



UDK 82.08.1

Vita Žerjal Pavlin

Ljubljana

LIRSKI CIKEL ALI LIRSKA PESNITEV?

Avtorji z literarnovrstnimi oznakami lastnih besedil vplivajo na literarno sprejemanje in vsaj deloma tudi na literarno obdelovanje. Članek presoja razloge za poimenovanje pesnitev, ki sta ga za svoja besedila uporabila sodobna slovenska pesnika Gregor Strniša in Boris A. Novak. Strniša je s poimenovanji »pesnitev«, »petdelna pesem« oziroma »balada« naknadno polemiziral z že ustaljenim kritičkim in literarnozgodovinskim označevanjem njegovih besedil kot lirskih ciklov. Novak pa je za pesnitev opredelil *Kamnito Afrodito*, ki je eno od treh besedil v knjigi *Hči spomina* (1981), prav tako pa tudi knjigo *Tisoč in en stih* (1982), kar je spodbudilo enako literarnovedno opredelitev še dveh besedil iz knjige *Hči spomina*.

*With genre designation, authors influence the literary reception and at least partially literary analysis. The article examines reasons for the designation »long poem«, used for their texts by the contemporary Slovene poets Gregor Strniša and Boris A. Novak. Using the terms »long poem«, »five-part poem«, and »ballad«, Strniša after the fact debated with the established characterization of his texts by literary scholars as lyric sequences. Novak termed a long poem *Kamnita Afrodit*a, one of three texts in his book *Hči spomina* (1981), as well as the book *Tisoč in en stih* (1982), which prompted the same designation for two more of his texts from the book *Hči spomina*.*

Ključne besede: lirski cikel, lirska pesnitev, Gregor Strniša, Boris A. Novak

Key words: lyric sequence, lyric long poem, Gregor Strniša, Boris A. Novak

Uvod

Literarne zvrsti, vrste oziroma žanre sooblikujejo tudi njihova poimenovanja. Z njimi avtorji, bralci, kritiki, literarni znanstveniki in drugi udeleženci v literarnem sistemu označujejo literarna besedila oziroma njihove posebne formalne, vsebinske ali modalne razsežnosti in literarna dela različnih avtorjev, dob in okolij razvrščajo v razrede. Avtorji s tovrstnimi poimenovanji opozarjajo bralce, da je njihova dela potrebno interpretirati medbesedilno, da se s svojimi besedili priključujejo na zvrstno tradicijo, na prototipska besedila. (Juvan 2006: 168, 172–175) Tako je tudi sodobno uporabo poimenovanj »lirska pesnitev«, »lirski cikel«, »večdelna pesem« v slovenskem literarnem sistemu potrebno obravnavati kot del medbesedilne in metabesedilne interakcije.

Na ta način je slovenski izraz »pesnitev« že opredelil Marko Juvan (2002: 15–37). Izhaja iz ugotovitve, da ustreznice za to slovensko poimenovanje v mnogih evropskih jezikih izvirajo iz latinske in grške osnove poēma/poīēma, v pomenih 'pesem, pesnitev, pesniško delo', prvotno pa 'izdelek, spis, stvaritev'. Po tej etimološki osnovi, ki opredeljuje celovito delo, sta besedi pesem in pesnitev pravzaprav sopomenki in na ta način sta lahko še vedno tudi rabljeni (npr. pri Strniši), vendar ne kot literarnovrstna termina. Juvan nadalje navaja, da so v evropskih književnostih različni izrazi za pesnitev že v prvi tretjini, predvsem pa proti koncu 19. stoletja pomenili »ne le (imenitnejše) verzificirano, pesniško besedilo nasploh, ampak – zlasti če so dopolnjeni z vrstnim

pridevnikom, ki poudarja epskost, veličino, dolžino ali zgodovinsko tematiko – tudi verzno literarno delo, ki je srednjega ali dolgega obsega in ima predvsem pripovedni značaj, čeprav je lahko tudi dramsko ali lirsko«. V tem pomenu se je v začetku 20. stoletja razširil in utrdil tudi slovenski izraz pesnitev. Najprej je svoje daljše pripovedne verzifikacije tako označeval Anton Aškerc, od leta 1909 pa je dokumentirana raba te besede v slovenski književni publicistiki. V drugi polovici 20. stoletja so izraz pesnitev za označevanje prevajanih romantičnih del uporabljali slovenski prevajalci evropskih romantikov.

Čeprav ima že »romantična pesnitev« kot pretežno sinkretična vrsta pogosto tudi lirske sestavine, v nekaj primerih pa se je še bolj oddaljila od pripovednosti v liriko (npr. Wordsworthov *Večerni sprehod*, 1793, ali Slowackega *V Švicci*, 1839), se je izraz lirska pesnitev uveljavil predvsem v novi romantiki, simbolizmu, ekspresionizmu in modernizmu (npr. *Mlada Parka* Paula Valéryja, 1917, Eliotove večpesemske celote, *Votli ljudje*, *Pusta dežela* in *Štirje kvarteti*, oblikovane z montažo fragmentov in s sinkretičnimi prvini).

Toda tudi ta raba za tipično lastnost lirske pesnitve poleg verzificiranosti upošteva še daljši obseg, lahko bi rekli, da kot zunanjo ostalino narativnosti prvotnih epskih pesnitev. Ti dve lastnosti bistveno določata tudi sodobno generično zavest o lirski pesnitvi, kot bo predstavljeno v nadaljevanju. Izraz lirska pesnitev pa vsaj delno implicira še lastnost nedominantne pripovednosti, verjetno tudi kot posledico izhodiščno epskih značilnosti pesnitve, in idejno-slogovno pomembnost oziroma prestižnost takega dela, spet kot referencialno lastnost, vezano na prototipske epske pesnitve.

S to lastnostjo je povezana tudi širša raba izraza pesnitev, ki jo je Juvan potrdil na osnovi kartoteke Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU do 1970, saj je ugotovil (nav. d.: 18), da se je izraz pesnitev na Slovenskem uporabljal v različnih pridevniških zvezah tudi za »prozna dela, za daljše orkestralne skladbe, celo za filme. Toda vseskozi je pojem konotiral določeno estetsko, simbolno-pomensko prestižnost, širokopoteznost in reprezentativnost.« Na tako, ožje in širše razumevanje izraza pesnitev opozarja tudi leksikon Literatura Cankarjeve založbe (1981: 178) z opredelitvijo, da je pesnitev »literarno delo v verzih in z daljšim obsegom, zlasti pripovedna dela (ep), pa tudi lirika. V širšem smislu: vsaka pomembna literarna umetnina (tudi drama, roman), ki ji pripada ne samo večji obseg, ampak tudi duhovno-estetska vrednost.« V nadaljevanju nas bo zanimala le ožja raba izraza pesnitev.

