

Stritarjev sonet in svet: Prešeren kot kánon in verz kot kanón

Boris A. Novak

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, V. razred za umetnosti,
Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana. Boris-A.Novak@guest.arnes.si

Avtor primerja Stritarjevo kanonizacijo Prešerna kot temelja slovenskega jezika, poezije in naroda ter Stritarjev pesniški jezik v njegovem osrednjem delu, *Dunajskih sonetih*, ki so učinkovali kot direktna družbenopolitična satira, moralno ogorčenje z uničevalno močjo kanóna. Stritar sledi Prešernu pri rabi soneta in sintakso modernizira. Naslovna besedna igra o Prešernu kot kánonu in Stritarju kot kanónu je tu tudi oznaka njunih umetniških vrednosti.

The author compares Stritar's canonization of Prešeren, as the basis of Slovenian language, poetry and nation, with Stritar's poetic language in his central work, *The Viennese Sonnets*, which worked as a direct socio-political satire, a moral outrage with the destructive power of a cannon. Stritar follows Prešeren in his use of the sonnet and he modernizes the syntax. The title wordplay about Prešeren as a canon and Stritar as a cannon here also pertains to their artistic value.

Ključne besede: Stritar – Prešeren kot pesniški kánon – satira kot kritični kanón

Keywords: Stritar – Prešeren as a poetic canon – satire as a critical cannon

Metrika in evfonija klasičnega italijanskega soneta

Oglejmo si v osnovnih obrisih zgodovino in metimetrične pomene prevladujočih metričnih vzorcev italijanskega jamskega enajsterca (*endecasillabo giambico*) in načinov rimanja klasičnega italijanskega soneta.

V nasprotju z drugimi romanskimi jeziki, za katere je značilna silabična verzifikacija, kjer metrika temelji na številu zlogov, je vloga akcenta v italijanski verzifikaciji zelo močna in odločilna, sekundarni princip metrike pa je število zlogov – zato italijanski verz sodi v družino jezikov, kjer poezijo v vezani besedi določajo zakonitosti silabotonične verzifikacije. Celo več: italijanščina je v zgodovinskem smislu prvi jezik, v katerem se je razvila silabotonična verzifikacija. Prav pod vplivom italijanske verzifikacije je Geoffrey Chaucer vpeljal silabotonijo v angleški verz in z njo nadomestil dotedanjo naglasno (akcentuacijsko, tonično) verzifikacijo, ki je temeljila na stalnem številu močnih naglasov, število nenaglašanih zlogov je bilo pa poljubno. Med jeziki, za katere

je značilna silabotonična verzifikacija, velja omeniti tudi nemščino in nizo-zemščino. Nemški in italijanski verz sta s silabotonijo vplivala na slovenski verz, ki je že po svojih ritmičnih danostih nadvse primeren za silabotonično verzifikacijo. Zanimivo je, da je silabotonija med slovanskimi jeziki najgloblje zaznamovala najbolj vzhodni in najbolj zahodni jezik, ruščino in slovenščino, pri obeh pa se je razvila v sklopu razsvetljenskih reform 18. stoletja. V študiji *Diverzifikacija silabotonične in silabične verzifikacije v poeziji Južnih Slovanov* sem formuliral naslednje sklepe:

Primerjava verzifikacije južnoslovanskih narodov kaže pomenljivo diverzifikacijo: silabotonizacija slovenskega verza se je zgodila pri Slovencih na koncu 18. stoletja, zahvaljujoč aleksandrinem Janeza Damascena Deva v treh zbornikih razsvetljenske literarne tvornosti *Pisanice*. Pri drugih južnoslovanskih narodih se je silabotonična reforma zgodila (pre)pozno, šele proti koncu 19. stoletja, v obdobju začetkov moderne lirike, ko je pesniški jezik že opuščal metrične zakonitosti, zato silabotonija pri teh narodih nikoli ni prerasla v trdno strukturo, temveč je koeksistirala s starejšo, oslABLJENO silabično verzifikacijo. Silabotonična verzifikacija tvori skupni imenovalac med geografsko najbolj oddaljenima slovanskima jezikoma, slovenščino in ruščino, kjer se je ta reforma zgodila že na začetku 18. stoletja, prav tako v okviru razsvetljenskega programa. Dejstvo, da verzni ritem drugih, slovenščini bližnjih južnoslovanskih jezikov zgodovinsko temelji na silabičnem principu, pomeni, da verzifikacija ni odvisna samo od lingvističnih, predvsem fonetičnih zakonitosti, temveč tudi od kulturno-zgodovinskih razsežnosti razvoja različnih nacionalnih književnosti. (Novak 2022: 329–330)

Vsi ti procesi ponujajo prepričljivo razlago, zakaj je Prešeren s tako lahkoto in naravnostjo prevzel italijanske pesniške oblike na čelu s sonetom.

Tradicionalna delitev verzov v italijanski poeziji temelji na različnih verznihih končnicah (izglasjih, klavzulah) oziroma razmerju med zadnjim naglasom in nenaglašeniimi zlogi, ki mu sledijo:

- 1) Verzi, ki se končajo z oksitonično besedo (z naglasom na zadnjem zlogu) oz. z moško rimo, se imenujejo *versi tronchi* (*okrnjeni verzi*); enako se *moška rima* imenuje *rima tronca*.
- 2) Verzi, ki se končajo s paroksitonično besedo (z naglasom na predzadnjem zlogu) oz. z žensko rimo, se imenujejo *versi piani* (*rahli, tihi stih*); enako se *ženska rima* imenuje *rima piana*.
- 3) Verzi, ki se končajo s proparoksitonično besedo (z naglasom na predpredzadnjem zlogu) oz. z daktilsko, tekočo rimo, pa se imenujejo *versi sdrucchioli* (*spolzki verzi*); enako se tekoča oz. daktilska rima imenuje *rima sdrucchiola*.

To pomeni, da ima jambski »enajsterec« v svoji izvorni italijanski naravi tri možne oblike oz. podzvrsti, ki se razlikujejo po številu zlogov: pri moškem verzu je to deseterec, pri ženskem verzu je to dejansko enajsterec in pri verzu s tekočim oz. daktilskim izglasjem gre za dvanajsterec. Ta znameniti verz je

poimenovan po svoji »srednji«, ženski varianti – *endecasillabo giambico*. Italijanskemu nazivu sledi tudi slovensko izrazoslovje – *jamski enajsterec*, čeprav bi bilo v izogib nesporazumom nemara bolje prevzeti izraz *petstopični jamb(ski verz)*, ki bi pokril vse tri pojavne oblike.

