

Inštitut
za slovensko literaturo
in literarne vede

*France Prešeren –
kultura – Evropa*

Znanstvenoraziskovalni center
Slovenske akademije znanosti in umetnosti
Ljubljana 2002

FRANCE PREŠEREN – KULTURA – EVROPA

ZALOŽBA
ZRC

Inštitut
za slovensko literaturo
in literarne vede
ZRC SAZU

*France Prešeren –
kultura – Evropa*

Ljubljana 2002

CIP – Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09 Prešeren F. (082)

FRANCE Prešeren – kultura – Evropa / [Izdajatelj] Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ; [urednik Jože Faganel s sodelovanjem Darka Dolinarja ; prevodi Miha Vrbinc, Svetlana Ristin]. – Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2002

ISBN 961-6358-73-1
l. Faganel, Jože
120345344

PREGLED VSEBINE

France Bernik, Ljubljana	
Uvodne misli.....	9

I.

Boris A. Novak, Ljubljana	
Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.....	15
<i>The echoes of the troubadour cult of love in Prešeren's poetry.....</i>	47

Andrej Capuder, Ljubljana	
Dante in Prešeren v moralni resonanci	49
<i>La résonance morale entre Prešeren et Dante</i>	60

Vid Snoj, Ljubljana	
Ženska sonce – Razris figure iz Petrarcovega	
in Prešernovega pesništva.....	61
<i>Die Frau als Sonne: eine Analyse der Figur in Petrarca's</i>	
<i>und Prešerens Dichtung</i>	72

Aleksandar Flaker, Zagreb	
Literarni prostor »nacionalnih romantičara«	
(Mickiewicz, Puškin, Prešeren, Mažuranić)	75
<i>Literarni prostor »nacionalnih romantikov«</i>	
(Mickiewicz, Puškin, Prešeren, Mažuranić)	87

Juraj Martinović, Sarajevo	
Južnoslavenski epski triptihon – Pokušaj usporednog čitanja	
Prešernovog Krsta pri Savici, Mažuranićeve	
Smrti Smail-age Čengića i Njegoševog Gorskog vijenca	89
<i>Južnoslovanski epski triptih – Poskus vzporednega branja</i>	
<i>Prešernovega Krsta pri Savici, Mažuranićeve Smrti Smail-Age</i>	
<i>Čengića in Njegoševega Gorskega venca</i>	109
Peter Scherber, Göttingen	
France Prešeren und die deutsche und österreichische	
Literatur seiner Zeit	111
<i>France Prešeren in sočasna nemška</i>	
<i>in avstrijska književnost</i>	121
 II. 	
Kajetan Gantar, Ljubljana	
Antični substrat v metaforiki Prešernovih nemških pesmi	125
<i>Der antike Substrat in der Methaphorik</i>	
<i>der deutschsprachigen Gedichte Prešerens</i>	145
Janko Kos, Ljubljana	
Prešeren in krščanstvo	149
<i>Prešeren und das Christentum</i>	157
Gerhard Giesemann, Giessen	
Emblematische Strukturen in der Lyrik Prešerens –	
Ein Weltbild in barocker Verkleidung	159
<i>Emblematične strukture v Prešernovem pesništvu –</i>	
<i>Podoba sveta v baročni preobleki</i>	173
Igor Grdina, Ljubljana	
Prešeren, čas in zgodovina	175
<i>Prešeren, die Zeit und die Geschichte</i>	182
Boris Paternu, Ljubljana	
Prešernova osvoboditev poezije in duha na Slovenskem	185
<i>Prešerens Freisetzung von Poesie und Geist in Slowenien</i>	190

France Bernik, Ljubljana	
Prešernova ljubezenska poezija – Deromantizacija romantike	193
<i>Prešerens erotische Poesie – Die Deromantisierung</i>	
<i>der Romantik</i>	201

III.

Rudolf Neuhäuser, Celovec	
Über Prešerens Strophenwahl im »Krst pri Savici«.....	205
<i>O Prešernovi izbiri kitic v Krstu pri Savici</i>	212

Marko Stabej, Ljubljana	
Skladnja in verz pri Prešernu – prostor ustvarjalne discipline	
in sporočilne svobode	213
<i>Syntax und Vers bei Prešeren – Raum für schöpferische Disziplin</i>	
<i>und Freiheit der Aussage</i>	221

IV.

† Jože Pogačnik, Maribor	
Prešeren – Čop – Kopitar.....	225
<i>Prešeren – Čop – Kopitar</i>	239

Matija Ogrin, Ljubljana	
Prešeren in Slomšek.....	241
<i>Prešeren und Slomšek</i>	252

Joža Mahnič, Ljubljana	
Razmerje moderne do Prešerna	253
<i>Das Verhältnis der Moderne zu Prešeren</i>	269

Marjan Dolgan, Ljubljana	
Prešeren v leposlovju	271
<i>Prešeren in der Literatur</i>	301

V.

Darko Dolinar, Ljubljana

Med biografiko in arhitektoniko –

Podoba pesnika v starejšem prešernoslovju.....305

Zwischen Biografik und Architektur –

Die Darstellung Prešerens in den frühen Auseinandersetzungen

mit seinem Leben und Werk.....321

Jože Faganel, Ljubljana

Posegi v Prešerna – Razvoj izdajateljske prakse

na primeru gazel323

Eingriffe in Prešerens Texte – Die Entwicklung

der Editionspraxis am Beispiel der Gaselen.....337

Luko Paljetak, Zagreb

Traduktološki aspekt/problem Prešernovih pjesničkih oblika –

Pogled na vlastitu praksu339

Traduktološki vidik/problem Prešernovih pesničkih oblik –

Pogled na lastno praksu357

Wilhelm Baum, Celovec

Ein slowenischer Dichter in Österreich – Zum Geburtstag

des Begründers der slowenischen Literatursprache.....359

France Prešeren – sloweniski pesnik v Avstriji. –

Za 200. obletnico rojstva utemeljitelja slovenskega jezika.....377

Imensko kazalo379

Kazalo slikovnega gradiva in prilog390

UVODNE MISLI

FRANCE BERNIK

Kultura nekega naroda, proces, ki s svojimi dosežki plemeniti človeštvo in pospešuje njegov razvoj k višjim oblikam znanja in sožitja, se odvija postopoma. Obdobje se povezuje z obdobjem, eno izhaja iz drugega, predhodnega, novo postaja bolj novo, in tako gre v neskončnost. Ali kot pravi Oton Župančič: Iz veka v vek, iz roda v rod krvi gre tek, duh išče pot. Kot da v neskončnem, težko preglednem toku zgodovine ni prelomnih trenutkov, globljih zarez, markantnih osebnosti, ki bolj kot druge zaznamujejo svoj čas in čas za seboj. Vendar so. V procesu slovenske kulture in nacionalne zavesti so dogodki, osebnosti, visoki dosežki, brez katerih Slovenci ne bi pomenili tisto, kar pomenimo sami sebi, prostoru med Alpami in Jadranom, ne nazadnje Srednji Evropi.

Začetna, neizpodbitno prva točka naše kulture v širšem pomenu, izhodišče, na katerem gradijo stoletja naše zgodovine, so Brižinski spomeniki. Ta veliki pojav slovenskega srednjega veka je tesno povezan s Karlom Velikim, rimskim vladarjem nemškega imperija, in njegovim zakonom, da morajo katoliški duhovniki z verniki brati molitve in jim pridigati v razumljivem, tj. narodnem jeziku. Tri bogoslužna besedila v starem slovenskem jeziku so najstarejši slovenski in slovanski rokopisni dokument, katerega približno tisočletnico obhajamo v našem času – približno zato, ker nastanka Brižinskih spomenikov ni mogoče natančno določiti. Čeprav je pobudnikom in prepisovalcem teh spomenikov jezik pomenil zgolj sredstvo sporočanja, sredstvo za njihovo versko poslanstvo, je bil jezik Brižinskih spomenikov veliko več. Pomenil je prvo dejansko priznanje jezika naših prednikov in napovedal dolgo, pogosto prekinjeno, vendar uporno in zmagovito nastajanje slovenske jezikovne istovetnosti. Sprožil se je proces, ki je ustvaril tradicijo jezika naših prednikov in po petsto letih in več pripeljal do drugega, v pravem pomenu epohalnega dosežka v naši kulturni preteklosti, do Trubarja in slovenskih protestantov.

Trubar je bil velik, ker je prisluhnil vodilni ideji svojega časa, pripravljen, da jo pomaga uresničevati. Poistovetil se je s težnjo po obnovi evangelijskega krščanstva in z njo povezanim individualizmom. Na verskem področju je ta težnja pomenila imperativ vsakemu, naj poišče svoj odnos do Boga, neposredno, brez posrednikov. Zato je bilo treba božjo besedo napraviti razumljivo vsem, prevesti jo v narodne jezike. Tu se je Trubarjev izrazito verski nagib srečal in povezal z jezikovnim, nacionalnim. Njegovi prvi dve knjigi iz leta 1550, *Abecednik* in *Katekizem*, ter naslednjih približno petdeset njegovih knjig in knjig njegovih somišljenikov, med njimi *Dalmatinov prevod Biblije*, predstavljajo temelj slovenskega knjižnega jezika in s tem naše kulture. Če je po vsem tem jezik slovenskih protestantov kulturnozgodovinsko dejstvo, moramo hkrati priznati, da je Trubar prvi, ki je svoje rojake v knjigi imenoval in nagovoril kot Slovence. Kultura pri maloštevilnem narodu, če o našem narodu v 16. stoletju sploh moremo govoriti, torej že na začetku ni bila kultura sama po sebi, marveč je njena vloga začela preraščati v nacionalno, zatem še v političnodružbeno osveščanje. Hkrati se zavedamo, da nam je 16. stoletje dalo versko in poučno književnost in znotraj teh razvojnih teženj je naša kultura ostala še dolgo. Šele Matija Čop je po domala treh stoletjih natanko razločeval poučno in nabožno slovstvo za ljudstvo od višje književnosti za izobražence. Po njegovem jezik ne sme ostati omejen na pojmovni svet preprostega, neizobraženega človeka, usposobiti ga je treba za sporočanje v »višjih krogih življenja« in v znanosti. Potrebno je izražanje v »omikanem slogu«, jezik je treba napraviti za sredstvo prave, estetsko dognane umetnosti.