Po drugi strani termin cikel ni prava literarnovrstna oznaka, ampak predstavlja t. i. zbirno delo (Ibler 1988: 35–46), v katerem pa so besedila močneje povezana kot na primer v pesemski knjigi ali pesemskem razdelku v njej. Izraz cikel (lat. *cyclus* oz. grš. *kyklos* = krog) že s svojo etimologijo opozarja na zaokroženost ali sklenjenost kot poseben način povezave vrste oz. skupine besedil, ki »v takšni združbi ohranjajo svojo samostojnost, obenem pa tvorijo novo, širšo celoto«. (Kmecl 1977: 201)¹ Besedila, ki tvorijo cikel, lahko pripadajo katerikoli literarni zvrsti, zato so cikli lirski, epski, dramski ali pa sinkretično kombinirajo zvrstno raznolika besedila.

¹ Podobno definicijo je mogoče zaslediti tudi pri tujih teoretikih cikla. Darwin (1983, v: Ibler 1988: 25) ga definira kot »namerno organiziran poetični kontekst iz vrste samostojnih del, karakteriziran s posebno umetniško zaprtostjo«. Za Vroona (2000: 521) je lirski cikel »skupina samostojnih pesmi, razumljena kot novo sestavljeno besedilo, ki je celovito z lastnimi semantičnimi strukturami brez kompromisa na račun estetske celosti in samostojnosti njenih sestavnih delov.«

Najpogostejši so prav lirski cikli, ki jih Ibler (1988: 35–46) od drugih lirskih zbirnih del loči po pomembnosti semantične semiotične funkcije. To pomeni, da obstaja med besedili notranja povezava, pri tem pa je relativno vseeno, ali je bila sklenjenost celote načrtovana ali naknadno zasnovana. Predpostavka za nastanek cikla je zgolj intencija avtorja,² da s sopostavitvijo več pesmi ustvari tekst višjega reda. Cikel je torej v nasprotju s pesnitvijo drugotno besedilo, tvorjeno iz prvotnih besedil, semantična zveza med besedili pa omogoča koherenco cikla. Na razbiranje smisla ciklične celote³ pa usmeri recepcijo že avtor, ki na bralečvo sprejemanje vpliva z zunanjimi znaki cikličnosti, med katerimi je najpomembnejši skupni naslov, ob tem pa tudi oštevilčeno zaporedje pesmi. Prav s tem avtorji običajno ločijo pesemski cikel ob knjižnega razdelka kot kompozicijske enote knjige, znotraj katere so besedila sicer lahko tudi semantično povezana, a je ta povezava šibkejša od ciklične. Tudi razdelek je kot cikel pogosto naslovljen, pesmi znotraj njega pa so naslovljene ali nenaslovljene, večinoma pa ne oštevilčene, saj je označevanje zaporedja že znak cikla. Seveda je mogoče, da je razdelek hkrati tudi cikel. Ne glede na to pa je v slovenskem literarnem sistemu (pri avtorjih, kritikih, literarnih zgodovinarjih in drugih udeležencih) pogosta raba izraza cikel kot sinonima za razdelek, kar otežuje razlikovanje med semantično različno krepko povezanimi skupinami pesmi.

Ker je šele romantika zasnovno pesemskih knjig premaknila od literarnovrstne razporeditve k vsebinski povezanosti pesmi, se je takrat okrepila težnja po oblikovanju lirskih ciklov,⁴ ki sicer še niso bili tako imenovani. Tudi Goethe svojih cikličnih pesniških del še ni označeval s tem izrazom, uporabljal pa ga je za likovna dela. (Ort 1984: 1106) Na Slovenskem se ciklično oblikovanje začne s Prešernom, čeprav razporeditev pesmi v *Poezijah* kaže, da je še sledil klasicistični organizaciji pesemske knjige z literarnovrstno razporeditvijo. Ciklično, torej semantično povezano, je pesmi razvrstil v *Sonetnem vencu*, v katerem pa je zaradi težnje k celovitosti te pesemske oblike prvotni ciklični princip problematiziran. Tudi *Gazele*, ki tvorijo sicer knjižni razdelek, opredeljen literarnovrstno, s semantično povezavo pesmi ustvarjajo cikel. Najbolj vpliven za kasnejše ciklično oblikovanje pri nas pa je bil Prešernov cikel znotraj vrstno opredeljenega razdelka *Soneti*. Čeprav ga je Prešeren v revizijskem in cenzurnem rokopisu zbirke prvotno naslovil *Sonetje nesreče*, je ta skupni naslov v cenzurnem rokopisu prečrtal in poskrbel za to, da ni prišel v tiskane *Poezije*. Kasnejše izdaje zbirke ga vseeno navajajo, saj ga je iz revizijskega rokopisa, do katerega Prešeren

² Sloane (1988: 40) pa opozarja, da bralec pogosto ne more preveriti okoliščin, v katerih je bil cikel oblikovan, avtorjevega namena oziroma vloge naključja pri oblikovanju cikla. V podkrepitev stališča navaja eksperiment s študenti, ki so skupino motivno povezanih pesmi različnih avtorjev, ki jim je bila predstavljena kot intencionalni cikel, kot cikel tudi interpretirali. Kljub temu pa priznava, da slučajnostni cikli v nasprotju s namernimi težijo k razpršenosti in nepovezanosti semantičnih kategorij.

³ Zaradi dejstva, da besedila v ciklu poleg lastnega besedilnega smisla sooblikujejo tudi ciklični medbesedilni smisel, ciklično strukturo Užarevič (1990: 113) po Haevu (1980) opredeljuje kot »dvocentrično«, kar pomeni, da se vsak element pesmi iz cikla lahko istočasno bere imanentno in sobesedilno. Zato je besedilo iz cikla sicer možno brati kot samostojno, ker pa je vključeno v cikel, moramo pri recepciji upoštevati tudi ciklično celoto.

