhovi vida, čeprav so tudi ti brez moči. In nemogoče je razpršiti ta dvom tistemu, ki ni v tako veliki meri občutil nad sabo Amorjevega gospostva; a tistim, ki so ga občutili, je jasno vse, kar se skriva v teh nejasnih besedah; in zato, ne bi ravnal pametno, če bi poskušal odpraviti te dvome, kajti moje pojasnjevanje bi bilo ali zaman ali odveč.«⁴⁸

Če deluje, je resničnost v *Viti novi* v nekem oziru zelo umno pregledno, in je ujeta v simbolno govorico številskih šifer (zlasti števila 9), pa je vendarle tudi odprta – in to je zanjo bistveno. Odprta pa niso le vrata med živeto realnostjo in literarnim jezikom, temveč tudi vrata na njenih zunanjih stenah, na stenah, ki jih predstavljajo meje zmožnosti človekovega čutno-razumskega spoznanja. Ta vrata v presežno se za pesnika odprejo s silovito, pretresljivo epifanijo Ljubezni, utelešene v ženski, v tostranstvu ali onstranstvu; ta epifanija je naslikana s krepkimi emocionalnimi barvami kot živa neizrekljiva izkušnja, torej *kot realnost*, ki je čuti ne morejo ujeti, a jo vendarle nekako kažejo v njeni drugačnosti. To pomeni, da o njej lahko govori samo pesniški jezik, ki ne zajema, ampak sugerira, napotuje, govori posredno – *alegorizira*. O tem beremo v celi vrsti odlomkov.

Sonet v 21. poglavju⁴⁹ (V očeh Ljubezen ji žari, ljudje/ Negli occhi

48 *Novo življenje*, 93. Vero è che tra le parole dove si manifesta la cagione di questo sonetto, si scrivono dubbiose parole, cioè quando dico che Amore uccide tutti li miei spiriti, e li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro. E questo dubbio è impossibile a solvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; ed a coloro che vi sono, è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che lo mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero di soperchio.

49 *Novo življenje*, 55–56.

porta la mia donna Amore):

A ko nasmehne se, nihče ne znal
 bi praviti o tem; razum ne ujame
 in ne spomin: nov čudež je za nas.
 Quel ch'ella par quando un poco sorride,
 non si pò dicer né tenere a mente,
 sì è novo miracolo e gentile.

Sonet v 26. poglavju⁵⁰ (Tako prijazna in krepostna zdi/ Tanto gentile e tanto onesta pare):

Kdor vidi jo, presunjen vztrepeta,
 in skozi oči vanj lijejo radósti,
 ki jih razume le, kdor jih uživa.

In z njenih usten zdi se, da razliva
 se blagi duh ljubezni, poln sladkosti,
 ki srcu: »Ljubi!« tiho šepeta.

Mòstrasi sì piacente a chi la mira,
 che dà per li occhi una dolcezza al core,
 che 'ntender no la può chi non la prova:

e par che de la sua labbia si mova
 un spirito soave pien d'amore,
 che va dicendo a l'anima: «Sospira!»

Sonet v 41. poglavju (Nad sfero, ki najvišja kroži, vre/ Oltre la sfera che più larga gira)

Nad sfero, ki najvišja kroži, vre
 mi vzdih, ki iz globin srca prihaja:
 nov duh, ki Amor jokajoč poraja
 ga v njem, vse više in više z njim se pne.

In prispe v svoj zaželeni kraj,
 uzre tam ženo, vso sijočo v slavi,
 da romarski moj duh pred njo se ustavi

50 *Novo življenje*, 68. V slovenskem prevodu je, kot že omenjeno, 25. poglavje, v katerem ni sicer nobene pesmi, predstavljeno kot komentar k 24. poglavju in premeščeno na konec dela (*Novo življenje*, 97–99), zato je 26. poglavje izvirnika, v katerega sodi znameniti sonet »Tako prijazna in krepostna zdi«, označeno kot 25. Numeracija slovenskega prevoda »se ujame« z numeracijo izvirnika tako, da po zgledu nekaterih starejših izdaj začne s 26. poglavjem sredi 26. poglavja izvirnika.

in gleda jo, zamaknjen v njen sijaj.

Ko to potem poskuša mi razkriti,
ne dojmem ga, tak tiho razgovarja
se s srcem, ki ga sili govoriti.

Oltre la sfera che più larga gira,
passa 'l sospiro ch' esce del mio core:
intelligenza nova, che l' Amore
piangendo mette in lui, pur sù lo tira.

Quand' elli è giunto là dove disira,
vede una donna che riceve onore,
e luce sì che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no lo intendo, sì parla sottile
al cor dolente che lo fa parlare.