Genialni prodor v območje takega jezika in take kulture je uspel v 19. stoletju. Prešeren je tretja, najbolj izpostavljena, najpomembnejša postaja na poti k moderni slovenski kulturi, utemeljeni v evropski tradiciji in sodobnosti. Danes beremo našega najpomembnejšega pesnika in premišljujemo o njem seveda drugače kot neposredno po koncu druge svetovne vojne in v obdobju potem. Beremo ga v radikalno spremenjenih zgodovinskih razmerah – v samostojni državi, v državi z demokratično parlamentarno politično ureditvijo in izjemno intenzivnim prizadevanjem po vstopu v Evropo, v njene politične in gospodarske povezave. V takem splošnem vzdušju, ob svobodnem pristopu do Prešernove umetnosti, ob pluralizmu branja, ki ga je omogočil padeč poveljne totalitarne politične ideologije, se sprašujemo o stvareh, o katerih je razmišljal tudi pesnik. Se je uresničilo njegovo preroško videnje naše sedanjosti, živimo v državi, ki je verodostojna in v kateri sta oblast in z njo čast »naša last«? Mar bo avtonomna kultura, nepreklicno zavezana slovenskemu narodu in jeziku, ohranila svoje neodvisno mesto v nezadržnem procesu

evropeizacije in globalizacije? Mar intimna pesnikova ljubezenska zgodba, v kateri nastopa ženska najprej kot božanstvo, potem kot »lepa stvar«, še nagovarja našo dovzetnost za usodna čustva življenja?

Taka in podobna vprašanja se nam zbujejo danes ob Prešernu, velikem klasiku in velikem sodobniku. Nanje poskušajo odgovoriti tudi raziskave, ki so nastale na osnovi vabljenih predavanj na mednarodnem simpoziju ob dvestoletnici pesnikovega rojstva, natisnjene v pričujoči knjigi.

Poetrye
Doktorija Fr. Prošćana

19. Avg. 291. 1846

I.

ODMEVI TRUBADURSKEGA KULTA LJUBEZNI PRI PREŠERNU

DANTE IN PREŠEREN V MORALNI REZONANCI

ŽENSKA SONCE

LITERARNI PROSTOR »NACIONALNIH ROMANTIKOV«

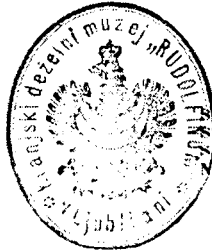
JUŽNOSLOVANSKI EPSKI TRIPTIH

FRANCE PREŠEREN IN SOČASNA NEMŠKA IN AVSTRIJSKA KNJIŽEVNOST

POEZIJE

Dóktorja

Francéta Prešérna.



mi dolgo úpal in se bál,
Slovó sim úpu, stráhu dál;
srce je prázno, sréčno ni.
Nazáj si úp in stráh želi.

V LJUBLJANI.
Natisnil Józef Bláznik.

1847.

ODMEVI TRUBADURSKEGA KULTA LJUBEZNI

PRI PREŠERNU

BORIS A. NOVAK

LJUBLJANA

Namen pričujoče študije je na konkretnem pesemskem materialu pokazati in dokazati številne presenetljive vzporednice med liriko provansalskih trubadurjev 12. in 13. stoletja ter slovenskega romantika Franceta Prešerna iz prve polovice 19. stoletja. Čeprav Prešeren nikjer neposredno ne imenuje trubadurjev, njegova koncepcija ljubezni in pesniškega jezika nedvomno izvirata iz trubadurske vzpostavitve kulta ljubezni in lirike kot izrekanja te ljubezni. Spričo odsotnosti imenskih referenc prešernoslovje doslej ni posvečalo dolžne pozornosti temu fenomenu. V naši literarni zgodovini je dovolj natančno obdelano Prešernovo karseda pozitivno razmerje do Danteja in Petrarce, formativni vpliv teh dveh italijanskih klasikov pa je bolj ali manj znan tudi slehernemu količkaj šolanemu Slovencu, predvsem prek vzporednice med Primičevo Julijo na eni strani ter Beatrice in Lauro na drugi strani: Julija naj bi v Prešernovem življenju in pesniškem delu odigrala podobno vlogo, kakršno je za Danteja odigrala Beatrice, za Petrarco pa Laura. Če pa v obravnavo pritegnemo tudi neizpodbitno dejstvo, da Dante in Petrarca svoj način doživljanja in pesniškega izražanja ljubezni v veliki meri dolgujeta provansalskim trubadurjem (z ustvarjalnimi dodatki sicilske in toskanske šole ter sladkega novega sloga, ki mu je mladi Dante pripadal), potem postane že na načelni ravni jasno, da sta Prešernovo opevanje Primičeve Julije in njegova poetika na posreden način povezana z vrednostnim sistemom in poezijo trubadurjev.

Die Absicht der vorliegenden Studie liegt darin, anhand konkreter lyrischer Beispiele die zahlreichen überraschenden Parallelen zwischen der Lyrik der provenzalischen Troubadoure des 12. und 13. Jahrhunderts sowie des slowenischen romantischen Dichters France Prešeren aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen. Obwohl die Troubadoure von Prešeren nirgendwo unmittelbar erwähnt werden, rührt seine Konzeption der Liebe und der dichterischen Sprache zweifelsohne von dem durch die Troubadoure geschaffenen Liebeskult und ihrer Lyrik als Versprachlichung dieser Liebe her. Angesichts des Fehlens nament-

licher Referenzen wurde diesem Phänomen in der Auseinandersetzung mit Prešeren nicht die ihm zustehende Aufmerksamkeit zuteil. In der slowenischen Literaturgeschichte wird das weitestgehend positive Verhältnis Prešerens zu Dante und Petrarca ziemlich genau behandelt, und der formative Einfluss der beiden italienischen Klassiker dürfte wohl jedem hinlänglich geschulten Slowenen mehr oder weniger bekannt sein, vor allem durch die Parallele zwischen Julia Primic auf der einen sowie Beatrice und Laura auf der anderen Seite: Julia habe in Prešerens Leben und dichterischem Werk eine ähnliche Rolle gespielt wie Beatrice für Dante und Laura für Petrarca. Wird in die Diskussion jedoch auch die unwiderlegbare Tatsache eingebracht, dass Dante und Petrarca ihre Art des Erlebens und der lyrischen Gestaltung der Liebe in großem Ausmaß den provenzalischen Troubadouren zu verdanken haben (mit künstlerischen Ergänzungen der sizilianischen und toskanischen Schule sowie des dolce stil nuovo, den der junge Dante pflog), dann wird bereits auf prinzipieller Ebene klar, dass Prešerens Besingen der Julia Primic und seine Poetik auf indirekte Weise mit dem Wertesystem und der Poesie der Troubadoure zusammenhängen.

Prešernov prijatelj in mentor Matija Čop je pesniku posredoval teorijo bratov Schlegel, ki med drugim terja rabo romanskih pesniških oblik, češ da so te najbolj primerne za izražanje romantičnih čustev. Čopov impulz je padel na plodna tla: Prešeren je na kongenialen način prevzel in v skladu s specifično naravo slovenskega pesniškega jezika adaptiral številne verzne, kitične in pesemske oblike, ki so cvetele v srednjeveški in renesančni poeziji romanskih narodov in jim je romantika dala nov ustvarjalni zagon. Na njivo slovenskega jezika je presadil celo arabsko gazelo, njegovo poseganje po umetelno spleteni preprogi vzhodnjaške lirike pa je pomenljivo, saj je tudi pri trubadurjih mogoče ugotoviti določene vplive arabske ljubezenske poezije. Vsem tem tujim formam je s svojim oblikovnim mojstrstvom podelil tako naraven zven, da jih odtlej doživljamo kot oblike svojega, slovenskega doživljanja sveta. – In čeprav Prešeren ni na direkten način uporabljal trubadurskih pesniških oblik, je svoje vrhunske stvaritve zgradil na italijanskih srednjeveških in renesančnih formah, ki so se razvile iz provansalskih (trubadurskih) vzorcev, zato je tudi na formalni ravni mogoče pri Prešernu ugotoviti plodno posredno recepcijo trubadurskih impulzov.

Spričo tematske in prostorske omejitve se moramo v pričujoči študiji odpovedati analizi plodne in zavestne Prešernove recepcije rimske ljubezenske lirike, ki jo izkazujejo tudi številne direktne reference v njegovih pesmih.

Našo primerjalno analizo moramo seveda začeti z vpogledom v temeljne značilnosti trubadurske poetike.