⁴ Tako Fomenko (1984, nav. po Iblerju 1984: 30) ugotavlja, da je bila v ruski literaturi 19. stoletja knjiga pesmi, ki je nastala v romantiki kot odgovor na zahtevane skupine žanrsko enakih besedil v klasicizmu, predhodnik ciklov.

med tiskanjem ni mogel, prevzel urednik Pintar (prva objava z letnico 1900) in za njim večina drugih urednikov.⁵ Kljub neoznačenosti cikla v zbirki navedena skupina vendarle deluje kot ciklična celota, temelječa na »notranji biografiji«, torej »zgodbi« kot logičnem zaporedju duševnih stanj oziroma refleksij. Zato je odločitev literarne zgodovine za ciklično branje kljub drugačni avtorjevi volji recepcijsko smiselna, saj bralcu omogoča bogatejše doživljanje in razumevanje posameznih pesmi. Glede na to, da je pred začetkom Sonetov nesreče v prvotni izdaji *Poezija* prav tako nenaslavljen sonet *Apel podoba na ogled postavi* z izrazito satirično vsebino, za *Sonetni nesreče* pa naslovljeni sonet *Memento mori*, so cikel tudi prvi Prešernovi bralci lahko dojeli kot vsebinsko celoto, kot t. i. grafično neoznačen cikel. (Vroon 2000: 526)

Seveda se oblikovalci lirskih ciklov v slovenski poeziji niso zgledovali le pri Prešernu, vendar velika količina sonetnih ciklov kaže, da so prototipi slovenskega sonetnega cikličnega oblikovanja prav Prešernovi sonetni cikli, in to ne le *Sonetni venec*, ampak tudi *Sonetje nesreče*.

Za slovensko literaturo lahko torej ugotovimo, da so že v romantiki nastala besedila, ki so kasneje predstavljala eno od ključnih prototipskih referenc tako za poimenovanje pesnitev (Prešernov *Krst pri Savici*), kot tudi za cikel (Prešernovi *Sonetje nesreče*), pa vseeno uporaba obeh izrazov v slovenskem literarnem sistemu ni povsem ustaljena. Toda že prototipska besedila in etimologija obeh besed kažejo na temeljno razliko med izrazoma, in to je njun besedilni status. Pesnitev je prvotno, predvsem na celoto osredotočeno besedilo, etimološko sinonimno besedi pesem, zato njeni sestavni deli – »grafično označeni, vsebinsko zaključeni del pesnitve«, običajno poimenovani spevi⁶ – še niso samostojna besedila. Cikel pa je drugotno besedilo, tvorjeno iz prvotnih besedil, pesmi. Vendar razmerje med obema oblikama le ni vedno tako čisto. Od stopnje »vsebinske zaključenosti« posameznega speva je namreč odvisno, ali ga lahko beremo že kot samostojno pesem ali ne. Predvidevamo lahko, da je v pripovednih pesnitvah, ki temeljijo na kronološko-kavzalni logiki, koherentno-kohezivna vpetost spevov v celoto večja kot v lirskih pesnitvah, iz katerih se zunanje dogajanje umika na račun duševnih, osamosvojenih »dogodkov«. Zaradi spremenjenega, lirskega značaja spevov pa ti niso več nujno le deli celote, ampak so lahko tudi bolj kohezivno-koherentno celoviti, celo pesmi v (nad)pesmi, kar pa je pravzaprav definicija cikla.⁷ Kadar so spevi deloma besedilno osamosvojeni, deloma pa koherentno vpeti v višjo celoto in kadar se mešajo druge značilnosti obeh literarnih oblik, nastane mešani tip ciklične pesnitve.

Osnovno razliko v besedilnem statusu pesnitve in cikla bom v nadaljevanju opredeljevala s kriteriji besedilnosti, predvsem kohezijo in koherenco, poimenovanje pesnitev oziroma lirski pesnitev pa navezovala tudi na značilnosti, izpeljane iz prototipov, kot so večji obseg, izhodiščna pripovednost in idejno-slogovna pomembnost oziroma

⁵ Brez naslovov ciklov so izdaje *Poezija* urednikov Antona Aškercja (prva 1902) ter Avgusta Pirjevca in Jože Glonarja (1929).

⁶ Ta pomen je po SSKJ šele tretji pomen besede spev. Po prvem pomenu je izraz spev kar sinonim za pesem, kot to velja tudi za nekatere bližnje slovanske jezike: češko zpěv in píseň, hrvaško spjev in pjesan, srbsko spev in pesma. Zelo soroden je tudi drugi pomen, po katerem je spev liturgična pesem.

⁷ Omenjeno tezo bi potrjevalo stališče, da so v ruski književnosti z začetka 20. stoletja zaradi lirizacije iz romantične pesnitve nastali npr. Blokovi simbolistični cikli. (Fomenko 1970, nav. po Užarevič 1990: 112)

prestiznost besedila. Na ta način bom komentirala rabo poimenovanja pesnitev, ki sta jo za nekatera svoja besedila uporabila Gregor Strniša in Boris A. Novak.

Strniševa avtopoetska opredelitev pesnitve oziroma petdelne pesmi

Za pesništvo Gregorja Strniše so od druge zbirke *Odisej* (1963) značilne petpesevske celote, ki so jih literarnovedni opisi skoraj dosledno označevali za cikle oziroma ciklične kompozicije, kar sploh ne preseneča, saj imajo za cikel značilen zapis: skupni naslov povezuje pet običajno oštevilčenih ali pa naslovljenih pesmi s po tremi štirivrstičnicami. Tako jih je že leta 1967 v *Slovenski književnosti 1945–1965* označil Boris Paternu (194–197), leta 1972 v *Zgodovini slovenskega slovstva 8* Jože Pogačnik (246), nato pa v antologijah sodobne slovenske poezije še Janko Kos (1983: 150) in Tine Hribar (1984: 185).⁸

Strniša je svoje nestrinjanje s takim označevanjem, zaradi katerega so bile pesmi po njegovem mnenju tudi narobe razlagane, izrazil in pojasnil v avtopoetološkem besedilu, s katerim je pospremil tematski izbor svoje poezije z naslovom *Vesolje* (1983: 12–13). Zapisal je naslednjo utemeljitev:

/C/iklus pesmi povezuje, dovolj rahlo, edino skupna ali sorodna tema ali občutje – že *Sonetje nesreče* so najlepši, vsem znan primer v slovenski zgodovini – a v ciklu je vsaka poedina pesem v sebi zaključena, samostojna celota, ki jo lahko beremo in do kraja dojamemo tudi samo, čeprav morda niti nismo nikoli spoznali ostalih. – Pri sestavljenih, petdelnih pesmih ali pesnitvah v tej in v prejšnjih pesniških knjigah pa gre prej za primere, ali vsaj poskuse, današnje lirične balade, torej v bistvu ene pesmi ali pesnitve, kjer so njene poedine 'pesmi' velikokrat s samo zunanjo 'zgodbo', ki se nadaljuje iz ene v drugo, ali po notranji vsebini in hkrati po samem načinu sestave, včasih na zunanji tudi raznorodnih vsebinskih prvih, v večjo celoto, tako povezane med sabo, da nepovezano branje, ali celo izločitev in (antološka) objava samo po ene, dveh ali tudi treh od vseh petih, naredi s tem poedino pesem ali, po sami vsebinski plati, precej nedojemljivo, celo nerazumljivo, ali razumljeno čisto narobe, na vsak način pa jo zmeraj okrne in ji močno poškoduje tudi samo stilno estetsko stran...