Prešernova recepcija italijanskega jamskega enajsterca je zožila te možnosti na zgolj eno – naslovno, srednjo, žensko. Čeprav pri svoji siceršnji poeziji, npr. v pripovednih pesmih in besedilih, naslonjenih na ljudsko ustvarjalnost, Prešeren pogosto uporablja moške verze in rime, je pri sonetih in vseh pesniških oblikah, zgrajenih na jamskem enajstercu, uporabljal izključno ženske verze in rime. Naš v vsakršnem smislu prvi pesnik je s to odločitvijo očitno stavil na mehkobo kadence ženske verzne končnice in evfonijo ženskih rim, ki praviloma obsegajo večje število ponavljajočih se glasov kakor moške rime. Izbira tega postopka je bila pri Prešernu torej motivirana s skrbjo za karseda harmonično in visoko pesniško izreko.

V italijanski poeziji so vse tri pojavne oblike načelno enakovredne, v praksi pa od nekdaj prevladuje raba ženskih verzov in rim, pač zaradi statistične prevlade paroksitoničnih besed v slovarju italijanskega jezika.

Podpisani sem preštel verzne klavzule v Dantejevem *Peklu*, kjer lahko najdemo vse tri vrste *endecasillaba* – *tronco*, *piano* in *sdrucchiolo*. *Inferno* obsega 4.720 verzov, razdeljenih v 34 spevov. Vendar imata le 102 verza moško, oksitonično, *tronco* klavzulo, kar statistično znese komaj 2,2 %. Odstotek je še nižji pri tekočih, daktilskih, *sdrucchiolo* končnicah, ki zaznamujejo le 38 verzov ali komaj 0,8 %. Velika večina verzov izkazuje torej srednjo, žensko, *piano* klavzulo. (Novak 1995: 194.)

Za razumevanje Prešernove verzne poetike bo še bolj relevantna statistika istih postopkov v lirsko uglašenem Petrarcovem *Canzonieru*, ki obsega kar 366 pesniških besedil (320 klasičnih italijanskih sonetov, ki so po avtorju dobili ime »petrarkistični«, 6 drugačnih sonetnih oblik, 28 kancon, 8 sekstin, 4 madrigale), s skupnim številom – 7.720 verzov. Sodeč po šteju podpisanega (Novak 1995: 199) jih ima le 115 ali 1,5 % *tronco* končnico ter le 29 ali 0,4 % *sdrucchiolo* končnico. To obenem pomeni, da ima velikanska večina verzov (98,1 %) *piano* končnico. V primerjavi z epskim Dantejevim *Peklom* je tak rezultat pričakovan.

Ne glede na načelno enakopravnost vseh treh verznihi končnici jamskega enajsterca – *tronco*, *piano* in *sdrucchiolo* – pa prepričljiva prevlada ženskih končnic kaže na ritmični okus obeh ustanovnih klasikov italijanske poezije. Morda bi lahko rekli, da je z izključno rabo ženskih izglasij Prešeren radikaliziral tendenco, navzočo že pri Danteju in Petrarci. Po drugi strani ni mogoče spregledati nenavadno velikega števila moških verznihi izglasij v Prešernovi pripovedni poeziji ter po drugi strani postopnega večanja moških in tekočih, daktilskih izglasij skozi zgodovino italijanske poezije, kar se pri nas zgodi v poprešernovskem pesništvu,

delno že pri Stritarju, toda – zanimivo – pri slednjem le pri tekočih, daktilskih končnicah, ne pa tudi pri moških, kot bi pričakovali. Več o tem v nadaljevanju.

Enako pomembna razsežnost evfoničnega, čustvenega in sporočilnega učinkovanja sonetov zadeva razporeditev rim.

Pri Prešernu takoj pade v oči – v ušesa in srce! – popolna prevlada oklepajočih rim v uvodnem, kvartinskem delu sonetov.

Oklepajoče rime so se pojavile že v srednjeveških francoskih pesniških oblikah, ki jih imenujem *krožne* (Novak 1995: 296–306), ker temeljijo na krožnem vračanju elementov, vključno z rimami (triolet, rondel, rondo, nekatere podzvrsti francoske balade itd.). Te avtohtone francoske pesniške oblike so francoski renesančni pesniki na čelu z Edmondom de Rostandom in Joachimom du Bellayjem iz skupine *Plejada* porinili na rob, ko so prevzeli kulturo italijanske renesanse, ki jo je formalno »poosebljal« sonet, zato rabo oklepajoče rime odtelet asociiramo predvsem s sonetno obliko. Natančno gledano pa se je tudi pri sonetu oklepajoči način rimanja (ABBA, ABBA) uveljavil relativno pozno, šele na začetku 14. stoletja, v sklepni fazi formiranja sonetne oblike. Zgodovinsko prvotna razporeditev rim v kvartinskem delu soneta je prestopna rima (ABAB, ABAB); značilna je za vseh 19 ohranjenih sonetov t. i. *sicilske šole* z začetka 13. stoletja, ki je delovala na dvoru Friderika II. Hohenstaufna. Prvi soneti, ki so jih napisali Giacomo de Lentini *et consortes* – in jih sam imenujem »*prasonetih*« (Novak 2004: 61–64) – so bili sestavljeni le iz dveh kitic, *oktave* (osemvrstičnice) s prestopnim načinom rimanja (ABABABAB) in *seksleta* (šestvrstičnice), ki je temeljila na dveh načinih rimanja – prevladovali so t. i. *ponovljene rime* (*rime replicate*) s sestavo CDECDE, ki nato bolj ali manj izginejo iz repertoarja rim, ter *verižne rime* (*rime incatenate*) s sestavo CDCDCD. To strukturo lahko razumemo na dva načina: kot trikrat ponovljeno prestopno rimo CD (CD, CD, CD) ali pa kot dvakrat ponovljeno oklepajočo rimo (CDC, DCD), kjer objemajoča in objeta rima zamenjata mesti. Verižna rima je torej sinteza prestopnega in oklepajočega načina rimanja. Interpretacija je odvisna od semantike in sintakse, ključno vlogo pa odigrajo znamenja interpunkcije; položaj pike in drugih ločil nam tu pomaga pri določitvi načina rimanja. Prav zvišana frekvenca sintaktičnih pavz (ponavadi pik) na koncu 4., 8. in 11. verza v *prasonetih* sicilske šole je nezgrešljivo nakazovala, da bo ta dvokitična pesemska forma kmalu razpadla, kar se je tudi zgodilo – in nastala je klasična kitična sestava italijanskega soneta z dvema kvartinama in dvema tercinama.

Tako Prešeren kot pod njegovim vplivom Stritar v tercinah večinoma uporabljata verižne rime.