Začnimo kar *ab ovo*, se pravi *ab nomine*: izraz *trubadur* – izvorno *tro-bador* – izhaja iz staroprovansalskega glagola *trobar* – *najti*. Enako zveneči glagolnik je označeval *pesnjenje*. Sama oznaka torej opozarja na način, kako so trubadurji razumeli svojo umetnost: kot *iznajdljivost*, *ustvarjalnost*, *inventivnost*. Bolj konkretno: trubadurji so ustvarjalni proces razumeli tako, da je treba *najti* oz. *iz-najti* prave besede in k njim prave melodije. Sestavna, organska razsežnost umetnosti trubadurjev je bila namreč glasba. Trubadurska umetnost sodi v tisto izvorno obdobje, ko je bila pesniška beseda še tesno povezana z glasbo, pogosto pa tudi s plesom. Modrost, ki je skrita v spominu jezika, je ohranila to povezavo tudi v slovenski besedi *pesem*: čeprav je po mnogih stoletjih prevlade tihega, vizualnega branja pesmi ta izvorni pomen v veliki meri izginil iz naše zavesti, še zmeraj pomnimo, da samostalnik *pesem* izhaja iz glagola – *peti*. Še najbolj je ta prvobitni pomen ohranjen v sintagmi *ljudska pesem*, se pravi na področju, ki je bolj kot umetn(išk)a poezija ohranilo izvorno povezavo besede in glasbe kot umetnosti glasu. Naj v tej zvezi opozorim na dejstvo, da Prešeren pesnika pogosto imenuje z metonimijo *pevec*, na najbolj pretresljiv način v istoimenski pesmi – *Pevcu* (vsi Prešerenovi verzi so citirani po transkripciji Antona Slodnjaka):

*Kako
bit' hočeš poet in ti pretežkó
je v prsih nosit al' pekèl al' nebo!*

Da je za Prešerna pesniški poklic bil – vsaj simbolično – povezan z glasbo, dokazuje tudi raba oznake *godec* kot metaforičnega imena za *pesnika*; tako se *Ženska zvestoba* začne z dvostišjem:

*Bil godec je mlad, in lep, in vesel,
lepó je godel, sladkó je pel.*

Zgodba te romance črpa motiv strganih strun iz v tistem času priljubljenega načina igranja italijanskega violinista in skladatelja Paganinija, ki je svoje mojstrstvo in romantično strast dokazoval s tem, da je kljub strganim strunam nadaljeval koncertiranje na treh, dveh ali baje celo na eni sami struni:

*Na goslih počila struna je,
to, godec, ni dobro znamenje!
(...)
On ko Paganin' je navadil se,
da godel na eno struno je.*

Kljub tej referenci je očitno, da ima prispodoba o pesniku kot godcu starejše poreklo, ki sega ne samo v srednji vek, temveč v antiko in celo predgodovinski čas mitološke zavesti.

Zato ni naključje, da je pri Prešernu pesniški poklic pogosto metaforično izražen s *strunami*:

*Strune! milo se glasite,
milo, pesmica, žaluj;
srca bolečine skrite
trdosrčni oznanjaj.*

Tragični junak balad *Prekop* in *Neiztrohnjeno srce* (spesnjenih v slovenski inačici nibelunških kitic) je *pevec*. V *Neiztrohnjenem srcu* izvemo,

*da Dobroszláv je pevec bil tjakaj pokopan,
ki pel v tak' milih glasih je od ljubezni ran,
pel v tak' slovečih pesmih čast lepe deklice,
prevzetne gospodične, nemile ljubice.*

Podobno je zastavljen *Prekop*:

*Bil nekdanj je mlad pevec, ne bôgat, al' sloveč,
je zložil dokaj pesmic, od ljubice največ,
od ljubice Sevêre, prevzetne deklice,
ki niso je omeč'le njegove pesmi vse.*

*Pomlad se je zbudila, se veseli je svet:
al' tebe, pevec, vabi 'z ozidja ven nje cvet?
(...)
V kogá si tak' zamišljen? Kaj gledaš tak' plašno?
Od nje al' od pomladi zmišljuješ pesmico?*

Prav *pomlad* je eden izmed ključnih motivov trubadurske lirike: praviloma se vsaka ljubezenska pesem – *canso* – začne s prizorom prebujanja pomladi kot prostorsko prispodobo prebujanja ljubezni. Pri tem se moramo zavedati, da je motiv pomladi, ki ga dandanašnji po tolikih stoletjih uporabe in zlorabe doživljamo kot zlizani kliše, v 12. stoletju učinkoval s svežino in močjo umetniškega odkritja: v dolgih stoletjih barbarstva, ki so ločevala antično liriko od ponovnega razcveta posvetne lirike v 12. stoletju, se je pomlad iz umetnišk(e) lirike umaknila v ljudsko ustvarjalnost, izobraženi pesniki, bolj ali manj zavezani religioznim temam, pa je kratko malo niso videli. Izbruh pomladnih pesmi v 12. stoletju označuje prebujenje iz dolgega, nekajstolet-

nega spanja. Tudi nasploh je treba upoštevati, da so mnoge teme provansalske trubadurske lirike prešle v splošno rabo naslednjih generacij pesnikov po vsej Evropi: tisto, kar nam danes zveni obrabljeno in zaprašeno, je bilo nekoč sveže in bleščeče! Pesniški jezik še ni bil utrujen, temveč je čustva in stvari poimenoval s prvinsko, neposredno močjo. Motiv pomladi je običajna *uvertura*, *otvoritev* trubadurskih ljubezenskih pesmi – pesniška otvoritev, ki upesnjuje otvoritev narave. To konvencijo je vpeljal že Guilhem, deveti vojvoda akvitanski, sedmi grof Poitou – fr. Poitiers (1071–1227), ki ga upravičeno imenujejo »prvi trubadur« (vse citirane verzje in pesmi trubadurjev je iz stare provansalsščine prevedel avtor pričujočega članka):

*Od mehkobe te pomladi
zelenijo gaji, ptiči
pa v svoji latovščini
žvrgolijo novo pesem.
Prav je, da si vsi omislijo
tisto, kar imajo radi.*

Od Guilhema naprej so jezik ptic vsi trubadurji imenovali *lati* – *latinščina* oziroma *latovščina*, s tem izrazom pa so opozarjali na neukim ljudem nerazumljivi jezik.

*Moje srce razveseli pomlad,
polna mehkobe in miline, grad
Fanjeaux pa sije kot tostranski Raj:
ta skrivni in skrivnostni kraj
je ščit ljubezni, rádosti, časti
in dvorjenja, iskrenega do popolnosti.*

Navedeno kitico je napisal Peire Vidal, slavni, plodoviti in originalni trubadur, ki je deloval na prehodu 12. in 13. stoletja in so ga zaradi številnih čudaških prigod imeli za klovna.

Zelo pogosto je pri trubadurjih pomladni čas zgoščen v velikonočne praznike – motiv, ki ga je prevzel Petrarca, za njim pa Prešeren. Slavna hvalnica, ki jo je Bertrand de Born zapel lepoti vojne, se začne z miroljubno podobo oživljanja narave v velikonočnem času:

*Všeč mi je vesel velikonočni čas,
ki stori, da listje vzbrsti in cvetje,
in všeč mi je živahno petje
ptičev, ko odmeva njihov glas*

*skoz log,
in všeč mi je, ko sredi trave
vidim viteške šotore in zastave,
in všeč
mi je, ko vidim jezdeca, ki nosi meč,
in konja pod orožjem, in odmeva rog.*

Slavni Petrarcov sonet št. 3 iz *Canzoniera* upesnjuje usodno prvo srečanje z Lauro, ki se je po pesnikovem zatrjevanju zgodilo 6. aprila 1327, na Veliki petek velikonočnega tedna (koledar sicer kaže, da 6. april tega leta ni bil petek, vendar verjamemo bolj pesniku kot koledarju). Navajamo lep, naravno zveneč prevod Andreja Capudra:

*Ta dan, ko žarki soncu so zbledeli,
videč Gospoda muko neizmerno,
srce, Gospa, ste moje lahkoverno
z očmi prelepimi si v plen zajeli.*

*Čas ni bil tak, da bati bi se smeli
puščic, ki Amor strelja jih prešerno;
ko šel sem tamkaj varen, z dušo mirno,
se v splošnih vikih moji so začeli.*

*Nebranjenega me zatnè ljubezen,
ki skoz oči prehod v srce je utrla,
da morje solz potlej je steklo čezenj.*

*Ni v čast bilo puščici, ki podrla
me je, ko bližal sem se neoprezen,
ne loku, ki sprožila si ga vrta!*

Petrarcova ljubezenska iniciacija večkratno odmeva pri Prešernu; direktna referenca je *Prva ljubezen*:

*Namest' iskat' zavetje v trumi gosti,
ko nji podobna stala je pred mano,
ki je od nje na zadnji petek v posti
Petrarkovo biló srcé užgano,
pogleda njen'ga užival sem sladkosti,
doklèr da je srce dobilo rano,
ki peče noč in dan me brez hladila,
ki ni dobiti ji nikjer zdravila.*

Predvsem pa Prešeren upesnjuje usodno srečanje z Julijo Primic v sijajno napisanem zadnjem besedilu *Ljubeznjenih sonetov*:

*Je od vesel'ga časa teklo leto,
kar v Betlehemu angelcev hosana
je oznanila, da je noč končana,
dvakrát devet sto tri in trideseto.*

*Bil vel'ki teden je: v soboto sveto,
ko vabi molit božji grob kristjana,
po cerkvah tvojih hodil sem, Ljubljana,
v Trnovo, tje sem uro šel deseto.*

*Trnovo, kraj nesrečnega imena!
Tam meni je gorjé bilo rojêno
od dveh očesov čistega plamena.*

*Ko je stopila v cerkev razsvetljêno,
v srcé mi padla iskra je ognjena,
ki ugasnit' se ne dá z močjo nobeno.*

Iz citiranega Petrarcovega in Prešernovega soneta se da razbrati središčno, dobesedno žariščno vlogo, ki jo v ljubezenskem ritualu igrajo *oči, pogled, podoba*. Trubadurji so očem dajali poduhovljen in čustveno poglobljen pomen, ki ga je najbolje izrazil Aimeric de Peguilhan z definicijo, da so »*oči tolmači srca*«. Vloga oči in vidne lepote, podobe in svetlobe se v italijanski liriki (sicilski in toskanski šoli ter nato *sladkem novem slogu*) še bolj okrepi, kar je morda poglaviten ustvarjalni prispevek teh zgodnjih faz italijanskega pesništva impulzom trubadurskega kulta ljubezni.