Strniša torej opozarja, da osamosvojeno branje vsake od petih enot, povezanih v pesemsko celoto, zanj ni ustrezno, ker to niso samostojne pesmi, ampak le deli ene pesmi oziroma pesnitve, ki zato ni cikel, ampak močnejše povezana celota. Podobno je že kmalu po izidu zbirke *Odisej* zapisal Vital Klabus (1963–64: 752), in sicer da v njej ne gre več za »kratke, pregledne, zgoščene pesmi, temveč velike, bogato razčlenjene in nenavadno, zamotano zvezane in sestavljene kompozicije«.

Strniša je za svoje sestavljene pesemske celote uporabil tri izraze: balada, pesem, pesnitev. Poimenovanje balada je etološka literarnovrstna opredelitev, v zvezi s katero pa Strniša (1982: 13–14) opozori, da »pri teh pesmih seveda ne gre zmeraj ravno za tragično in grozljivo doživetje sveta, kot je že v starejši, klasični književnosti včasih

⁸ Oznako cikel za Strniševa besedila srečamo tudi v *Slovenski liriki 1950–2000* Denisa Poniža iz leta 2001 (110–117). Vendar je cikel pri Ponižu tudi sopomenka za razdelek, saj ciklično členitev omenja že ob prvi zbirki *Mozaiki*, ki jo tvorijo nenaslovljeni, le oštevilčeni razdelki, znotraj katerih so vse pesmi naslovljene.

težko potegniti mejo med balado in romanco«, je pa zanj pomembna značilnost balade, da je »zaradi njenega močnega čustveno idejnega, za 'zgodbo' skritega, notranjega jedra, v nasprotju ali v primerjavi z znano daljšo epsko pesmijo, tudi nikoli niso mogli uvrstiti v resnično pripovedno pesništvo, čeprav se večkrat po vsebini in s kompozicijo svojih snovnih prvin, po vsem načinu pripovedi torej, že močno približuje noveli«. Balada je torej za Strnišo primerna literarna vrsta, ker ni povsem pripovedna, ampak sinkretično združuje poleg epskih še lirske in, tako kot novela, tudi dramske sestavine. Prav zvrstni sinkretizem pa je skupna lastnost balade in romantične pesnitve, očitno pa se razlikujeta po obsegu. Strniševo balado tvori 60 verzov, kar je – kot je bilo značilno že za romantične balade – veliko pod obsegom najkrajših romantičnih pesnitev (300 verzov).

Z besedama pesem in pesnitev pa Strniša opozarja na besedilno enovitost zgolj navideznih ciklov, ki je ni mogoče ustrezno dojeti, če posamezne dele beremo kot samostojne pesmi. Razlike med izrazoma pesem in pesnitev Strniša ne pojasni in v besedilu ju uporablja največkrat kot sopomenki (npr. »pesem *Vrba*, tu šele predzadnja pesnitev zaključnega dela«), a tudi za ločevanje med obširnejšo, sestavljeno celoto – pesnitvijo – in njenimi deli – spevi, ki so bodisi naslovljeni ali oštevilčeni. Vsekakor besede pesnitev v tem besedilu Strniša ne pojmuje tako široko kot v spisu *Relativnostna pesnitev* (2007: 590), kjer izraze pesnitev, poezija, pesništvo in pesniško delo uporablja »za vsa leposlovna dela, torej za dela vseh treh osnovnih zvrsti besedne umetnosti«.

Strniša svoja, iz petih delov sestavljena besedila zaradi močne medsebojne povezanosti delov torej opredeljuje predvsem kot pesmi-balade, izraz pesnitev uporablja le kot pomožnega. In vendar že zvrstnokompleksna struktura teh besedil, sorodna sestavi romantičnih pesnitev, upravičuje tudi poimenovanje pesnitev, vsaj takrat, kadar je petdelna celota podvojena, kot je že v zbirki *Odisej* v besedilu *Inferno* (naslovljena sta tudi oba dela, in sicer *Pustinja* ter *Gora*), ali celo potrojena (v izboru *Vesolje* sta taki na novo sestavljeni celoti *Balada o jajcu* in *Balada o svetu*). Taka sestava učinkuje dovolj obsežno za oznako pesnitev, sploh ker je vsakemu pesemskemu delu namenjena v knjigi po ena stran.

To poimenovanje je za *Inferno* uporabil že Paternu (1967: 194–197), ki ga sicer imenuje cikel, a hkrati tudi pesnitev, s katero »/lirsko izpoved avtor razvije v znatne epske in dramske značilnosti«, saj je to »lirska izpoved, ki se razraste v homersko fresko modernega tipa«. Njegovo opozorilo na medbesedilno zvezo s starogrškimi epi, ki pa so temeljni prototipi pesnitve, je najverjetneje spodbudila mitološka motivika Minotavra v pesnitvi.

Da *Inferna* ne tvori več samostojnih pesmi, kaže tudi dejstvo, da so posamezne »pesmi« večinoma nekoherentne, če jih ne beremo v medsebojni narativni povezanosti. V *Pustinji* se nekoherentnost navideznih pesmi začenja s četrtilnim delom, v katerem brez navezave na predhodni del ni jasno, kdo je neizraženi stavčni osebek že v drugem verzu: »Žejen je, vendar nikoli do smrti žejen«, in identiteta opisovanega subjekta ni pojasnjena niti v nadaljnjih verzih. Peti del se s časovnim zaimkom navezovalno že začenja: »Potem so kratke plohe vsako noč bolj redke.« Brez upoštevanja medbesedilne časovno-pripovedne koherence, ki temelji na motivu potovanja oziroma popotnika, ostaja prav tako nejasna identiteta subjekta v drugem delu, *Gori*. V njem je po uvodnih

dveh verzih z opisom gore (»Vsa je gol črn kamen. Skoz ostre zaseke/ tu in tam slepeča sončna svetloba lije.«) v naslednjih dveh predstavljen položaj neimenovanega subjekta: »Koraka po pobočju, zdaj ves oblit od sence,/ zdaj spet do pasa v soncu zablešči se.«

Paternu opozarja na pripovednost in dramatičnost kot temeljno značilnost tudi drugih sicer lirskih besedil v knjigi *Odisej*, ki jih resda imenuje cikli, vendar jih interpretativno vedno obravnava le kot celote. Knjiga *Odisej* po eni strani šele oblikuje »pentagramsko⁹ ciklično formo« (Šteger 2007: 670), v kateri pa še niso oblikovana vsa besedila in je postala Strnišev »zaščitni znak« šele v naslednjih knjigah, po drugi pa že predstavlja Strnišev odmik od ciklične gradnje k trdneje povezanim večdelnim pesmim oziroma pesnitvam. Prav naslovno besedilo *Odisej*, ki sklepa istoimensko zbirko, pa lahko še beremo kot cikel.