Na ozadju prestopne rime kot osnovnega in nezaznamovanega postopka funkcionirajo oklepajoče rime kot zaznamovan postopek, kot umetelno znamenje »višje« umetnosti. Zato ni nikakršno naključje, da je naš Prešeren pri recepciji

sonetne oblike izbral najbolj zahtevno varianto z oklepajočimi rimami v kvarčinah in verižnimi v tercinah (ABBA, ABBA, CDC, DCD). To podzvrst soneta je Antonio da Tempo, učenjak iz 14. stoletja, imenoval *simplex*, v njej pa ni nič preprostega – ravno obratno, je visoka forma *par excellence*. Prav odpoved prestopnim rimam je eno izmed najbolj značilnih znamenj Prešernove sonetne poetike. K uveljavitvi najbolj zahtevne variante razporeditve rim v italijanskem sonetu ga je po eni strani gnala osebna poetika, saj je romantično videnje sveta utemeljeval na klasi(cisti)čnih estetskih modelih, po drugi strani pa najbrž tudi boleča želja, da bi – zoper cinično aroganco tedaj vladajoče nemško govoreče kulture, češ da je slovenščina jezik kmetov, ki ni primeren za umetniško poezijo – z najtežjimi formami dokazal gibkost svojega pesniškega jezika in sposobnost slovenščine za izražanje najvišjih in najbolj kompleksnih umetniških sporočil. To mu je tudi imenitno uspelo. Po Prešernovem zgledu tudi Stritar prevzame zahtevno in težavno sonetno podzvrst *simplex*.

Razporeditve rim so zvrstno zaznamovane, ta zaznamovanost pa se razlikuje od jezika do jezika ter od obdobja do obdobja. Kar zadeva slovenščino, kaže zvrstna zaznamovanost različnih razporeditev rim naslednjo sliko: zaporedne rime (AA, BB, CC ...) so značilne za ljudsko in pripovedno poezijo, prestopne rime (ABAB) omogočajo kar najširšo uporabnost, od lirskih do narativnih leg, oklepajoče rime (ABBA) pa so rezervirane za visoko umetniško (lirsko) govorico in so v tem smislu najbolj »izbrane« in »najvišje«. V nasprotju s slovenščino uživajo zaporedne rime v francoščini zaradi verzifikacijskih specifik karseda široko uporabnost ter tvorijo umetniško sredstvo celo pri visoki umetnosti klasicistične dramatike (aleksandrinci v Corneillevih in Racinovih tragedijah ter Molièrovih komedijah).

Prešernova recepcija sonetne forme

Italijanski sonet torej kljub svoji strogosti omogoča določen manevrski prostor pri razporeditvi rim. To še posebej velja za tercine, pri katerih italijanska sonetistika dovoljuje vse možne permutacije pri razporeditvah rim; velja le eno samo pravilo, da se vsaj ena rima mora ponoviti v obeh tercinah, ne glede na položaj. Med mnogimi možnimi variantami zaporedja rim v tercinskem delu soneta pa je Prešeren uporabljal samo pet možnosti, med katerimi absolutno vodi verižna varianta (CDC, DCD). Očitno je torej, da je najbolj kanonično razporeditev rim (ABBA, ABBA, CDC, DCD) doživljal kot izrazno sredstvo »visoke« umetnosti. Pravilnost te ugotovitve se kaže tudi v dejstvu, da si je pravico do odstopanja od tega kanoničnega zaporedja rim vzel le pri nekaterih sonetih »lažjega«, komičnega žanra, pa še to le v tercinah, ki so že *per definitionem* oblikovno

svobodnejše kakor kvartine. Tako v *Ljubeznjenih* in *Zabavljivih sonetih* srečamo naslednje primere za italijanski sonet regularnih razporeditev rim, ki pa znotraj poetike Prešernove sonetistike učinkujejo kot odstopanja od kanona: dva primera *ponovljenih rim* (*rime replicate*: CDE, CDE), en primer *obrnjenih rim* (*rime invertite*: CDE, EDC), dva primera z razporeditvijo rim CDD, CEE ter dva primera z razporeditvijo CCD, EED, ki je še posebej zanimiva, saj je značilna za *francoski sonet*. Gre za pesmi *Al prav se piše* in *Ne bód'mo šalobárde* iz *Zabavljivih sonetov*. Enako razporeditev rim v tercinah ima sonet *Memento mori*, ki je torej edina izjema v Prešernovi strogi zvrstni diferenciaciji načinov rimanja, po kateri tragično intonirani soneti zahtevajo razporeditev rim ABBA, ABBA, CDC, DCD. Izjema pač, ki potrjuje pravilo.

Izjemno pomembno je dejstvo, da v celotni Prešernovi sonetistiki (in nasploh pri vseh pesniških oblikah, napisanih v jamskih enajstercih) ni niti enega samega verza z moškim izglasjem oziroma moško rimo, čeprav je v pripovednih pesmih in besedilih, naslonjenih na ljudsko umetnost, moške rime s pridom uporabljal in je njihova frekvenca celo višja od slovenskega povprečja pri rabi moških rim. Podobno kot pri razporeditvi rim tudi tu ugotavljamo, da je Prešeren izključno rabo ženskih klavzul in rim doživiljal kot formalni postopek »visoke umetnosti«, rezerviran za najpomembnejše teme – ljubezensko, bivanjsko in nacionalno. Zvrstno motivirana in določena izbira evfoničnih in ritmičnih sredstev torej kaže na izrazito Prešernovo zavest o razliki med *liriko* in *epiko* – liriko je v skladu s prastarimi značilnostmi te literarne vrste in v skladu s samim imenom (iz starogrškega glasbila *lira*) doživiljal kot blagoglasno, glasbi bližnjo umetnost, ki mora »angažirati« najbogatejše in najbolj subtilne zvočne in ritmične potencialne jezika, pri verzni epiki pa zadoščajo bolj preprosti postopki. Tovrstna strogost pri izbiri izraznih sredstev nedvomno izvira iz močne Prešernove želje, da bi slovenski jezik s pomočjo lirike dvignil na raven evropske omike in da bi z rabo najbolj zahtevnih oblik dokazal njegovo bogastvo in lepoto.

Prešeren je vzpostavil ritmično, evfonično in estetsko normo slovenskega verza, ki lebdi nad nadaljnjo zgodovino naše lirike celo takrat, ko se pesniki od nje oddaljujejo. Razvoj je šel v smeri čedalje bolj izrazite »rehabilitacije« moških in daktilskih izglasij in rim.

Slovenski sonet po Prešernu

Vplivu Prešernove norme gre najbrž pripisati tudi dejstvo, da so se tudi pesniki po njem tako zvesto držali kanonične oblike soneta ter da so le redkokdaj posegali po drugih, prav tako legitimnih variantah italijanskega soneta ali po angleškem sonetu. Redko pojavljanje angleškega soneta je po vsej verjetnosti tudi posledica

narave slovenskega pesniškega jezika, ki mu bolj ustrezata dvodelna napetost kompozicije in elegantna, čeprav zahtevna zvočnost italijanskega soneta kakor preprostejša, nizajoča struktura kitic angleškega soneta z racionalistično, epigramatsko koncentracijo izraza v sklepnem, zaporedno rimanem distihu (ABAB, CDCD, EFEF, GG).