Simbolno presečišče motivov *pevca oz. godca* na eni strani ter *pomladi* na drugi strani so – *ptice*. Pri trubadurjih ljubezen oznanjajo prav ptice: tako Marcabru (eden izmed vodilnih pesnikov druge generacije trubadurjev, avtor čustveno žarečih in retorično vznesenih pesmi religioznega navdiha in družbenokritične vsebine), pravi, da je slavec »*obdarjen z naravnim pesniškim darom*,« Peire Vidal pa verjame, da »*škrjanec in slavec ljubita bolj kot vse druge ptice*«; Arnautz Daniel trdi, »*da vsaka ptica poje na svoj način*«, kar posredno odmeva v Prešernovem *Orglarju*, kjer naš romantik izenači slavca z zaljubljenecem in s pesnikom, kar je zanj eno in isto:

*Zmerom svojo goni slavček,
zmerom od ljubezni bije
srcu sladke melodije,
toži ga Bogú puščavček:*

»Lej, kalin, debeloglavec,
trdokljunast kos je svoje
pesmi pustil, lepši poje,
podučit' ne dá se slavec!«

Al' Bog slavca ni posvaril,
le posvaril je puščavca:
»Pusti peti moj'ga slavca,
kakor sem mu grlo ustvaril.

Pel je v sužnosti železni
Jeremij žalòst globoko;
pesem svojo je Visoko
Sálon pel od ljubezni.

Komur pevski duh sem vdihnil,
ž njim sem dal mu pesmi svoje;
drugih ne, le té naj poje,
dòkler da bo v grobu utihnil.«

Trubadurji so samozavest pesniškega poklica dvignili do zavidljivih višav, do ravni, ki jo je evropska poezija dosegla le še v času romantike. Arnautz Daniel, izumitelj čarobne pesemske oblike *sektine* in predstavnik slogovnega toka *trobare clus* (iz latinskega pridevnika *clausus* – *zaprt*, torej »zaprttega«, hermetičnega, formalno bogatega in zahtevnega pesništva) je svojo poetiko upesnil z verzi, ki v dobesednem prevodu pomenijo naslednje:

Na to milo in veselo melodijo
z obličem in tesačo klešem besede,
ki bodo resnične in natančne,
ko jih enkrat izpilim.

Gre torej za poetiko fermentiranja, kristaliziranja, cizeliranja besed. Prav to je napeljalo Danteja, da se je v XXVI. spevu *Vic* skozi usta Guida Guinizellija (začetnika *sladkega novega sloga*) priklonil Arnautu kot večjemu mojstru: »*Fu miglior fabbro del parlar materno.*« V prevodu Andreja Capudra: »*Je boljše materno koval besedo.*« Petrarca pa mu je zapel hvalnico: »*Fra tutti il primo Arnaldo Daniello, / gran maestro d'amor.*« Dobesedno: »*Med vsemi je prvi Arnautz Daniel, / véliki mojster ljubezni.*«

Posebej opozarjamo na pojavljanje besede *sonet* v tej pesmi Arnautza Daniela: pri njem je ta izraz še označeval *napev*, *melodijo*, šele pozneje, ko je beseda prešla v Italijo, pa je začela označevati pesemsko obliko, ki ji je bilo

usojeno, da je postala krona evropske pesniške umetnosti. Sam pomen besede je pomanjševalnica besede *son – mali zven* torej.

V *tornadi* (jedrnaty sklepní kíticí) te pesmi Arnautz na duhovit naçin defíníra tudí poloãaj pesnika v druãbi (transkripcija Jacquesa Roubauda):

<i>Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura</i>	<i>Jaz sem Arnautz, ki zbira veter</i>
<i>e chatz la lebre ab lo bou</i>	<i>in lovi zajca s pomoãjo vola</i>
<i>e nadi contra suberna.</i>	<i>in plava proti toku.</i>

Poezija je torej plavanje proti toku, zbiranje vetra. Šeststo let pozneje je Prešeren v *Glosi* zapisal:

*Kóder se nebó razpenja,
grad je pevca brez vratarja,
v njem zlatnina ÷ista zarja,
srebrnina rosa trave,
s tem posestvom brez teãave
on ÷ivi, umrjè brez d'narja.*

A od pevcev se vrnimo k pevkam, se pravi pticam! Pri Jaufrésu Rudélsu (bolj znana je francoska pisava imena: Jaufré Rudel), osrednjem pesniku druge generacije trubadurjev, ki je s svojo znamenito *Pesmijo o ljubezni iz daljave* vzpostavil temeljni model trubadurske lirike, petje ptiãev spominja zaljubljenca na ljubezen, od katere ga loãi okrutna daljava. Sprião pomembnosti te pesmi bomo citirali tudí provansalski original, ki je povzet po transkripciji Jacquesa Roubauda in Dietmarja Riegerja (zaradi pomena evfonije za trubadursko pesništvo so ob strani oznaãene rime):

<i>Lanqand li jorn son lonc en mai</i>	<i>Ko se podaljša majski dan,</i>	<i>A</i>
<i>m'es bels douz chans d'auzels de loing,</i>	<i>je lep glas ptiãev iz daljave.</i>	<i>B</i>
<i>e quand me sui partitz de lai</i>	<i>In ko sem daleã, me navda</i>	<i>A</i>
<i>remembra-m d'un'amor de loing.</i>	<i>spomin ljubezni iz daljave.</i>	<i>B</i>
<i>Vauc, de talan enbrocs e clis,</i>	<i>In grem, v ris željá zaklet,</i>	<i>C</i>
<i>si que chans ni flors d'albespis</i>	<i>in bolj kot pesem ali cvet</i>	<i>C</i>
<i>no-m platz plus que l'inverns gelatz.</i>	<i>me potolaãí zimski mraz.</i>	<i>D</i>
<i>Ja mais d'amor no-m gauzirai</i>	<i>Uãitek mi ne bo nikoli znan,</i>	<i>A</i>
<i>si no-m gau d'est'amor de loing,</i>	<i>ãe ne spoznam ljubezni iz daljave,</i>	<i>B</i>
<i>que gensor ni meillor non sai</i>	<i>saj ni noben občutek bolj dognan</i>	<i>A</i>
<i>vas nuilla part, ni pres ni loing.</i>	<i>in zvišen, blizu ali sred daljave.</i>	<i>B</i>
<i>Tant es sos pretz verais e fis</i>	<i>Resniãna je, da bi prehodil svet</i>	<i>C</i>
<i>que lai el renc dels sarrazis</i>	<i>in bi zavoljo nje bil ujet</i>	<i>C</i>
<i>fos eu, per lieis, chaitius clamatz!</i>	<i>med Saraceni na neskonãni ÷as!</i>	<i>D</i>

<i>Iratz e gauzens m'en partrai qan veirai cest'amor de loing, mas non sai coras la-m veirai car trop son nostras terras loing Assatz i a portz e camis! E, per aisso, non sui devis ... Mas tot sia cum a Dieu platz!</i>	<i>Vesel in strt odšel od nje bom stran, ko bom uzrl ljubezen iz daljave, ne vem pa, če bo kdaj prišel ta dan, saj so med nama tolike daljave in toliki koraki in ves svet, jaz pa ne morem čez ta širni led ... Naj bo tako, kot hoče Božji glas!</i>	A B A B C C D
<i>Be-m parra jois qan li qerrai per amor Dieu, l'amor de loing; e, s'a lieis plai, albergarai pres de lieis, si be-m sui de loing! Adoncs parra-l parlamens fis qand, drutz loindas, er tan vezis c'ab bels digz jauzirai solatz.</i>	<i>In ko nagovorim, predan ljubezni do Boga, ljubezen iz daljave, za vekomaj ob njeno stran bom legel, ki sem iz daljave! In bo dvogovor tekel kakor med. Ljubimec daljni, blizu spet in spet, bom z njenih ustnic pil besedno slast.</i>	A B A B C C D
<i>Ben tenc lo Seignor per verai per q'ieu veirai l'amor de loing; mas, per un ben que m'en eschai, n'ai dos mals, car tant m'es de loing ... Ai! car me fos lai peleris si que mos fustz e mos tapis fos pelz sieus bels huoills remiratz!</i>	<i>Resničen je Gospod, ki da mi videti ljubezen iz daljave; za dar sem dvakrat kaznovan, saj ona biva sred daljave ... Kako bi rad priromal v njen svet, da bi uzrla mojo palico in sled, in da bi gledal njen obraz!</i>	A B A B C C D
<i>Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai e fermet cest'amor de loing, me don poder, qu-l cor eu n'ai, q'en breu veia l'amor de loing, veraiamen, en locs aizis, si qe la cambra e-l jardis mi resembles totz temps palatz!</i>	<i>Bog, stvarnik čudežev sveta in te ljubezni iz daljave, mi podeljuje moč srca, da bom uzrl ljubezen iz daljave, na kraju, ki me vleče kot magnet, saj njeno sobo in vrt prevzet doživljam kot palačo, ves ta čas.</i>	A B A B C C D
<i>Ver ditz qui m'apella lechai ni desiran d'amor de loing, car nuills autre jois tant no-m plai cum jauzimens d'amor de loing. Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis q'enaissi-m fadet mos pairis q'ieu ames e non fos amatz!</i>	<i>Prav pravijo, da sem željan in lakomen ljubezni iz daljave. Noben užitek ni tako močan, kot je občutenje ljubezni iz daljave. A cilj željá mi je odvzet, tako je hotel boter, da zaklet jo ljubim, ne da bi bil ljubljen tudi jaz!</i>	A B A B C C D
<i>Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis! Totz sia mauditz lo pairis qu-m fadet q'ieu non fos amatz!</i>	<i>A cilj željá mi je odvzet! Tako je hotel boter, ki naj bo preklet, da ljubim, ne da bi bil ljubljen tudi jaz!</i>	C C D

Za zvočno in pomensko učinkovanje te pesmi je bistveno obsesivno ponavljanje formulacije *ljubezen iz daljave (l'amor de loing)*, ki karseda poduri fizično razdaljo in čustveno bližino ljubezni.