Strniša sicer že z naslovom pokaže razliko z izhodiščno snovjo, saj ga raznovrstna motivika Homerjevega pripovednega dela ne zanima, ampak uporabi predvsem arhetipski, simbolni pomen naslovnega junaka. Predstavi ga v položaju, s katerim se Homerjev ep zaključuje, ob vrnitvi na Itako, potovanje pa je le spominski motiv. Vendar osrednjo, tretjo pesem naslov celote le šibko tematsko opredeljuje: njena glavna tema je usodno privlačen otok Siren, ki sicer sodi med motive Odisejevega potovanja, vendar v Strniševi pesmi naslovni Odisej ni omenjen. Na to opozarja tudi Darja Pavlič (2003: 141) pri obravnavi podobja v Strniševi poeziji: »Če bi posamezne pesmi obravnavali kot samostojne enote, bi morali ugotoviti, da imajo naslovni simboli dominantno funkcijo samo v nekaterih pesmih.« V tem lahko vidimo avtorjev namig, da moramo tudi to celoto brati predvsem v njeni povezanosti, na katero zelo jasno kažejo tudi simetrično razporejene leksikalne variantne ponovitve (najbolj izrazita je variantna ponovitev verza prve pesmi: »pomlad prihaja in odhaja v vetrovnih nočeh« v začetku zadnje, pete pesmi: »V vetrovnih nočeh pomlad prihaja in odhaja.«, ki ustvarja krožnost večpesemske celote; v drugi pesmi se variantno ponovi verz, ki opredeljuje lirsko situacijo: »sedi na bregu« iz prve pesmi je »nad temnim morjem sedi« v drugi), ki so uporabljene kot sestavine medpesemske kohezije. Simetrična, zrcalna razporeditev motivov je tudi sicer eden od pogostejših načinov notranje gradnje Strniševih večdelnih pesmi.

Besedilne celote pa so posamezne pesmi tudi še v *Vrbi* iz naslednje pesniške knjige (Želod 1972). Cikličnost v etimološkem smislu vzpostavlja v tej večpesemski celoti ponovitev prvega verza prve pesmi (»Ti ne boš nikoli umrla«) kot zadnjega v peti, kar se pokaže tudi kot sredstvo ikoničnosti. Vse pesmi namreč variirajo isto idejo o nesmrtnosti človeka in neuničljivosti vsega obstoječega. Zaradi variantne strukture je to t. i. paradigmatski¹⁰ cikel. Močno medpesemsko kohezijo pa omogočajo tudi druge dobesedne ali variantne ponovitve verzov, njihovih delov oziroma motivov. Prav te navezave oblikujejo »stilno estetsko stran«, če uporabimo kar avtorjev zagovor, zakaj

⁹ Po Chevalier-Gheerbrantu (1995: 441) je pentagram »eden izmed ključev najvišje znanosti: odpira vrata do skrivnosti.« »Pentagram izraža moč, sestavljeno s sintezo komplementarnih moči.«

¹⁰ Gre za enega od dveh tipov ciklične zgradbe (po Iblerju 1990). Paradigmatski cikli imajo poudarjene odnose ekvivalence med pesmimi, kar pomeni variantne ubeseditve iste teme, v katerih je ta pripisana različnim subjektom, časom ali prostorom (mozaični vidik) oziroma je tematizacija implicitna in eksplicitna ali konkretna in splošna oziroma izražena kot vprašanje in odgovor. Paradigmatski cikel lahko prinaša tudi različne teme, vendar ob isti motiviki. Sintagmatski cikli vzpostavljajo med pesmimi razmerja vzročnosti, posledičnosti, pogojnosti, pojasnjevalnosti, sklepalnosti in časovnosti oz. oblikujejo siže.

tudi takih celot ne želi imenovati cikel. Vendar je vsaka ciklična celota tudi estetska in ne le semantična kvaliteta, objava posamezne pesmi izven cikla pa jo zmeraj okрни, saj izključí njen šírši, ciklični kontekst in smisel nove, ciklične celote.

Vrbo bi Strniša verjetno opredelil za drugi tip večdelnih pesmi, enotnih »po notranji vsebini in hkrati po samem načinu sestave«. Poseben podtip teh celot so za Strnišo tiste, ki so sestavljene iz »včasih na zunaj tudi raznorodnih vsebinskih prvin«. V knjigi *Oko* (1974) raznovrstne vsebinske sestavine vsebuje kar osem večpesemskih celot, ki bi jih v drugačni knjižni sestavi verjetno imeli za razdelke. Tak je npr. drugi del večpesemske celote *Zelnata glava* z naslovom *Bajke glave* (medtem ko prvi del *Sanje babe* tvori prav tako pet, vendar samo oštevilčenih in nenaslovljenih pesmi s pripovedjo o zelnatih glavah, ki pa so za ciklično sestavo koherentno premočno povezane). Motivna raznovrstnost, vendar tudi sorodnost je razberljiva že po naslovih posameznih pesmi: *Pesem o liliji*, *Historija od ohrovtá*, *Vrba žalujka*, *Fabula o redkvicah*, *Pesem glave v kotlu*. Te nenavadne pesmi o prav tako nenavadni živosti rastlin korespondirajo s prvim delom celote *Sanje babe* tudi tako, da predstavlja zadnja pesem drugega dela, *Pesem glave v kotlu*, sočasno dogajanje zadnji »pesmi« prvega dela, le da je prikazano iz druge, rastlinske perspektive. In vendar bi drugi del lahko funkcioniral kot samostojen razdelek ali, zaradi osmišljajočega skupnega naslova, tudi kot paradigmatški cikel, z vključitvijo v dvodelno višjo celoto pa dobi novo funkcijo, postane razširjeni drugi, neantropocentrični pogled.