Slovenski sonet po Prešernu kaže postopno oddaljevanje od prešernovske norme. Razvoj je šel v smeri čedalje bolj izrazite »rehabilitacije« moških in tekočih (daktilskih) klavzul oz. rim, ki jih je naš prvi pesnik odstranil iz soneta kot »visoke« oblike umetn(išk)e lirike, saj jih je doživljal kot izrazna sredstva ljudske ustvarjalnosti, predvsem epike oz. pripovedne poezije. Proces kršenja prešernovske norme se začelja pri Stritarju in Ketteju ter se stopnjuje pri pesnikih dvajsetega stoletja, ki v starodavno posodo sonetne forme poskušajo ujeti tudi impulze »osvobojenega« pesniškega jezika, značilnega za moderno liriko.

Vzporedno z »liberalizacijo« na ravni klavzul si od generacije do generacije pesniki jemljejo čedalje širši manevrski prostor tudi na evfonični ravni. Sofisticirano razporeditev oklepajočih rim, tako značilno za Prešerna, čedalje bolj nadomešča sistem prestopnih rim, ki je tudi sicer najbolj značilen za slovensko poezijo; obenem poprešernovski pesniki uvajajo čedalje večje število rim (namesto klasičnih dveh rim v kvartinah se uveljavijo štiri), da bi si na ta način olajšali tvorjenje zvočnih stikov. Ta proces čedalje večjega osvobajanja izpod spon stroge prešernovske verzifikacije pripelje tudi do rezultatov, ki segajo onstran ritma in zaporedij rim, značilnih za naravo italijanskega soneta: pojavljajo se verzi, ki ne temeljijo na metru jamskega enajsterca, po kriterijih klasičnega italijanskega soneta nepravilna zaporedja rim, dokler nazadnje v dvajsetem stoletju sonet ne doživi fuzije s prostim verzom.

Značilnosti Stritarjevega soneta

V svojem za tisti čas nenavadno dolgem življenju (1836–1923) je bil Josip Stritar priča zgodovinskih procesov v zadnjem obdobju obstoja in razpada tisočletnega srednjeevropskega imperija in bil eden izmed glavnih akterjev prebujanja slovenske jezikovne in narodnostne zavesti. V socialnem smislu je v svojem dolgem življenju utelesil vse osnovne družbene položaje – rojen v kmečki družini v Podsmreki pri Velikih Laščah, dunajski študent, gimnazijski profesor, torej pripadnik nižjega meščanstva, v simbolnem smislu pa kot pesnik, pisatelj in esejist kulturna avtoriteta, proti koncu življenja deklasiran v hudo revščino, zoper katero so pomoč organizirali narodno zavedni meščanski krogi; ganljive (in poniževalno sramotne) so pesmi, v katerih se zahvaljuje dobrotnikom in dobrotnicam za poslane klobase in potico. Doživljal je velike uspehe in napade,

od naprednih estetskih in družbenokritičnih stališč v mladosti se je povzpел na slovenski kulturni panteon, proti koncu življenja pa ni več dohajal estetskih in poetoloških pogledov mlajših generacij. Žal nam okvir te študije ne dovoljuje, da bi analizirali protislovje med Stritarjevim osebnim življenjem (poročen je bil z Nemko) in njegovo javno vlogo pogumnega borca za slovenski jezik in identiteto.

Zgodovinsko pomemben in prelomen je Stritarjev uvodni esej k izdaji Prešernovih *Poezij* v zbirki *Klasje* l. 1866, kjer je povzdignil Prešerna na piedestal največjega slovenskega pesnika in utemeljitelja slovenskega naroda. Pisal je tudi poezijo in prozo (roman v pismih *Zorin*), vendar je bil v prvi vrsti literarni kritik in organizator kulturnega življenja (pomembna je njegova vloga urednika osrednje slovenske literarne revije *Zvon*). Pretirani racionalizem se pozna tudi pri njegovem najpomembnejšem pesniškem delu – ciklu *Dunajski soneti* (1872), kjer je na satiričen način obračunal s hinavščino in oportunizmom t. i. *staroslovencev* (sam je bil na čelu gibanja, ki se ga je oprijelo ime *novoslovenci*).

Za Stritarjevo poetiko je značilen formalizem, ki se zgleduje po klasičnih zgledih, za doživljanje sveta pa abstraktni humanizem. Čeprav ga literarna zgodovina uvršča v obdobje realizma, Stritarjeve nazore zaznamujejo mnoge naplavine poznoromantičnega svetobolja in sentimentalizma. Kljub dejstvu, da *Dunajski soneti* ne sodijo v čisto liriko, še zmeraj presenečajo z lucidno utemeljenostjo kritike, ki je še danes relevantna v odnosu do (dela) slovenskega nacionalnega značaja. Ta cikel je pomemben tudi v smislu obnove pomena sonetne forme, ki po Prešernovi smrti dolgo ni doživela omembe vredne realizacije v slovenski poeziji. Zgovoren primer je 5. sonet tega cikla (Stritar 1953a: 146):

Oj ljudstvo ti slovensko, zlata vredno,
pošteno, umno, kakršnih je malo;
kako si tem sleparjem v roke palo,
ki te v pogubo vodijo dosledno?

Pred svetom sramoté, grdé te vedno
in tí za vse jim to še daješ hvalo;
s častjo si poprej se imenovalo,
zdaj si ne upaš v družbo več sosedno.

Kako ti z blagom tvojim gospodari
ta zarod, samopriden in nesramen,
ki prid le in dobiček mu je mari!

Ti prosiš kruha – on ti daje kamen;
kaj ti še dosti dolgo ne slepari?
Bog te odreši tega zlega – amen!

Kot smo že poudarili, Prešernova adaptacija italijanskega soneta kaže, da se je slovenski romantik odločil za najbolj regularne in kanonične variante. S tem je vzpostavil zvrstno normo soneta v slovenski poeziji – normo, ki kot jasno razpoznaven formalni tloris določa funkcioniranje te pesemske oblike v vsej poprešernovski slovenski poeziji, celo takrat, ko so pesniki – pogosto zaradi lastne nezmožnosti in nerodnosti – posegali tudi po drugačnih oblikovnih in izraznih možnostih soneta. Zgodovina slovenskega soneta po Prešernu kaže postopno oddaljevanje od kanonične oblike Prešernove adaptacije italijanskega soneta, ki je včasih posledica iskanja novih izraznih poti, včasih pa tudi – iskreno povedano – posledica nesposobnosti pesnikov naslednjih generacij, da bi sledili previsokemu Prešernovemu zgledu.

V tem kontekstu se Stritarjev sonet pravzaprav zelo zvesto giblje znotraj obzorja prešernovske verzifikacije: ne le *Dunajski soneti* (1872–73), temveč tudi velika večina drugih Stritarjevih sonetov temelji na kanonični Prešernovi recepciji italijanskega soneta z zaporedjem rim ABBA, ABBA, CDC, DCD, se pravi z oklepajočimi rimami v kvartinah ter verižnimi (prestopno-oklepajočimi) rimami v tercinah. Zgodovino in metimetrični pomen tega načina rimanja smo obravnavali že zgoraj.