Pesem o daljni ljubezni je za naše razpravljanje pomembna ne le zaradi vzpostavitve koncepta ljubezni kot neuslišanega hrepenenja, temveč tudi zaradi forme, ki uresničuje evfonični ideal trubadurskega pesništva – *canso unisonans*, ponavljanje ne samo enake razporeditve rim, temveč tudi enako zvonečih rim v vseh kiticah. (Zato smo ob strani s črkami označili rime.) Očitno je, da so trubadurji doživljali rimo kot jezikovni ekvivalent ljubezni, kot objem in poljub besed. Ta evfonični princip je avtor študije poskušal poustvariti tudi v slovenskem prevodu. – Manj strog je kitični princip *canso singulars*, kjer se razporeditev rim sicer na enak način ponavlja v vseh kiticah, vendar se zven rim spreminja.

Ustavimo se za trenutek tudi pri vprašanju verznega ritma te pesmi. Provansalski pesniški jezik – podobno kot francoski – temelji na silabični verzifikaciji, kar pomeni, da so konstitutivni elementi verznega ritma (1) *število zlogov*, (2) *stalni naglas(i)* ter (3) pri daljših verzih tudi *cezura*. Stalni naglas(i) vzpostavlja(jo) trdno metrično strukturo verza; poleg stalnih naglasov pa silabična verzifikacija pozna tudi t. i. *premične, ritmične oz. svobodne naglase*, ki mehčajo rigidnost stalnih naglasov ter podeljujejo verznemu ritmu gibkost in naravnost. Poglavitni ritmični problem prevajanja francoske poezije v slovenščino je prav prenos silabične verzifikacije v silabotonično. Če bi naglase v slovenskih prevodih francoskih pesmi postavljali natančno tja, kjer stojijo v originalu, bi dobili ritmični zmazek! Silabotonična verzifikacija namreč temelji na pravilnih zaporedjih naglašanih in nenaglašanih zlogov, zato morajo biti slovenski prevodi francoskih pesmi in sploh poezije, pisane v jezikih s silabično verzifikacijo, ritmično strožji in bolj pravilni kakor v originalu!

Podobne ritmične probleme bi torej lahko pričakovali tudi pri prevajanju provansalske lirike, ki prav tako temelji na silabičnem verzifikacijskem principu. Vendar začuda ritmični problemi pri prevajanju trubadurske lirike niso tako hudi, kot bi načeloma pričakovali, saj je glasbeni ritem spremljajoče melodije zahteval od trubadurjev, da so – za silabično verzifikacijo značilno – svobodno pri položaju naglasov »regularizirali« in jo s tem približali silabotoniji. Naj to presenetljivo ugotovitev ponazorimo z ritmično analizo prvega verza *Pesmi o daljni ljubezni* (v skladu s tradicionalnimi oznakami je ∪ znamenje za nenaglašeni zlog, – pa za naglašeni):

∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
Langand li jorn son lonc en mai

∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
Ko se podaljša majski dan

Gre za neoporečen jamski ritem, kar smo poustvarili tudi v slovenskem prevodu!

Jaufrés Rudéls je poleg Bernarta de Ventadorna glavni predstavnik slogovnega toka *trobar leu* (iz latinskega pridevnika *levis* – *lahék*). Gre torej za »lahko«, komunikativno pesništvo, ki se po preprostosti izraza bistveno razlikuje od zgoraj omenjenega *trobar clus* – »zaprtega«, hermetičnega pesništva.

Domnevno biografsko ozadje *Pesmi o daljni ljubezni* nakazuje *vida* – Rudélsov življenjepis, ki se glasi takole:

»Jaufrés Rudéls je bil zelo plemenit človek, princ blajski (Blaiá). In se je zaljubil v princeso iz Tripolija, ne da bi jo kdaj videl, zaradi lepih stvari, ki jih je o njej slišal od romarjev iz Antiohije. In o njej je napisal mnoge lepe pesmi z lepimi melodijami in revnimi besedami. V želji, da bi jo videl, se je podal na pot čez morje. Na ladji je zbolel in ko so ga v Tripoliju izkrcali in ga odpeljali v neko opatijo, je bil videti mrtev. Ko je princesa to slišala, je prišla do njegovega vzglavja in ga vzela v naročje. In on je začutil, da je ob njem princesa in takoj je prišel k sebi in se zahvalil Bogu, ki mu je podaril še toliko življenja, da jo je lahko videl. In tako je umrl v njenem naročju. Ona pa ga je z velikimi častmi dala pokopati poleg Templja ter je še istega dne postala nuna zaradi bolečine, ki jo je povzročila njegova smrt.«

Pravzaprav je o Jaufrésu Rudélsu le malo znanega. Ve se le to, da je pripadal visokemu plemstvu in da je l. 1147 odrinil na križarsko vojno, iz katere se verjetno ni vrnil. Vsi drugi »podatki«, ki jih zremo iz njegove *vide*, pa so najbrž povzeti iz same pesmi. Kljub tej mitologizaciji – ali pa prav zaradi nje – je ta zgodba dolga stoletja navdihovala mnoge nesrečne ljubimce in umetnike (med drugim Petrarco, Heineja, Roberta Browninga in Edmonda Rostanda).

Nemški literarni zgodovinar Dietmar Rieger je v sijajni razpravi *Staro-provansalska lirika* (1983) fenomen trubadurske daljne ljubezni s sociološkega stališča interpretiral kot prevajanje nepresegljive socialne razlike med zaljubljenecema v nedosežno zemljepisno razdaljo. Rieger zagovarja zanimivo tezo, da predstavlja trubadurska lirika pesniško artikulacijo družbenih aspiracij nižjega plemstva, predvsem vitezov, ki so bili v 12. stoletju skoraj povsem deklasirani, kar se je med drugim poznalo tudi po skrajno omejenih možnostih, da bi prek poroke prišli do ženske. Trdi, da je vrednostni sistem trubadurjev s svojo kultiviranostjo bistveno prispeval k mehčanju skrajno zaostrenih razmerij v srednjeveški družbi 12. in 13. stoletja. Ni naključje, da so trubadurji doživljali sebe kot *jovens*, *mladost*: pod neznosno pezo hierar-

hizirane fevdalne družbe, utemeljene na principu patriarhalne moči, so terjali zase pravico do drugačnega čutenja sveta in medčloveških odnosov, predvsem odnosov med spoloma. Rieger dokazuje to tezo prav s primerom Rudélsove *Pesmi o daljni ljubezni*. Ta sociološka teorija zveni prepričljivo; nerodno je edino to, da Rudéls sam ni bil predstavnik nižjega plemstva, temveč visoke aristokracije (princ). Ker pa ne verjamemo v deterministično tezo pozitivistične literarne zgodovine, da je literarna umetnost neposredno in mehanično določena s socialnim položajem avtorjev, dopuščamo možnost, da je visoki gospod Jaufrés Rudéls na pesniški način artikuliral družbene aspiracije nižjega plemstva.

Tudi René Nelli v minuciozni analizi *Erotika trubadurjev* (1974) poudarja, da je *dvorska ljubezen* značilna za nižje plemiče, katerim so bile dame iz visokega plemstva nedostopne. Ključna značilnost *dvorske ljubezni* po Nelliju je torej nezmožnost njene družbene realizacije. Trubadurji naj bi bili prvi, ki so v vrednostni sistem srednjeveške patriarhalne družbe vnesli »ženski« način čutenja. Zato so se jim baroni kot predstavniki *viteške ljubezni* na začetku posmehovali, pozneje pa so prevzeli trubadurski način »*dvorjenja*«, saj je pri damah očitno užival naklonjenost. Nelli takole definira razliko med *viteško* in *dvorsko ljubeznijo*: »*Ker pri trubadurjih ljubezen nikoli ni bila odvisna od vojaške veljave, se niti najmanj niso sramovali ljubiti brez slave, če je le strast zanje postala vir duhovnega zanosa in poezije. (...) Vitezi so morali ljubezen zaslužiti z vojaškimi podvigi, medtem ko je za pesnike ljubezen bila kvaliteta sama njihovega čustva.*« Princip agresivne vojaške in politične moči prihaja nazorno do izraza v predhodni ali celo sočasno nastajajoči epski poeziji, zato ni naključje, da so trubadurji čutili prezir do epike in povzdigovali liriko kot najvišji izraz *dvorske ljubezni*.

Kot poudarja Henri-Irénéé Marrou v knjigi *Trubadurji* (1971), se zdi, »*kot da je dvorska ljubezen prezirljivo zavračanje zadeve zgolj na zadovoljevanje seksualnega nagona, kot da je sublimacija, poduhovljenje elementarnega elana.*« Ena izmed bistvenih razsežnosti dvorne ljubezni je *castitatz* – čistost, čednost.

Koncept *dvorske ljubezni* je upravičeno vzbudil veliko zanimanje psihoanalitikov. Jacques Lacan v *Etiki psihoanalize* (VII. knjiga *Seminarjev*, 1959-60) posveti temu fenomenu poglavje s pomenljivim naslovom *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. Socialne razlike se mu zdijo nebstvene, pač pa enako kot zgoraj omenjena predstavnika socioloških teorij (Nelli in Rieger) tudi Lacan poudarja, da je *dvorska ljubezen* že *a priori* nemogoča: »*Nedosegljivost objekta je načelne narave, ne glede na to, kakšen je družbeni položaj tistega, ki deluje v tem registru – nekateri so po svojem rojstvu služabniki,*

sirvens, tako kot, denimo, Bernard de Ventadour, sin nekega služabnika na gradu Ventadour, ki je bil trubadur. Damo lahko, glede na njen pesniški položaj, opevamo le, če postavimo neko pregrado, ki jo obkroža in osamlja.»

Iz ugotovitve o nemogoči naravi *dvorske ljubezni* bi lahko sklepali, da so trubadurji realizirali ljubezen le skozi pesem. Zato so že zgodaj postavili enačbo, da je umetnost ljubezni (*l'art d'amor*) enaka umetnosti pesnjenja (*l'art de trobar*).