Malina Schmidt-Snoj (1993: 85-90) za dva tipa notranje sestave Strniševih večpesemskih celot uporablja tudi izraze filmske umetnosti: »zaporedne pesmi predstavljajo eno samo filmsko sekvenco ali pa na način ostrih rezov ustvarjajo paralelno montažo istočasno potekajočih akcij oziroma zgodb«. Ob tem pa še dodaja, da ne glede na pomene pesmi dajejo že Strniševe formalne in kompozicijske značilnosti občutek nenehnega perpetuiranja, krožnega ponavljanja in prehajanja enega v drugo. Ponavljanje posameznih verzov ali podob namreč ni le pogosto sredstvo kohezije večpesemskih celot, ampak se od knjige *Oko* (1974) pojavlja tudi na ravni višjih enot, kot jih tvori hierarhično razvejano naslovje, ki bralca dejansko usmerja k iskanju smisla celotne knjige. Strniša (v: Pibernik 1978: 168–169) je podnaslavljanje svojih knjig od knjige *Oko* (s podnaslovom *Oris transcendentalne logike*) dalje opredelil ne le kot »pomenske oznake vsebine, ampak tudi oblike, torej hočejo hkrati opozoriti, da ne gre za pesniško zbirko.« Malina Schmidt-Snoj (1993) vidi v tem avtorjevo težnjo po stvarjenju sveta z vsemi razpoložljivimi sredstvi in načini literarnega ustvarjanja, kar povezuje tudi z mešanjem »žanrov« oziroma prepletom lirsko-epsko-dramatskih sestavin. Kot tipičen primer tovrstnega sinkretizma analizira knjigi *Jajce* in *Škarje*, ki ju je avtor sam označil za menipejski satiri. Andreja Žižek Urbas (2004: 3) ugotavlja, da Strniševe »pesniške zbirke, med katerimi izstopa zadnjih pet (*Želod*, *Oko*, *Škarje*, *Jajce* ter *Vesolje*), lahko razumemo kot kozmološke modele, saj so zgrajene na podlagi preišljenih kompozicijskih principov, pri čemer vedno znova definirajo prostor in čas.«

Strniševa forma zvrstno sinkretične pesemske knjige, ki izraža avtorjevo težnjo po totalni interpretaciji in manifestaciji sveta, je zrasla iz ciklične razširitve posameznih pesmi in okrepila za cikle pogosto narativno medpesemsko povezavo, z različnimi postopki nadpesemskih gradenj pa transformirala tudi paradigmatške, mozaično zasnovane

cikle. Struktura Strniševih knjig se je spreminjala od *Mozaikov*, v katerih so pesmi še povsem samostojne, prek *Odiseja*, ki uvede petpesemske celote, ki pa od običajnega cikla že odstopajo k enovitejši zasnovi večdelne pesmi ali pesnitve, do knjige *Oko*, ki z mednaslovi, vezanimi na filozofski podnaslov dela, še dodatno opredeljuje funkcije večpesemskih celot. Ta struktura jasno kaže, kako je Strniša prestopal meje smisla, izraženega na ozkem prostoru trikitičnih pesmi, ki si jih je določil za mero posameznih pesemskih podob. Za cikel pogosta tendenca po mešanju in hibridizaciji zvrstnih in slogovnih značilnosti (Fieguth 2000) pa je pri Strniši prišla do veljave tudi ob zasnovi od cikla višje celote, knjige.

Ob razčlembi Strniševih večpesemskih celot je mogoče priti do protislovne ugotovitve, in sicer da kljub prevladujoči ideji¹¹ cikličnosti in tudi formalnim značilnostim cikličnih ponovitev Strniševih sestavljenih besedil praviloma le ne moremo imeti za cikle. Primernejši se zdi izraz petdelna pesem, ki ga je ponudil avtor, za podvojitve ali potrojitev osnovne oblike pa tudi pesnitev ali ciklična pesnitev, da opozorimo na opazno zunanjo členjenost teh obsežnejših besedil. Urednik Strniševih Zbranih pesmi (2007) Aleš Šteger pa v spremni študiji dosledno uporablja izraz balada in se s tem poimenovanjem, ki ga je prav tako predlagal avtor, izogne protislovju med zunanjim videzom cikla in pretežno poenoteno koherenco Strniševih pesemskih besedil.

Pesnitev ali cikel pri B. A. Novaku

Boris A. Novak je *Kamnito Afrodito*, prvo od treh obsežnejših pesemskih besedil v knjigi *Hči spomina* (1981), označil za pesnitev, in sicer v pojasnjevalni opombi, v kateri je predstavil njeno snovno izhodišče v starogrškem mitu o rojstvu boginje ljubezni Afrodite in ciprskem kralju, kiparju Pigmalionu, ki je izklesal njeno podobo in se vanjo zaljubil.

Oznako pesnitev za to in za drugi dve besedili v knjigi *Hči spomina* je uporabil tudi pisec spremne besede Denis Poniž (1981: 77), tudi ko je o teh besedilih pisal za knjigi *Slovenska književnost III* (2001) in *Slovenska lirika 1950-2000*. Za njim je izraz pesnitev uporabil še Aleš Berger, ko je ta besedila omenil v spremnem zapisu v zbirki *Kronanje* (1984). In vendar so posamezni deli v *Kamniti Afroditi* ob navezavi na naslov pravzaprav samostojni. Nesamostojen je šele zadnji, šesti spev, začel s kazalnim zaimkom »tako«, ki je naveznik, s katerim se ta spev navezuje na predhodne, predvsem na petega, v katerem je pripovedno sklenjeno predstavljena mitološka zgodba. Vse nezadnje speve je tako mogoče celovito dojeti tudi samostojno in razen petega so povsem lirski, kar pomeni, da bi avtor besedilo lahko zasnoval tudi kot lirski cikel, saj snov, znana iz pripovednih realizacij, ne onemogoča lirskociklične uresničitve. To poleg drugih primerov kažeta tudi Novakova sonetna venca iz knjige *Kronanje* (1984), *Mala morska deklica* in *Faeton*, ki sta prav tako zasnovana na mitološki oziroma pravljlični snovi. Vendar pripovednost protobesedila spodbuja avtorje novih lirskih pesemskih besedil k

¹¹ Prim. Hribar (1984: 219): »Podoba kroga oziroma krožnega reda obvladuje tudi Strnišo, Tauferja in Svetlano Makarovič. Pri Strniši pričajo o tem že naslovi zbirk od *Želoda* (1972) prek *Očesa* (1974) in *Škarij* (1975) do *Jajca* (1975)«. »Človek ne more iz svojega kroga, lahko pa poseže vanj nekaj nevidnega in neznanega, ki vse vidi in vse ve.«

pogostemu mešanju lirsko-epskih sestavin, kar oblikujejo deloma z nizanjem motivov, ki ustrezajo kronotopu prototekstov, deloma pa s povzetki prototekstnih zgodb.