Tudi na ravni ritma in evfonije verznihi končnici Stritar zvesto sledi Prešernovi normi, da moški verzi in rime nimajo domovinske pravice v slovenskem sonetnem jamskem enajstercu. S tem se je odpovedal tudi dramatičnemu ritmičnemu učinku moških verzov, ki z oksitoničnim naglasom na zadnjem zlogu verza znajo imenitno zaostriiti sporočilo, tudi satirične poante, ki jih je Stritar rad upesnjeval.

Zato je toliko bolj presenetljivo, da v nekaterih *Dunajskih sonetih* Stritar uporabi tudi tekoče (daktilske) rime, se pravi jamske »enajsterce« z dvanajstimi zlogi in proparoksitoničnim zadnjim naglasom (na predpredzadnjem zlogu). Gre za *Dunajske sonete*, oštevilčene XXII, XXXI, XXXIII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XLI in XLIV.

Oglejmo si primere te ritmične razširitve Stritarjevega verza in sonetistike. V XXXI. sonetu je tekoča (daktilska) notranja rima kitic (Stritar 1953a: 172):

V zelenju pišem »dunajske sonete«.
 Že cveti jablanam se obletevajo,
 marjetice, zlatice razcvetevajo
 in rože so uže na pol razpete.

Veselje v krilu je narave svete:
 metulj se ziblje, sladko ptice pevajo;
 stvari vse radost svojo razodevajo,
 v preblaženi ljubezni mladi vnete.

Stritar, ki marsikje drugje izkazuje jezikovno spretnost in inventivnost pri rimanju, je tu zagrešil začetniško napako z rimanjem štirih glagolov, napaka je pa toliko večja, ker gre za zaporedno vrsto rimanja. Rima namreč ni zgolj mehanično ponavljanje enakozvočnih besednih in verzni končnic, temveč je zmeraj in predvsem semantični postopek, ki poveže dva različna in včasih celo oddaljena pomena, kar nas preseneti, ker se zavemo njunega nenadejanega skupnega imenovalca, v naslednjem trenutku pa se še bolj zavemo njune pomenske različnosti. Gre za učinek zvočnega odmevanja ter pomenskega približevanja in oddaljevanja, ki vzpostavi kompleksno semantično tkivo, povsem neizrekljivo zunaj polja konkretne pesmi. Naj tu uporabimo ljudsko metaforo: rimani pomeni se nenehno približujejo in oddaljujejo, podobno harmoniki, ki se razširja in oži. Gre za eno izmed strategij, ki jih imenujem *spomin jezika*. To z drugimi besedami pomeni: čim bolj semantično različne so besede, ki se rimajo, tem bogateje zveni rima. In čeprav na tem področju ne more biti za vse primere veljavne zakonitosti, nasploh velja, da rimanje besed, ki pripadajo različnim besednim družinam, zveni bolje kakor rimanje besed, ki pripadajo isti besedni družini, kar zaradi lahкости rimanja še posebej velja za glagole. Primerjajmo lep zven zgornje rime »sonete / razpete«, ki kombinira samostalni in pridevnik, in revščino glagolskega rimanja »obletavajo / razcvetevajo / pevajo / razodevajo«. Glagolske končnice se da namreč zlahka rimati, v umetnosti pa velja pravilo, da tisto, kar je lahko, ni umetnost. V francoščini to bolje zveni: *L'art, ce sont les choses qui sont rares. (Umetnost je tisto, kar je redko.)*

Nekatere tekoče (daktilske) rime pri Stritarju so nerodne, še posebej tiste, kjer na koncu verza doda enklitiko, nenaglašen zlog, ki se naglasno naslanja na besedo pred seboj in z njo skupaj tvori naglasno celoto. Primer je rimanje v tercinskem delu XXXIII. *Dunajskega soneta* (Stritar 1953a: 174):

Ko vse naštel bi, kar vem jih, historije:
kák »narodni molitvar« trdovratni
v katoliškem je društvu, kakšen v zboru je,

kák v »klubu« on in v družbi je privatni
in kákovšen v čitalničnem prostoru je:
»zaprl bi sapo« zgagi tej zagatni!

Učinkovita pa je močna aliteracija v zadnjem verzu *zaprl – zgagi – zagatni*.

Postopek rabe nenaglašanih enklitik v rimanih verzni izglasjih je enako moteč v kvartinskem delu XXXVI. *Dunajskega soneta* (prav tam: 177):

Lepó čemrljem v gorkem je poletju,
obilo paše jim po polju, v resi je,

povsod cvetó medene jim koncesije,
brenčeč letévajo okrog po cvetju.

Obnožje, strd, zalego v prizadetju
množé si venem, vzeti ne dadé si je;
s strupenim želom, ki jim zad v telesi je,
boré se hrabro v máhovem zavetju.

Bolje in tudi duhovito zvenijo tekoče (daktilske) rime v tercinskem delu XXXV.
Dunajskega soneta (prav tam: 176):

Sancta simplicitas! – Ti iz pobožnosti,
smejó se, kuješ trde rumenjake,
sram ni, poklekar, te v debelokožnosti!

Drugje ti prílike ne najdeš take;
da z Bogom si in vragom v lepi zložnosti,
za tó, pobožnik, šel si med prvake!

Nujnost izogibanja revščini glagolskih rim pa seveda pozna tudi izjeme, npr. takrat, kadar glagolske rime podpirajo nujno naštevanja in argumentacije, kot v XXXVII. *Dunajskem sonetu*, kjer je kar polovica rim tekočih (daktilskih). Pri tem sonetu imam občutek, da so glagolske rime v kvartinskem delu upravičene, nenaraven vrstni red besed z enklitiko v verzni končnicah v prvi rimi tercinskega dela pa učinkuje zasilno in revno (prav tam: 178):

Oj vi politiki visoki, slavni!
Kako izbornó posel svoj uméjete!
V sklepávanju na prsih gombe štejete:
Pojmó – ne pójmo – pójmo v zbor državni!

V Beč silna moč vas vleče starodavni,
modró tam klop širokoplatni grejete;
zakaj, to veste vi, a nam se smejete,
ker mislimo, da dedci ste veljavni.

Modrost, možje, globoka vaša taka je;
dragó je vse, živež drag, draga mrva,
težavno zdaj življenje siromaka je.

Prislužka treba je za sol, za drva,
ker geslo pravo pravega prvaka je:
»Za vero, carja, dom« – a ta je prva!

Tudi v tem sonetu se odlične najdbe (npr. zvočno in semantično močna aliteracija »pravo pravega prvaka«) mešajo z manj posrečenimi rešitvami.