Izraz *dvorska ljubezen* (francosko: *l'amour courtois*) je pravzaprav poznejšega datuma: gre za retrogradno ideologizacijo trubadurskega vrednostnega sistema. Trubadurji sami so novemu konceptu ljubezni rekli *prefinjena ljubezen* (*fin' amor*). Eden izmed bistvenih pojmov trubadurske kazuistike ljubezni je bila *mera* (*mezura*); manj znani trubadur Aimeric de Belenoi jo je definiral na naslednji način: »*Ko dama izvleče roko iz rokavice, zlomi ključavnico svojega srca in tja postavi varuha ljubezni, mero.*« Tudi pojem *užitka* (*joi*) je pri trubadurjih izrazito poduhovljen; ta beseda se torej po svojem pomenu precej razlikuje ob francoske besede *joie*: če francoski izraz *joie* prevajamo kot *veselje* ali *užitek*, bi provansalski *joi* morali prevajati kot *radost*, se pravi veselje v vzvišenem, poduhovljenem smislu.

Tovrstna ljubezen je »*prihajala do besede*« skozi dvorjenje (*cortezia*). Izraz »*priti do besede*« je tu povsem dobeseden: za trubadurje ljubezni ni bilo zunaj besede.

Naša analiza sovпада z ugotovitvami Paula Zumthorja, ki je v vplivni knjigi *Esej o srednjeveški poetiki* (1972) ugotovil: »*Peti, kar pomeni ljubiti (et vice versa), dejanje brez objekta... poraja svoje lastno substantiviranje, pesem, ki je ljubezen (et vice versa). (...) Dama ni nič bolj objekt diskurza, kot je jaz njegov subjekt: ne več ne manj kakor na ravni sintakse. Pesem vsebuje damo, ki je na elementarni ravni njena formalna in semantična komponenta...*«

Trubadurska »*služnost* (*servir*)« Ljubezni je imela za posledico, da je izvoljena Dama pridobila atribute gospodarice – oziroma točneje: gospodarja. Konvencionalna formula za nagovor Dame se je namreč glasila *Midons*, kar dobesedno pomeni *Moj gospodar*. Nenavadno je, da je ta formulacija moškega spola. K sociolingvističnim interpretacijam nagnjeni teoretiki razlagajo to nenavadno jezikovno dejstvo s strukturo srednjeveške družbe: v trenutku, ko ženska postane predmet kulta, naj bi znotraj konteksta patriarhalne družbe pridobila atribute fevdalnega gospoda, se pravi moškega.

Zato ni naključje, da trubadurji nagovarjajo izvoljeno Gospo kot služabnik gospodarja: Gospa suvereno ukazuje, najvišji užitek pesnika pa je izpolnjevanje njene ukaze. Prešeren zvesto povzame ta model v pesmi *Ukazi*:

*Da ne smem, si ukazala,
belih rok se dotaknit';
zved'la, deklica si zala,
káko znam pokoren bit'.*

Dober primer za ta hierarhični odnos je pesem *Ni čudno, če zapojem...* (*Non es meravelha s'eu chan...*) trubadurja Bernarta de Ventadorna, pri kateri je ohranjena tudi lepa melodija. To besedilo vzpostavlja direktno zvezo med pesnjenjem in ljubeznijo. Kot pravi Patrick Michael Thomas v članku *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn* (1993), je za tega trubadurja »pesem zaklinjanje (incantation), ponavljanje določenih zvočnih vzorcev pa poslušalca zaziba in hipnotizira«. Prav prenašanje kompleksne in globoko pomenotvorne igre vokalov in konzonantov je predstavljalo največji problem pri prevajanju te pretresljive pesmi. Tako peti verz prve kitice (*Cor e cors e saber e sen*) temelji na dveh močnih aliteracijah, ki vzpostavljata tudi kompleksno pomensko mrežo človeške zavesti: *cor e cors* (*srce in telo*) e *saber e sen* (*in znanje in razum*). Mimogrede: najpogostejša napaka pri današnjih prevodih trubadurske lirike v različne jezike (včasih celo pri zelo avtoritativnih prevajalcih, urednikih in založnikih) je zamenjava izrazov *cor* (*srce*) in *cors* (*telo*). Skoraj popoln zvočni paralelizem obeh besed in pogoste besedne igre, ki so si jih trubadurji privoščili na ta račun, pa kažejo, da so kljub principu neuslišanega hrepenenja in *daljne ljubezni* trubadurji doživljali ljubezen na pristno erotičen, se pravi telesen način. Original je citiran po transkripciji Dietmarja Riegerja:

*Non es meravelha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plus me tra-l cors vas amor
e melhs sui faihz a so coman.
Cor e cors e saber e sen
e fors'e poder i ai mes;
si'm tira vas amor lo fres
que vas outra part no-m aten.*

*Ben es mortz qui d'amor no sen
al cor cal que dousa sabor;
e que val viure ses valor
mas per enoi far a la gen?
Ja Domnedeus no-m azir tan
qu'eu ja pois viva jorn ni mes,
pois que d'enoï serai mespres
ni d'amor non aurai talan.*

*Ni čudno, če zapojem pesem
še lepše kot najlepši glas,
saj silno vleče me ljubezen,
ki rôjen sem za njen ukaz.
Srce, telo in moč jezika,
razum in silo ji darujem;
in čutim težo take nuje,
da me nič drugega ne mika.*

*Povsem je mrtev, kdor ljubezni
v srcu níkdar ne spozna
in večno ždi brez vseh željá
kot dolgočasnež. Jaz sem pesnik
in mrtvo žitje mi je tuje:
če bi tako bil kaznovan,
da brez ljubezni ždim en dan,
bi zame to bilo najhuje.*

*Per bona fe e ses enjan
am la plus bel'e la melhor.
Del cor sospir e dels olhs plor,
car tan l'am eu, per que i ai dan.
Eu que'n posc mais, s'Amors me pren
e las charcers en que m'a mes,
no pot claus obrir mas merces,
e de merce no-i trop nien?*

*Aquest'amors me fer tan gen
al cor d'una dousa sabor:
cen vetz mor lo jorn de dolor
e reviu de joi autras cen.
Ben es mos mals de bel semblan,
que mais val mos mals qu'autre bes;
e pois mos mals aitan bos m'es,
bos er lo bes apres l'afan.*

*Ai Deus! car se fesson trian
d'entrels faus li fin amador;
e-lh lauzenger e-lh trichador
portesson corns el fron denan!
Tot l'aur del mon e tot l'argen
i volgr'aver dat, s'eu l'agues,
sol que ma domna conogues
aissi com eu l'am finamen.*

*Cant eu la vei, be m'es parven
als olhs, al vis, a la color,
cai aissi tremble de paor
com fa la folha contra-l ven.
Non ai de sen per un efan,
aissi sui d'amor entrepres;
e d'ome qu'es aissi conques,
pot domn'aver almorna gran.*

*Bona domna, re no-us deman
mas que-m prendatz per servidor,
qu'e-us servirai com bo senhor,
cossi que del gazardo m'an.
Ve-us m'al vostre comandamen,
francs cors umils, gais e cortes!*

*V dobri veri, brez prevar
jo ljubim, da srce ihti
po njej, ki je lepa kot oltar;
tako jo ljubim, da boli.
In kaj sedaj, če Ljubezen
me vrgla je v brezno brezen,
zapor, ki ga odpro le ključiči
milosti, ona pa me rada muči.*

*In ta ljubezen nežno rani mi
srce z okusom po milini:
stokrat na dan v bolečini
umrem in oživim od rádosti.
To moje zlo tako je lepo,
da več je vredno kakor drugih dobro;
ker moje zlo tako je dobro,
po mukah čaka me vse lepo.*

*Da bi med lažnimi, o Bog,
izbral samo ljubimce prave
in da bi opravljljive glave
nosile sredi čela rog!
Zaklade širnega sveta
bi dal, da bi imel le njo;
tako prepričal bi Gospo
o čustvih svojega srca.*

*Ko jo uzrem, izda na mah
me neobvladan, bled obraz:
drhtim, tako me daje strah,
kot list v vetru, kot poraz.
Ljubezen pelje me za roko
in se z menoj na smrt igra
kot z malim, bedastim otrokom;
gospa, bodite milostna!*

*Samo to prosim, da usoda
mi nakloni Vaš postati sluga;
ne maram za plačila druga;
uboga! Vas bom kot gospoda.
Na voljo sem za vsak ukaz
od plemenitega telesa!*

*Ors ni leos non etz vos ges,
que'm aucizatz, s'a vos me ren.*

*Saj niste zver morilskega očesa,
če vdam se in priznam poraz.*

*A Mo Cortes, lai on ilh es,
tramet lo vers, e ja no'lh pes
car n'ai estat tan lonjamen.*

*Gospa, ta pesem je za vas.
Naj ne bo žalosten vaš glas
od najinega dolgega slovesa.*

Kot smo že omenili, se zadnja, kratka kitica v provansalsščini imenuje *tornado* – obrat (iz glagola *tornar* – obrniti, (po)vrniti, ponoviti), v francoščini pa *envoi* – poslanica, posvetilo. V njej so trubadurji na jednat način povzeli sporočilo pesmi ter imenovali gospo, ki ji je pesem namenjena. Da bi se izognili opravljevcem, ki jih v peti kitici zgoraj citirane pesmi z gnevom in prezirom omenja tudi Bernart de Ventadorn, so si za izvoljene dame izmislili pesniška imena, nekakšne ljubezenske psevdonime, ki so jim rekli *senhal*. *Senhal* hvali telesno in srčno lepoto dame; naštejmo nekatera imena: *Lepi Smeh*, *Zaželena*, *Kjer Mi Vse Ugaja*, *Lepo Telo Užitka*, spričo avtoreferencialnosti pa je med njimi najbolj »nor« *senhal* – *Pravo Ime*. V zgoraj navedeni Ventadornovi pesmi se ljubljena gospa skriva za *senhalom Mo Cortes* – *Moja Dvorna (Dama)*; provansalski pridevnik *cortes* (francosko: *courtois*) ima tudi pomen *ljubezniva*, *vljudna*, torej bi *Mo Cortes* lahko prevedli tudi kot *Moja Ljubezniva*.