To se pokaže tudi v naslednji pesemski knjigi *1001 stih* (1983), v kateri je Novak uporabil znane motive iz arabske zbirke *Tisoč in ena noč*. Oznako »pesnitev« je zapisal kot podnaslov, njenih deset delov, naslovljenih z motivi posameznih zgodb, pa je imenoval speve. Iz arabskega izvirnika je ohranil tudi okvirno zgradbo, saj sta prvi in zadnji spev (ob teh pa še peti) naslovljena Šeherezada, s čimer je označena tudi prvoosebna izpovedovalka v teh spevih. Hkrati pa Šeherezadine besede, natisnjene v kurzivi in opredeljene še z avtorjevo opombo na koncu knjige, obkrožajo tudi vsak posamezni spev, in sicer z napovedjo osrednjega motiva ter zaključnimi besedami. S tem pa je okrepljena medpesemska koherenca, ne da bi bila ukinjena možnost ločenega branja posameznih spevov, medbesedilno navezujoč jih seveda na izhodiščno Šeherezadino zgodbo. Toda le do sedmega speva, katerega naslov Drugo Sindbadovo potovanje kaže na nadaljevanje že začetega motiva, na kar opozori tudi začetek speva z besedami »Nadaljujem spev /.../«. Isto velja še za osmi in deveti spev z naslovoma Tretje Sindbadovo potovanje in Poslednje Sindbadovo potovanje. In vendar prinašajo ti trije spevi zaokroženo tematiko, zaradi česar tudi kohezivna motnja z glagolom »nadaljevati« v sedmem in členu »spet« v osmem spevu bistveno ne okрни njihove koherence. Tako se tudi v tej pesnitvi kaže tendenca k ciklično zaokroženemu in osamosvojenemu oblikovanju posameznih spevov, ki pa ni povsem uresničena.

Oba primera nedvoumno kažeta na Novakovo ambicijo oblikovati sodobni žanr lirске pesnitve. Pri tem kot prototipski lastnosti pesnitve v primeru *Kamnite Afrodite* in knjige *1001 stih* lahko upoštevamo dve posledici snovnega izhodišča v mitu, in sicer s tem implicirano in na ravni avtorske uresničitve potrjevano težnjo po idejno-slogovni pomembnosti oziroma prestižnosti dela¹² in vpletenost epskih sestavin v prevladujočo lirsko izpovednost. Še pomembnejša lastnost verzificiranega besedila, opredeljenega kot pesnitev, pa je velik obseg besedila, ki ga izpričujejo vsa kot pesnitve označena Novakova dela. Ta kriterij sta poleg težnje po idejno-slogovni pomembnosti dela lahko upoštevala tudi pisca spremne besede Poniž in Berger, ki sta oznako pesnitev uporabila še za drugi dve besedili v knjigi *Hči spomina, Otroštvo* in *Let časa*, ki nimata mitološke snovi. *Kamnito Afrodito* tvori 360 verzov, *Otroštvo* 250 verzov, *Let časa* pa 160 verzov različnih dolžin; najkrajši so v *Kamniti Afroditi*, celo preko 20 zlogov pa obsegajo nekateri v *Otroštvu*. Še obsežnejše besedilo je *1001 stih*, ki obseg napove že z naslovom. V teh primerih pa se Novak približuje obsegu najkrajših romantičnih pesnitev, ki so imele od 300 do 600 verzov. (Juvan 2002: 21)

Vendar tudi za pesemske cikle velja, da so lahko, čeprav redkeje, obsežni. Tako ima sonetni venec z magistralom 210 enajstercev. Vendar vizualni ciklični učinek venca v nasprotju z učinkom navedenih Novakovih del ne temelji predvsem na obsegu celote, temveč na sestavljenosti iz posameznih pesmi-sonetov, ki pa so veliko krajše kot sestavni deli navedenih Novakovih del. Tako je *Kamnita Afrodita* sestavljena le iz šestih delov, vendar ima vsak kar šestdeset verzov. Isto velja tudi za *Otroštvo* s petimi deli po

¹² Denis Poniž (2001b: 131) za *Kamnito Afrodito* ugotavlja, »da že z naslovom govori o tem, da se želi pesnik približati klasični lepoti, vendar tako, da je klasična lepota 'posoda' za sodobno, celo izzivalno, polemično, človeško prizadeto vsebino, za estetsko oblikovana vprašanja, ki pesnika prizadevajo neposredno in ki so del njegovega sveta.«

petdeset verzov in *Let časa* s štirimi deli po štirideset verzov. To pa ustvarja vizualni vtis obsežnejšega speva – dela obsežne pesnitve. Zato tudi zunanji znaki, značilni za cikel (naslovu v vseh treh besedilih v tej knjigi sledijo oštevilčene celote, pri *Otroštvu* imajo sicer še podnaslove), prevzemajo pomen označevanja spevov v pesnitvi.

In vendar notranja sestava pesnitev *Otroštvo* in *Let časa* kaže, da so posamezni spevi kohezivno-koherentne pesemske celote, kar je značilnost ciklične gradnje. Tako prvi trije podnaslovi *Otroštva* (Videnje, Sen in Igra) označujejo tri vidike otroškega doživljanja sveta, kar oblikuje paradigmatško zvezo. Naslednja dva (Slovo in Pesen) pa imenujeta temi, za kateri naslov *Otroštvo* ne bi bil primeren brez navezovanja na predhodne pesmi, saj sta slovo od otroštva in otroško doživetje sveta v poeziji odvoda glavne teme, sintagmatsko povezana z njo. *Otroštvo* bi torej lahko označili za cikel, zaradi obsega posameznih pesmi in celote pa je upravičen še izraz pesnitev, saj je bil ta termin vedno namenjen prav pesniškim besedilom večjega obsega, tvorjenim iz daljših spevov. Cikel bi lahko imenovali tudi *Let časa*, saj že tematika letnih časov opredeljuje ciklični značaj celote, v kateri je vsaka pesem naslovljena po predstavljenem letnem času. Ker pa so tako posamezne pesmi kot tudi sestavljena celota zelo obsežne, je prav tako utemeljena raba oznake pesnitev.