Včasih pa se Stritarju uporaba enklitike pri tvorjenju rime tudi posreči, kot npr. v prvi rimi *XXII. Dunajskega soneta* (prav tam: 163), kjer se »oj kje je« rima na »ogreje – ideje – smeje«:

Kje mlada je Slovenija, oj kje je?
Popotniku, prijatelj, mi naznani!
Priromal sem iz daljne, tuje strani,
da srce se domá pri njej ogreje.

Kje so možje, za vzvišene ideje,
za dom, človeštvo in resnico vžgani?« –
»Slovenija!« – Tu ena je v Ljubljani!
A mlada? – Ne! – Ideje?« – Mož se smeje!

Odgovorilo se mi je dvoúmno,
ko v Maribori bil sem pri »Narodi«;
»Primorec« rajni gledal me je sumno.

»Tu ali tam odgovor jasen škodi!«
Novín ščipánje vseh je nepogumno;
kam, vraga, naj še človek vprašat hodi?

Stritar je tu duhovit in udaren, njegov humor je pa grenak – vse to čutimo, ker nam ta 150 let star sonet omogoča tudi današnje branje, razbiranje podobnih družbenopolitičnih in kulturnih pojavov.

Ob občasnih nerodnostih pri zvočnih stikih je Stritar odprl nove možnosti rimanja sicer redkih slovenskih besed, naglašениh na četrtem zlogu od zadaj, z regularnimi ženskimi rimami, naglašениmi na predzadnjem zlogu besed, npr. v *XVIII. Dunajskem sonetu* (prav tam: 159): »časnikarji – drvárji – lopárji – slovárji«. Boris Merhar imenuje ta postopek »razširjena ženska rima« (Merhar 1966: 1). Naj pohvalimo tovrstno Stritarjevo rabo: njegova razširjena ženska rima metrično in zvočno »štima«.

Raba tekoče (daktilske) rime torej razširja Prešernov skrajno ozki, »elitni« izbor izključno ženskega načina rimanja. Še neprimerno daljnosežnejše posledice pa ima Stritarjeva reforma razmerja med sintakso in metriko, s katero se slovenska literarna zgodovina in verzologija doslej žal nista ukvarjali, ne pri Stritarju ne pri drugih pesnikih in pesnicah.

Razmerje med sintakso in metriko Prešernu in Stritarju

Razmerje med sintakso in metriko je ključno vprašanje pesniškega jezika. V študiji *Prosti verz, ki ga ni, a lepo zveni* (Novak 2022: 309–325) sem analiziral zgodovino razmerja med sintakso in metriko. Sintaktična enota se mora v pesmih, napisanih v vezani besedi, povsem prilagoditi izvensintaktičnim sredstvom, ki jih vzpostavlja predvsem metrično-ritmična organizacija verza. Celo znana postopka, ki kršita nujnost podrejanja skladnje metru in ritmu stiha, *enjambement* (»prestop-ek«, kjer sintaktična enota prestopi čez rob verza) in *rejet* (»notranji enjambement«, kjer sintaktična enota »krši« mejo cezure), predstavljata le izjemi, ki drastično potrjujeta osnovno pravilo podrejenosti sintakse metrično-ritmični razsežnosti verza v vezani besedi. Pri prostem verzu pa je to razmerje drugačno. *Sintaksa postane v prostem verzu ritmotvorna*. V študiji *Prostega verza ni!* (»prosti verz pri Udoviču), sem prosti verz označil takole (Novak 1997: 216–217):

Sintaksa se ne podreja več metrično-ritmični organizaciji verza, temveč obratno – v veliki meri, predvsem s sintaktičnimi paralelizmi, oblikuje ritem pesmi. [...]

Če je prosti verz osvobojen metrične »vezanosti besed«, ni osvobojen ritma. Če je prosti verz osvobojen tradicionalne evfonije rim, ni osvobojen drugih postopkov, ki zvišujejo zvočnost pesniškega govora. Če je prosti verz osvobojen nujnosti podrejanja sintakse metrično-ritmičnim omejitvam, ni osvobojen sintaktičnega členjenja govora, ki v moderni poeziji prevzame izrazito ritmotvorno vlogo.

V prostem verzu sintaktični paralelizmi (pogosto s pomočjo anafore, retorične figure ponavljanja besed na začetku več stavkov ali verzov) igrajo ritmotvorno vlogo pri organizaciji verza. Na podlagi teh primerjav sem formuliral »pravilo o obratni sorazmernosti ritmotvorne moči metra in sintakse« (Novak 1997: 242):

Večja ko je metrična organiziranost, manjši je vpliv sintakse na ritem (kar se v tradicionalni vezani besedi kaže kot podrejanje sintakse metričnim omejitvam); z razpadom metrično vezanega verza pa se vpliv sintaktičnih struktur na ritem verza bistveno poveča.

Metrika v tradicionalni vezani besedi tako tiransko obvladuje pesniški jezik, da se naravni vrstni red besed pogosto prilagodi metričnim pravilom in zapovedim. Rezultat je nenaravno zaporedje besed, ki še dodatno poudari »pesniškost«, vzvišenost pesniškega jezika nad naravnim. Prešeren pogosto spreminja naravni vrstni red besed, kar podeljuje njegovim verzom emfatičen, nadnaravni zven. Naj kot primer citiramo znamenito pesem iz *Sonetov nesreče* (Prešeren 1965: 167):

Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne,
ko toplo sonce pomladansko séje,

spet ozelénil semtertjè bo veje,
naenkrat ne zgubi moči poprèšne:

al vender zanjga ni pomóči rešne;
ko spet znebi se gôjzd snega odeje,
mladik le malo, al nič več ne šteje,
leži tam rop trohljivosti požrešne:

tak siromak ti v bran, sovražna sreča!
stoji, ki ga iz visokosti jasne
na tla telébi tvoja moč gromeča;

ak hitre ne, je smrti svest počasne,
bolj dan na dan brli življenja sveča,
dokler ji reje zmanjka, in ugasne.

V tem sonetu tako rekoč ni verza, kjer bi stavek sledil naravni sintaksi. Rezultat je vzvišen govor, tragično zaklinjanje usode. Na tej ravni se jezik moderne lirike bistveno razlikuje od tradicionalne vezane besede, saj temelji na »naravni«
sintaksi. Če kdo danes v verzih spreminja naravno zaporedje besed, se hote ali nehote vrača v pesniški jezik 19. stoletja, kar je značilno za mnoge diletante, ki razen Prešerna ne poznajo nobenega drugega pesnika.

Podpisani sem napisal velik del svojega pesniškega opusa v klasičnih pesniških oblikah. Trdno verjamem, da je mehanično posnemanje Prešerna danes kontraproduktivno, posebej kar zadeva nenaravna zaporedja besed. Ta je mogoče uporabiti le takrat, kadar za to obstaja močan pomenski ali čustveni razlog. Kljub vsemu svojemu nasprotovanju tej preseženi pesniški praksi pa moram resnici na ljubo povedati tudi to, da zna nenaravno zaporedje besed pri mojstrski rabi, kakršna je bila Prešernova, zvišati ritmično kohezijo verza.