Seveda pa ne smemo sklepati, da je bil realni položaj žensk v srednjem veku dejansko tak, kot to kaže idealizirana trubadurska podoba Dame. Prav obratno! Med resničnim položajem žensk in trubadursko idealizacijo, ki jo lahko upravičeno označimo kot ideološko, zija globok prepad, ki ga ni lahko pojasniti. Kljub ideološkemu slepilu pa gre trubadurjem zasluga, da so prvi v Evropi sploh artikulirali problem žensk.

Motiv daljave se oglašja tudi pri Prešernu, npr. v drugem povenčnem sonetu:

*Sanjalo se mi je, da v svetem raji
bilà sva srečna tam brez zapopádka:
bilà je preč življenja doba kratka,
kjer me od tebe loč'jo časi, kraji.*

Prav v tem sonetu naš pesnik primerja Julijo z Lauro, sebe pa s Petrarco: na simpatično skromen način prizna Prešeren Petrarci večjo težo (dobe-sedno!) na metaforični tehtnici umetniške veljave, vendar se razmerje med njima uravnovesi zaradi Julijine čednosti:

*In tam na tehtnico svet'ga Mihela
s Petrárkom d'jala sva sonete svoje,
visoko moja skled'ca je zletela.*

*Prid'jala čednosti sva nje in tvoje
vsak svojim pesmam, in skodela
njegà bila ni niž' od skled'ce moje.*

Presenetljiva vzporednica med trubadurji in Prešernom je močna in močno negativna vloga *opravljivcev*: zaradi narave fevdalne družbe, kjer sta bila družabno in kulturno življenja posvetne narave omejena na dvorsko okolje, so bili najhujši sovražniki ljubezni – obrekljivci (v provansalsščini *lauzen-giers*); prislunhimo kiticama trubadurja Guilhema de Saint-Desliera (v interlinearnem prevodu, kjer vsak odstavek označuje kitico, znak / pa je meja med verzoma) ter četrti Prešernovi *Gazeli*:

Guilhem de Saint-Deslier, svoje mnenje / mi povejte o bežnih in težavnih sanjah, / ki sem jih ondan sanjal, poln upanja: / zaspal sem na pozdrav zvestega sla / na travniku, polnem cvetja, / svežem od lepih barv, / kjer je hitel urni veter, / lomeč cvetlice in vejice.

Gospod, povedal vam bom, kar se mi dozdeva o teh sanjah, / kar o tem mislim in verjamem: / pomen travnika / je ljubezen, cvetlice so dame visokega rodu, / veter je opravljanje, / šumenje so lažnivi dvočičneži, lom vejic / pa nas nosi v novo radost.

*Draga, vem, kakó pri tebi me opravljajo ženice,
prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdár resnice...*

Zaradi potrebe po izogibanju direktnemu imenovanju trubadurji iznajdejo metaforični jezik, kjer dame in ljubezen poimenujejo – drugače. Bogata in zahtevna metaforika je torej psihološko in socialno motivirana z istimi razlogi kot poimenovanje izvoljene Gospe z izmišljenim imenom – *senhal*. Na ta problem Prešeren reagira s trmasto in naivno odkritosrčnostjo: akrostih *Primicovi Jul'ji* v magistralnem sonetu *Sonetnega venca* s svojo direktnostjo drastično odstopa od prikritosti ljubezni, ki je značilnost trubadurskega odnosa do izvoljene Dame.

Pač pa po svoji igrivosti te skrajno zahtevne ciklične oblike *Sonetni venec* spominja na nekatere jezikovne eksperimente trubadurjev. Provansalski pesniki so bili namreč izjemno inovativni na formalni ravni: kot dokaz naj navedemo le dejstvo, da med 3.000 ohranjenimi besedili iz korpusa trubadurske lirike lahko izluščimo kar 2.200 različnih kitičnih oblik. Tako rekoč sleherni pesem je po svoji obliki enkratna, unikatna! To še posebej velja za zvrst ljubezenske pesmi, ki so jo imenovali *canso*. Vse druge zvrsti so bile ljubezenski pesmi podrejene, to hierarhijo zvrsti pa dobro ilustrira različen odnos do glasbene spremljave. Značilna je v tem smislu usoda *sirventeze*

(provansalsko *sirventes*), ki je bila prvotno »služna« pesem, hvalnica fevdalnemu gospodu, nato pa zvrst pesništva z družbeno tematiko, ki je bila skozi razvoj trubadurske umetnosti čedalje bolj kritična. Medtem ko je vsaka ljubezenska pesem (*canso*) imela pravico do lastne melodije, so si sirventeze morale izposojati melodije od obstoječih ljubezenskih pesmi. Ohranjen je en sam primer sirventeze z lastno melodijo.

Še in še bi lahko naštevali: tematskih in motivnih vzporednic med trubadurji in Prešernom je veliko. Kljub temu, da tako številne paralele na prvi pogled učinkujejo presenetljivo, pa so – če prav premislimo – logične in naravne: trubadurji so pač prvi izrekli ljubezen na način, ki je nato postal splošna last evropske kulture. Delno gre trubadurske motive pri Prešernu pripisati tudi dejstvu, da se je naš romantik pri graditvi svojega pesniškega sveta plodno zgledoval po Danteju in Petrarci, ki sta bila učenca provansalskih trubadurjev.

Vendar se pravi predmet primerjalne literarne vede in sociologije umetnosti ne izčrpa z ugotavljanjem in naštevanjem paralel med Prešernom in trubadurji. Pomembnejše je vprašanje, kako je možno, da je dvorski svet trubadurjev v 12. in 13. stoletju tako podoben zgodnjemeščanskemu svetu, v katerem je Prešeren živel na začetku 19. stoletja? Kaj to pomeni za razumevanje časa, družbe in položaja umetnosti?

Še neprimerno bolj bistvena vzporednica pa zadeva način vzpostavitve pesniškega jezika: s trubadurji se začenja ena izmed najbolj plodnih linij evropske lirike, ki ljubezensko sporočilo povezuje z visokim pesniškim jezikom. V ta kontekst se vpisuje tudi trubadurski kult rime kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni, kot ljubezenskega objema besed. Od prvotnih, relativno preprostih načinov rimanja trubadurji razvijejo umetnost rime do religioznega mita: dramatičen razvoj različnih načinov rimanja v trubadurski umetnosti pomeni začetek in obenem nepreseženi vrhunec umetnosti rime v evropski poeziji.

Trubadurji so torej vzpostavili model lirike, ki je opravil globok in daljnosežen vpliv na celotno evropsko poezijo: Dante in Petrarca posnemata trubadurje prav na tej ravni – v povezavi ljubezenske lirike z visokim jezikovnim in oblikovnim izrazom. Naj tu uporabimo svetopisemsko referenco: ljubezenska pesem je *per definitionem* Visoka pesem. Ta plemenita linija izbrušene artikulacije erotičnega čustva se prenaša skozi stoletja vse do romantike, ko jo s svojim jezikovnim poslušom in občutljivostjo Prešeren »vsrka« iz samega duha evropske lirike. Tudi na tej ravni torej ne moremo reči, da je Prešeren »posnema« trubadurje, ampak da je s skrajno umetniško in eksistencialno zavezanostjo živel in dihal temeljno razmerje med Erosom in Pesmijo, ki so ga v Evropi prvi izrekli provansalski trubadurji. Prešernu je

uspelo z visoko artikulirano ljubezensko pesmijo dvigniti slovenski jezik na evropsko raven.

Hrepenenje je temeljni motor trubadurskega kulta izvoljene Dame. Predpogoj dvorske ljubezni je njena načelna neuresničljivost. Vzporedno s procesom čedalje močnejše idealizacije Dame se v trubadurski liriki razvijajo formalni postopki, zgodi pa se tudi kristalizacija slogovnih tokov (komunikativni *trobar leu* in hermetični *trobar clus*) ter diferenciacija pesniških zvrsti, kjer ljubezenska pesem (*canso*) zavzame hierarhični vrh, tako da so ji druge zvrsti podrejene. Zmeraj znova ugotavljamo: umetnost pesmi je za trubadurje identična umetnosti ljubezni.

Prešeren v svoji umetnosti kombinira *trobar leu* in *trobar clus*: po čustvenem naboju in klasični uravnoteženosti izraznih sredstev nedvomno sledi *lahkemu trobarju*, po skrajni zapletenosti pesniških oblik pa *zaprtemu trobarju*.

Ponavljanje ritmičnih in evfoničnih vzorcev je ena izmed glavnih značilnosti trubadurske lirike; v veliki meri izvira tudi iz tesne prepletenosti poezije in glasbe, besedila in melodije. Princip ponavljanja besed se v nekaterih trubadurskih lirskih zvrsteh, npr. v *albi*, kaže v obliki *refrena*. (*Alba* je staroprovansalska beseda za *zarjo*, obenem pa ime za trubadursko lirsko zvrst *pesmi svitanice* ali *jutranjice*, ki upesnjuje jutranje slovo ljubimcev. Formalna značilnost te pesniške oblike je refren, ponavljanje besede *alba* na koncu vsake kitice, kar učinkuje lirično in obenem dramatično.)