Ti primeri opozarjajo, da je sodobna lirski pesnitev pri Novaku pretežno cikličnega značaja in označuje zelo obsežne celote iz obsežnih delov. Večjo koherentno povezanost zasledimo le v primerih, ko je pesnitev medbesedilno vezana na pripovedno prostobesedilo, pogosto mitološko, zaradi česar vključuje tudi več pripovednih sestavin. Vedno pa Novak tvori lirski pesnitve, kot že dosledno ciklično oblikovane sonetne vence, s slogovno in idejno ambicijo pomembnosti, kar je tudi prototipska lastnost pesnitve.

Sklep

Gregor Strniša in Boris A. Novak sta z lastnimi opredelitvami svojih literarnih besedil vplivala na literarnovedno poimenovanje teh del, in sicer na spremembo dotedanje prakse (Strniša) oziroma na enako poimenovanje še drugih podobnih del istega avtorja (Novak). Strniša je z zavračanjem označevanja svojih besedil za cikle opozoril na lasten poetološki proces, v katerem je od običajnega cikla prešel k enovitejši zasnovi večdelne pesmi, ki jo je tudi multipliciral v obsežnejše lirski pesnitve, kasneje pa take večdelne celote postavil znotraj knjige v še dodatna razmerja, ki so razširila meje besedilnega smisla na knjižni obseg. Uporaba izraza (lirski) pesnitev za Novakova pesniška besedila iz začetka 80. let 20. stoletja pa kaže, da za to poimenovanje ni pomembna le enovitost besedila in ni nujna nesamostojnost njegovih delov, ampak predvsem velik obseg ne le pesniške celote, temveč tudi posameznih delov znotraj nje. Ker pa lirski pesnitev ne zahteva časovno-kavzalne povezanosti posameznih spevov, je lahko njena gradnja ciklična, kar oblikuje ciklično pesnitev, kot se je pokazalo predvsem ob Novakovem *Otroštvu* in *Letu časa*.



VIRI IN LITERATURA

- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, 1995: *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Rolf FIEGUTH, 2000: Der Gedichtzyklus als Modell poesiegeschichtlichen Wandels. An polnischen Beispielen. V: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien: Lang. 113–126.
- Tine HRIBAR, 1984: *Sodobna slovenska poezija*. Maribor: Obzorja. 175–283.
- Reinhard IBLER, 1988: *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik*. Neuried: Hieronymus.
- Marko JUVAN, 2002: Uvod: panorama »romantične pesnitve«. V: *Obdobja 19*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 15–37.
- 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Matjaž KMECL, 1996: *Mala literarna teorija*. 4., popravljena in dopolnjena izd. Ljubljana: Mihelač in Nešević.
- Janko KOS, 1983b: *Slovenska lirika 1950–1980*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 133–155.
- Boris A. NOVAK, 1981: *Hči spomina*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1983: *1001 stih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1984: *Kronanje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Josip OSTI, 1998: Memento mori ali kristalizacija teme smrti v poeziji Svetlane Makarovič. V: Svetlana Makarovič: *Bo žrl, bo žrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Boris PATERNU, 1967: Lirika. V: *Slovenska književnost 1945–1965*. Prva knjiga. Ljubljana: Slovenska matica.
- Darja PAVLIČ, 2003: *Funkcije podobja v poeziji K.Koviča, D.Zajca in G.Strniše*. Maribor: Slavistično društvo Maribor.
- Jože POGAČNIK, 1973: Eksistencializem in strukturalizem. V: Pogačnik, Zdravec: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.
- Denis PONIŽ, 2001a: *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica.
- 2001b: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.
- Malina SCHMIDT-SNOJ, 1993: »Škarje« in »Jajce« kot menipejska satira. V: *Gregor Strniša*. Ljubljana: Nova revija. (Zbirka Interpretacije 2). 84–89.
- Gregor STRNIŠA, 1983: Vesolje. V: Gregor Strniša: *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 7–20.
- 2007: *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba.
- Aleš ŠTEGER, 2007: Ali kdo ve? V: Gregor Strniša. *Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba. 659–703.
- Andreja ŽIŽEK URBAS, 2004: Pojmovanje časa in prostora ter kozmologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše. *Jezi in slovstvo* 5. 3–11.

SUMMARY

Literary kinds, types, or genres are also formed by their names. When genre designations are used by authors for their work, they point out to their readers that the texts must be interpreted intertextually, as they refer to the genre tradition, i.e., to prototypical texts. This is the way to understand typological-formal characterizations by two contemporary Slovene poets, Gregor Strniša and Boris A. Novak. Strniša explained the terms »long poem,« »five-part poem,« and »ballad« in a text examining his own poetry and accompanying the thematic selection of poems Vesolje (1983). After the fact, he opposed the established characterization of his texts by literary scholars as lyric sequences. Novak defined as long poem his Kamnita Afrodita, one of the three



texts in the book *Hči spomina* (1981), as well as the book *Tisoč in en stih* (1982), which prompted the same designation for two more of his texts from the book *Hči spomina*.

Gregor Strniša disagreed with the term »sequence« for his texts because of the strong semantic interconnection of the five parts, which are only seemingly independent poems. Survey of Strniša's texts showed that some of these texts in the second and third volumes (*Odisej* 1963 and *Želod* 1972) are still sequences, but even in this volumes he began the transition from a common sequence to a more uniform conception of a poem with several parts, which he multiplied into larger long poems (*Inferno*, *Balada o jajcu*, and *Balada o svetu*), later he set this multi-part poems in additional relationships within a book, which broadened the limits of textual meaning to book length. The designation long poem also partially implies non-dominant narrativity, which the author preferred to capture with the term ballad.

With the designation »long poem« for his *Kamnita Afrodita* and the book *1001 stih*, Boris A. Novak expressed his own ambition to formulate a modern genre of the lyric long poem. In both cases, the prototypical features of the long poem are two consequences of the fact that the subject matter is derived from myth, i.e., the implied and, on the level of the author's realization, also confirmed penchant for significance and prestige of the work in terms of its ideas and style; the presence of epic features in the predominantly lyric confession. An even more important feature of a versified text defined as the long poem is its great length, which is characteristic of both aforementioned works, as well of other Novak's texts, later classified as long poems. *Kamnita Afrodita* is compiled of 360 lines, *Otroštvo* of 250 lines, *Let časa* of 160 lines, *1001 stih* announces its length in the title. However, the large volume is not characteristic only of the poems as wholes, but also of individual parts within them. Since the lyric long poem does not require a temporal-causal connection between individual cantos, its construction may be a sequence and individual cantos are, in fact, independent poems, which constitutes a lyric cycle. This is particularly evident in Novak's *Otroštvo* and *Let časa*.