Resničnost je to, kar izkušamo, dejavno in trpno, je doživljanje sve-
ta, ki ga lahko dojemamo in mislimo, a tudi doživljanje lastne nemoči
– jezikovne, miselne, telesne – lastnih bitnih meja. O tem lahko go-
vorita tako biografija kot alegorija, vsaka na svoj način. Najpristnejša
je tista govorica, ki se opira na celovito izkušnjo bivanja, torej tista, ki
priznava poleg izrekljivega tudi neizrekljivo – poezija. Seveda je mo-
goče tudi takšno sklicevanje na izkušnje in kategorijo neizrekljivega
imeti za zgolj retorično figuro. Toda kakšen smisel bi imelo sklicevati
se na izkušnje, ki jih dejansko sploh ni? Odkod in čemu takšna reto-
rika? Litraturo kot hipostazirana igra, igra, ki je avtonomna, neodvisna
od resničnosti? Ali ni takšna igra tudi irrelevantna za življenje? In če
je vse neizrekljivo samo epifenomen, samo nerealen dozdevek, pove-
zan z nerazumljenim delovanjem družbeno-naravne realnosti, ali ni
potem tudi poezija in vse tisto, čemur rečemo naše življenje, jaz, ti,
mi, samo epifenomen?

Viri in literatura

Izdaje in prevodi

- Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana. 2005. Študentska založba (ponatis druge, dopolnjene izdaje. Ljubljana. 1982. Cankarjeva založba.
- Boetij, Anicij, *Tolažba filozofije*. Prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana. 2012. Narodna in univerzitetna knjižnica.
- Vaje v metru: Pesmi iz Boetijeve Tolažbe filozofije. Prev. Uroš Lajovic. *Keria*, 22, 1 (2020): 143–202.

Dante Alighieri

- Alighieri, Dante. *Novo življenje*. Prev. - prepesnil Ciril Zlobec. Uvod Janko Kos. Ljubljana. 1956. Cankarjeva založba.
- Alighieri, Dante. *Vita nova*. Ur. Michele Barbi. Firenze. 1932. Bemporad.
- De Robertis, D. *Vita Nuova*. Milano in Napoli. 1980. Riccardo Ricciardi.
- »Vita Nuova« di Dante Alighieri. Ur. G. Gorni. Torino. 1992. Einaudi.
- Alighieri, Dante. *Vita Nova*. Ur. G. Gorni. Torino. 1996. Einaudi.
- Alighieri, Dante. *Vita nuova-Rime*. V: *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*. Ur. D. Pirovano, M. Grimaldi. Vol. 1\1. Salerno. 2015. Salerno editrice.

Citirani viri

- Agamben, G. *Idée de la prose*. Paris. 1988. Christian Bourgois éditeur.
- Barolini, T. *Dante's Lyric Poetry. Poems of Youth and of the Vita Nuova*. Toronto, Buffalo, London. 2014. University of Toronto Press.
- Blankenborg, R. *Rhythm without Beat: Prosodically Motivated Grammarisation in Homer*. 2014 – glej elektronske vire.
- Casadei, A. Incipit vita nova. *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*. 12, 1-2 (2010): 11–18.
- Collani, T. Du seuil fragile qui sépare la prose de la poésie. *Acta Fabula*. 11, 2 (2010): 1–4.
- Corti, M. *Scritti su Cavalcanti e Dante*. Torino. 2003. Einaudi.
- De la prose au coeur de la poésie*. Ur. J.-C. Vegliante. Paris. 2007. Presse Sorbonne Nouvelle.
- Flabbi, L. »La prose qui fait des vers«. V: Vegliante. *De la prose*. 149–159.
- Frazer J. G.: *The Golden Boug*. New York in London. 1906–1915. MacMillan & Co.
- Halliwell, S. *Aristotles' Poetics*. London. 1986. Duckworth.
- Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*. Ur. J. Harris in K. Reichl. Cambridge. 1997. Boydell & Brewer.
- Košir, Niko. Novo življenje. *Naša sodobnost*. 4, 6 (1956): 557–560.
- La Poésie en prose au XX^e siècle*. Ur. P. Chnyder. Paris. 2013. Gallimard.

- Llorca, I. in Thévenon, V. »La répétition entre *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*.« V: Vegliante, J. C. 17–34.
- Maroević, T. »Pogovor«. V: Dante Alighieri: *Novi život /Vita nova/*. Zagreb. 1986. Grafički zavod Hrvatske. 99–112.
- Monte, S. *Invisible fences: prose poetry as a genre in French and American literature*. Lincoln in London. 2000. University of Nebraska Press.
- Sapegno, N. *Storia letteraria del Trecento*. Milano in Napoli. 1963. Riccardo Ricciardi
- Weston, J. L. *From Ritual to Romance*. Cambridge. 1920. Cambridge University Press.

Elektronski viri

- [https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vita-nuova_(Enciclopedia-Dantesca)/) - vpogled 16.11.2022.
- Vita nova* di Dante Alighieri, Letteratura italiana Einaudi: <https://archive.org/details/vitanovadantealighieri/page/n1/mode/2up> reprodukcija izdaje Barbijeve izdaje iz l. 1932 - vpogled 16.11.2022
- <https://chs.harvard.edu/book/blankenborg-ronald-rhythm-without-beat-prosodically-motivated-grammarisation-in-homer/> - vpogled 16.11.2022
- https://chs.harvard.edu/chapter/introduction-sense-syntax-and-prosody/#noteref_n.3 - vpogled 16.11.2022
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/discourse> - vpogled 16.11.2022