Če v tem kontekstu primerjamo Prešerna s Stritarjem, bomo ugotovili, da se je Stritar, ki se je tako v svojih spisih kot v pesniški praksi vseskozi postavljal v vlogo Prešernovega učenca, dediča in kanonika ... pardon: kanonizatorja, prav v tej razsežnosti bistveno oddaljil od Prešerna. Čeprav tudi pri njem najdemo verze, ki temeljijo na nenaravnem zaporedju besed (nekateri smo tu tudi citirali), so znotraj njegovega opusa v manjšini. Približevanje zaporedja besed naravni sintaksi je največji Stritarjev prispevek k zgodovini slovenskega pesniškega jezika. V tem smislu imamo lahko Stritarja za pomembnega predhodnika moderne poezije.

Noben izmed pesniških postopkov, ki sem jih obravnaval v tej analizi, pa ni enoznačen. Stritar je približal pesniški jezik naravnemu govoru na ravni sintakse, obenem pa je pesniški jezik oddaljil od naravnega, pogovornega jezika, predvsem kar zadeva zven, izgovorjavo.

Že zgoraj citirani znameniti Prešernov sonet o hrastu na več mestih kaže, da je Prešeren izpuščal samoglasnike, da bi besedje prilagodil metrični shemi, tako nastali verzi pa so bili blizu izgovorjavi besed v vsakodnevnem govoru. Važno je vedeti, da je pri tej zlogovni praksi Prešeren zvesto sledil pravilom in pesniški praksi italijanske poezije od srednjega veka dalje, v osnovi enaka pravila pa so uravnavala izgovorjavo verzov v drugih romanskih jezikih, tudi francoskem in španskem. V vseh teh jezikih so izgovorjavo verza vse do 20. stoletja regulirala naslednja pravila (Gáldi 1988: 203–204; Novak 1995: 195):

V primeru stika samoglasnikov izgovorjavo verza regulirajo naslednja pravila:

1. *Sinereza* je združitev zaporednih vokalov znotraj besede v en sam zlog. (V italijanščini ni mogoča med naglašenim vokalom ter vokali A, E in O.)
2. *Diereza* pa je – obratno – ločitev zaporednih vokalov znotraj besede na dva različna zloga.
3. *Sinelefa* je vrsta *elizije*, ki *hiat*, trk samoglasnikov na medbesedni meji (med zaključnim vokalom prejšnje besede in začetnim vokalom naslednje besede) razreši na tak način, da se samoglasnika izgovorita kot en sam zlog, bodisi da zaključni vokal prve besede v izgovorjavi izgine ali pa je oslavljen do te mere, da ne tvori več samostojnega zloga. Sinelefa je torej sinereza na medbesedni meji.
4. *Dielefa* je izgovorjava dveh zaporednih vokalov na medbesedni meji kot dveh različnih zlogov.

Sinereza in diereza torej regulirata izgovorjavo vokalov znotraj besede, sinelefa in dielefa pa izgovorjavo vokalov na medbesedni meji.

Izogibanje *hiatu*, trku dveh samoglasnikov, je torej glavni razlog za opuščanje enega izmed samoglasnikov v sinerezi (znotraj besede) in sinelefi (na medbesedni meji). Sinereza in sinelefa pa nista dovoljeni, če pomensko pohabita besedo, da je ni več mogoče prepoznati.

Prešeren kar pogosto prakticira sinelefo (opuščanje uvodnega vokala druge besede na medbesedni meji) in sinerezo (na način opuščanja vokala znotraj besede). V nasprotju z zgoraj formuliranimi pravili sinelefe v romanskih jezikih, kjer prihaja do izpaha ali oslavitve zaključnega vokala prve besede, pa Prešeren prakticira izpah uvodnega vokala druge besede. V 1. sonetu Prešernovega *Sonetnega venca* imamo pet primerov sinelefe in en primer sinereze, torej skupaj kar šest zlogov, ki jih je pesnik »zatrl«² zaradi lepšega in gladkejšega zvena verza:

Poet tvoj nov Sloencam venec vije, 'z petnjist sonetov ti takó ga spleta, de »magistrale«, pesem trikrat péta, vseh drugih skupej veže harmonije.	sinelefa
--	----------

Iz njega 'zvira, vanjga se spet zlije po vrsti pesem vsacega soneta; prihodnja v prednje koncu je začeta; enak je pevec vencu poezije:	sinelefa
---	----------

vse misli 'zvira'jo 'z ljubezni ene,
in kjer ponoči v spanji so zastale,
zbudé se, ko spet zarja noč prežene.

sinelefi

Ti si življenja moj'ga *magistrale*,
glasil se 'z njega, ko ne bo več mene,
ran mojih bo spomin in tvoje hvale.

sinereza

sinelefa

Kar trije primeri sinelefe zadevajo »izpah« uvodnega samoglasnika »I« pri predlogu »IZ«. Obenem Prešeren ne uporabi tega postopka na začetku prvega verza druge kvartine (»Iz njega 'zvira, vanjga se spet zlije«), ker mu zaradi metričnih razlogov tu bolj ustreza polni zven predloga »IZ«, ki tu funkcionira kot nena- glašeni zlog.

Pri Stritarju se Prešernova praksa »izpahovanja« samoglasnikov zaradi me- tričnih razlogov pojavlja v bistveno manjši, zanemarljivi meri.

Podobno je pri nedoločnikih. Prešeren jih zaradi ritmičnih in evfoničnih razlogov pogosto okrajša; naj kot primer navedemo sonet *Je od vesel'ga časa teklo leto*, kjer imamo sinerezo (opustitev samoglasnika) že v uvodnem verzu, okrajšani nedoločnik pa v zadnjem verzu: »*ki ugásnit se ne da z močjo nobeno*«. V tem verzu imamo tudi neoznačeno sinelefo na medbesedni meji med prvima dvema besedama, »*ki ugásnit*«, kjer zlitje samoglasnikov I in U v en sam zlog prispeva k spoštovanju metrične sheme jamskega enajsterca.

Stritar pa nedoločnike piše v dolgi obliki, kar je nemara mogoče razumeti tudi kot podporo porajajočemu se knjižnemu jeziku in nujnosti, da se le-ta odlepi od pogovornega jezika in narečij. Rezultat te Stritarjeve intervencije v jezikovno prakso, ki v pesniških besedilih združuje ritmiko in evfonijo, je daljnosežen, kar je treba razumeti povsem dobesečno – sega do današnjih dni. Celo danes so redki pesniki in pesnice, ki v verzni rabi jezika krajšajo nedoločnik. Naj omenimo le nekatere. Svetlana Makarovič to včasih naredi, a v kontekstu svoje poetike pretresljivih balad in pétih šansonov, ki so oboji že po definiciji bližji ljudskemu izročilu in jeziku. Milan Jesih v svoji večplastni raziskavi pesniške- ga jezika rad kombinira visoko in nizko, čisto poezijo in humorno ozemljene izraze, zato je pri njem mogoče najti okrajšane nedoločnike in druga znamenja pogovornega jezika. Andrej Rozman – Roza kombinira tradicionalne verzne in kitične oblike z izrazito ljudskim jezikom sodobne mestne kulture, zato so okrajšani infinitivi pri njem pogosti. V to smer gre tudi nov, velik in ploden val pesnic in pesnikov, ki ustvarjajo v narečjih. Pogovorni jezik in narečja se do te mere razlikujejo od knjižnega jezika, da bi verzološka analiza pokazala bistveno drugačno ritmično in evfonično »obnašanje« tako napisanih pesmi. Z ozirom na veliko, dramatično razdaljo med knjižno normo ter pogovornim jezikom in narečji se zastavlja vprašanje, ali sodobna slovenska poezija v vezani besedi

temelji na eni sami verzifikaciji ali pa sta na delu dve verzifikaciji, morda celo več verzifikacij.

Naj sklenemo: Stritar je nenavadno zvesto sledil Prešernu pri zahtevni razporeditvi rim v sonetih, ritmiko prevladujočih ženskih verznihih končnic je pa obogatil s tekočimi (daktilskimi) rimami, ki so včasih nerodne. Ob vsej zvestobi Prešernu, katerega je postavil na piedestal nacionalnega literarnega kánona, pa je Stritar storil bistven korak na ravni razmerja med metriko in sintakso: v nasprotju z nenaravnim zaporedjem besed, značilnim za Prešerna, se je Stritar tej romantični ocvetličeni rajši izogibal in gradil svoj verz na naravnem zaporedju besed. Pri tej dilemi je moderna poezija dala absolutno prav Stritarjevi pesniški praksi. V nasprotju s Prešernom, ki je zaradi ritmičnih razlogov rad »izpahoval« samoglasnike (postopka sinalefe in sinereze), kar je njegov umetniško visok verz paradoksalno približalo ljudskemu, pogovornemu jeziku, je Stritar vztrajal pri izgovorjavi slehernega samoglasnika, kar je pomenilo podporo uveljavitvi knjižne slovenščine. Te prakse, ki jo je uveljavil Stritar, se držimo še danes, ko je prepad med knjižnim in pogovornim jezikom še bistveno globlji. Eden izmed daljnih začetnikov današnje rabe slovenskega pesniškega jezika je torej Stritar.

Pesniška cena, ki jo je plačal za to nujno modernizacijo, pa je bila visoka: direktnost izreke se je v *Dunajskih sonetih* oddaljila od Prešernove globoke večplastnosti in pristala v zgodovinsko nujnih, a umetniško plitvih vodah politične satire. Stritarjevo občudovanje Prešerna kot pesniškega in nacionalnega kánona se je pod njegovim pesniškim peresom spremenilo v – kanón. Kanón pa je ... pač kanón: uničuje sovražnike, ta namen pa od njega ob vsem gnevu in humorju terja tudi racionalno natančnost in udarnost, povsem osredotočeno na cilj in učinek. Politična satira je legitimna pesniška zvrst, ki je pa specifična. Pogosto upravičena. Pogosto jedka. Pogosto zabavna. Pogosto tenka. In včasih ozka.

Literatura

Dante ALIGHIERI, 1991: *Commedia – Volume primo: Inferno*. Con il commento di Anna Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore (I edizioni I Meridiani).

Ladislao GÁLDI, 1988: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore.

A. V. ISAČENKO, 1975: *Slovenski verz*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Janko KOS, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. 1987. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Henri MORIER, 1975: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Paris: Presses universitaires de France.

Boris A. NOVAK, 1995: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja.

Boris A. NOVAK, 2004: *Sonet*. Uvodno študijo in komentarje napisal, sonete izbral in uredil Boris A. Novak. Ljubljana: DZS (Klasje).

Boris A. NOVAK, 2005: *Zven in pomen: Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

Boris A. NOVAK, 2011: *Salto immortale: študije o prevajanju poezije*. Prva in druga knjiga. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstvenoraziskovalni inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti (Studia translatoria, 3).

Boris A. NOVAK, 2022: *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani (Znanstvena založba Filozofske fakultete v Ljubljani).

Anton OCVIRK, 1980: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*. Prvi in drugi del. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 9–10).

Francesco PETRARCA, 1979: *Canzoniere. Commento di Giacomo Leopardi con il »Saggio sopra la poesia del Petrarca« di Ugo Foscolo, a cura di Ugo Dotti*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore. (Universale Economica Feltrinelli).

France PREŠEREN, 1965: *Zbrano delo. Prva knjiga: Poezije*. Uredil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1953a: *Zbrano delo, Prva knjiga: Pesmi 1869 / Satire / Pesmi 1870–1880 / Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1953b: *Zbrano delo, Druga knjiga: Pesmi 1881–1899 / Pozne pesmi / Iz groze dni / Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ernest Hatch WILKINS, 1972: *L'invenzione del sonetto*. Renzo Cremente in Mario Pazzaglia: *La metrica*. Bologna: Società editrice il Mulino. 279–290.

Summary

STRITAR'S SONNET AND THE WORLD: PREŠEREN AS A POETIC CANON AND VERSE AS A DEADLY CANNON

The author Boris A. Novak, a Professor of Comparative Literature and a poet himself, plays in the title of his article with words – poetic CANON and CANNON as a weapon.

Josip Stritar (1836–1923) is an important Slovene poet, novelist and literary historian. He was the first to recognize and canonize the artistic greatness of the Romantic poet France Prešeren (1800–1849) as a master of the Slovene language and founder of the Slovene national programme. The author compares the metrical and euphonic features of the classical Italian sonnet, its powerful reception in Prešeren's poetry and Stritar's *Viennese Sonnets* which functioned as a direct moral and political criticism. Stritar followed Prešeren in using the most demanding subspecies of the Italian sonnet with the disposition of rhymes ABBA, ABBA, CDC, DCD. Contrary to the exclusive Prešeren's use of feminine rhymes, Stritar introduced triple (compound) rhymes as well. On the phonetic level where Prešeren respected the natural pronunciation of words, Stritar followed the Slovene literary language which was different

from the spoken language. The greatest deviation concerns a different relationship between syntax and verse meter: in the spirit of the traditional Romantic poetics Prešeren liked to change the natural syntactic order of words, but Stritar preferred to avoid this Romantic cliché and build his verse on a natural sequence of words. In this dilemma, modern poetry followed Stritar's poetic practice. Therefore, he can be considered to be one of the precursors of the modern use of the poetic language. The artistic price he paid for this necessary modernization, however, was high: the directness of Stritar's language in *The Viennese Sonnets* cannot be compared with the multifaceted richness and beauty of Prešeren's poetry. Stritar's poetics ended up in the historically necessary, but artistically shallow waters of political satire.