Postopek ponavljanja se je v trubadurski liriki razvil tudi v smeri nado-meščanja rim s celimi besedami, bodisi da se zaključne besede verzov prve kitice ponovijo na istem mestu vseh naslednjih kitic ali da po določenem principu spreminjajo svoj položaj, kot npr. v *sekstini*. Italijanska literarna veda imenuje ta postopek s pomenljivim imenom *parole rime* (*besede rime*), saj ponovljene besede učinkujejo kot rime kljub temu, da se medsebojno pogosto ne rimajo, včasih pa namesto rim kot glasovno vezivo nastopajo tudi asonance. Avtor pričujoče študije je za tovrstne besede našel izraz *za-ključne besede*, saj gre za besede, ki so *ključne* za razumevanje pesmi, obenem pa kot *zaključne besede* sklenejo vsak verz. Gre za enega redkih postopkov trubadurske lirike, ki ga poznejša evropska poezija ni povzela in nadaljevala; izjema je le pesniška oblika *sekstina*, ki jo je iznašel Arnautz Daniel. Preden se lotimo *sekstine*, kjer se položaj za-ključnih besed po zapletenem ključu spreminja, omenimo najbolj preprost način tovrstnega ponavljanja za-ključnih besed, kjer se njihov položaj ponavlja iz kitice v kitico. Na tem postopku temelji ena izmed najbolj slavnih pesmi trubadurske lirike – *La flors enversa*, ki jo je napisal Raimbaut d'Aurenga, eminentni predstavnik slogovnega toka *trobar clus*. Naslov dobesedno pomeni *Obrnjeni cvet*, ker pa slovenščina

pozna idiom *Narobe svet*, se je sama po sebi ponudila zapeljiva možnost prepesnitve – *Narobe cvet*. Pesem govori o ljubezni, ki cveti pozimi, obenem pa na način avtopoetike obrača pomene vseh besed, zato da ljubezenskega sporočila ne bi mogli razbrati obrekljivci in spletkarji, ki jih trubadur imenuje *krokarji*.

Sekstina obsega šest nerimanih šestvrstičnih kitic in sklepno tercino, skupaj torej 39 verzov. V nasprotju z obliko zgoraj omenjene pesmi Raimbautza d’Aurenga, kjer za-ključne besede zasedajo vselej enako mesto v kitici, za-ključne besede v sekstini nenehno spreminjajo svoj položaj na način, ki je navidezno kaotičen in ekscentričen, v resnici pa matematično strogo in globoko premišljen. Pesem sklence rezime v obliki tercine, kjer se vseh šest za-ključnih besed ponovi, po dve v vsaki vrstici, ponavadi v istem zaporedju kakor v prvi kitici. Vzorec menjavanja za-ključnih besed kaže spodnji diagram:

1. kitica	2.	3.	4.	5.	6.	sklepna kitica
A	F	C	E	D	B	A B
B	A	F	C	E	D	C D
C	E	D	B	A	F	E F
D	B	A	F	C	E	
E	D	B	A	F	C	
F	C	E	D	B	A	

Zaporedje za-ključnih besed iz prve kitice 1 – 2 – 3 – 4 – 5 - 6 se torej v vseh drugih kiticah ponovi kot 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Jacques Roubaud je način obračanja za-ključnih besed nazorno pokazal z diagramom v obliki spirale oz. polža. Že iz te spiralne grafične ponazoritve je razvidno, da je sekstina nenavadna pesniška oblika, ki s svojo arhitektoniko uprizarja nekatere temeljne razsežnosti kozmosa in človeške zavesti: ne gre za preprosto krožno vračanje istega, temveč za spiralno vračanje vsega, kar je, za spiralni razvoj, kjer se posamezni elementi sveta in duha vračajo na vselej nov in svež način, s spremenjenim sporočilom, ki ga prejemajo od nenehno razvijajočega se konteksta. Zato ni naključje, da je sekstina idealna oblika za upesnjevanje ljubezni in spomina. Gre torej za težavno, a očarljivo pesniško obliko. V Italiji sta jo prevzela in izmojstrila Dante in Petrarca. Danteja je ta forma tako fascinirala, da jo je hotel za vsako ceno preseči, zato je izumil še zahtevnejšo *dvojno sekstino*. Po tem, ko je za nekaj stoletij potonila v pozabo, so sekstino v našem stoletju ponovno začeli uporabljati angloameriški modernistični pesniki, kot so Ezra Pound, W. H. Auden, Elizabeth Bishop in John Ashbery,

v zadnjem času pa se je produkcija sekstin v ameriški poeziji izjemno povečala, predvsem po zaslugi številnih programov kreativnega pisanja. Med slovenskimi pesniki so se v tej zahtevni obliki preizkusili pisec pričujočih vrstic (v zbirkah *Oblike sveta* in *Stihija*, 1991, ter *Oblike srca*, 1997), Miklavž Komelj (*Jantar časa*, 1995) in Primož Čučnik (*Ritem v rökah*, 2002). Za razumevanje sekstine Arnautza Daniela so na treh mestih nujne naslednje opombe: * = svoje matere; ** = devica Marija (gre za besedno igro: *verga* = *šiba*, *Virgo* = *Marija*); *** = senhal (skrivno ime) gospe, ki ji je pesem posvečena (v izvorniku: *Desirat*). Prisluhnimo ji v transkripciji Pierra Beca:

*Lo ferm voler q'el còr m'intra
No'm pòt ges bècs escoissendre ni onгла
De lauzengière, qui pèrt per mal dir s'arma;
E car non l'aus batr'ab ram ni ab verga
Sivals a frau, lai on non aurai oncle,
Jauzirai jòi, en vergièr o dins cambra.*

*Quan mi sovén de la cambra
On a mon dan sai que nulhs òm non intra
Anz me son tuch plus que fraire ni oncle,
Non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla,
Aissi com fai l'énfas denant la verga:
Tal paor ai no'l sia tròp de l'arma.*

*Del còrs li fos, non de l'arma,
E cossentís m'a celat dinz sa cambra!
Que plus mi nafra'l còr que còlps de verga
Car lo sieus sèrs lai on ilh es non intra;
Totz temps serai ab lièis com carns et onгла,
E non creirai chastic d'amic ni d'oncle.*

*Anc la seror de mon oncle
Non amèi plus ni tant, per aquest' arma!
Qu'aitant vezis com es lo detz de l'ongla,
S'a lièi plagués, vòlgr' èsser de sa cambra;
De mi pòt far l'amors qu'inz el còr m'intra
Mièlhs a son vòl qu'òm fòrtz de frèvol verga.*

*Pòis flori la seca verga
Ni d'En Adam mògron nebot ni oncle,
Tant fin' amors com cela qu'el còr m'intra
Non cug fos anc en còrs, ni eis en arma;
On qu'ilh estèi, fòrs en plaz', o dins cambra,
Mos còrs no'is part de lièis tant com ten l'ongla.*

*Te želje, ki mi v srce vstopa,
ne bodo strgali ne kljun ne nohti
obrekovalca, ki si kvari dušo,
vendar si ga ne upam tepsti s šibo;
le kadar bova sama in brez strica,
užil bom slast v vrtu ali sobi.*

*Ko pa se spomnim sobe,
ki vanjo moški nimajo vstopa,
ker ščitijo jo bolj kot bratje ali stric,
vsi udi zadržtijo mi do nohta,
tako kot je otroka strah pred šibo:
bojim se, da ji ne pripadam z dušo.*

*Da moja je s telesom in ne z dušo
in me sprejema na skrivaj v sobi,
srce mi rani huje kakor šiba,
saj sem njen sluga, brez pravice do vstopa;
ves čas bom ob njej, kot meso ob nohtu,
ne bom ubogal ne prijateljev ne strica.*

Nikoli nisem sestre svojega strica
ljubil tako kot njo, pri moji duši!
Enako blizu kakor prst ob nohtu,
če ji ugaja, bi bil rad v njeni sobi!
Ljubezen, ki mi v srce vstopa,
me žene bolj kot silnik s šibko šibo.*

*Odkar je vzcvetela suha šiba,**
od Adama naprej, noben nečak ne stric
ni čutil tolikšne ljubezni, ki vstopa
mi v srce, s telesom ali z dušo;
bodisi zunaj ali znotraj sobe
telesno sem od nje oddaljen manj kot noht.*

*Qu'aïssi s'enprén e s'enongla
Mos còrs en lei com l'escòrs' en la verga;
Qu'ilh m'es de jòi tors e palaitz e cambra,
E non am tant fraire, paren ni oncle:
Qu'en paradís n'aurà doble jòi m'arma,
Si ja nulhs òm per ben amar lai intra.*

*Arnautz tramet sa chanson d'ongl' e d'oncle,
A grat de lièis que de sa verg' a l'arma,
Son Desirat, cui prètz en cambra intra.*

*Moje telo naj se je prime z nohti
in jo tesnó obda kot lubje šibo;
je rádsti palača, stolp in soba
in ljubim jo bolj kakor brate, starše, strica:
sred raja bo dvakratno srečna duša,
če kdaj zaljublencu pustijo, da vstopi.*

*Arnautz pošilja spev o nohtu in o stricu
njej, ki ima iz šib spleteno dušo,
njej, Zaželeni, *** ki v sobo vstopa.*

Ponavljanje za-ključnih besed je eden izmed redkih postopkov trubadurske lirike, ki – z izjemo sekstine – v poznejši evropski poeziji zamre. Pač pa se razcvetijo druge oblike ponavljanja besed v obliki refrenov. Tudi pri drugih srednjeveških in renesančnih pesniških oblikah (npr. pri *rondelu*, *rondoju*, *trioletu*, različnih oblikah *francoske balade*, *vilaneli* itd.) nenehno ponavljajoče se besede ali verzi v funkciji refrenov vzpostavljajo *krog* kot temeljno podobo sveta in bivanja. V tem obdobju so ljudje očitno doživljali vesoljni svet kot celoto, kot *kozmos* (starogrška beseda *kosmos* ne pomeni le *vesolja*, temveč tudi *red*, *urejenost*, obenem pa je tudi v etimološki zvezi z besedo *kozmetika*). Krog je idealna, popolna umetniška (pris)podoba celovitosti in urejenosti kozmosa, kjer se isti elementi nenehno ponavljajo in vračajo, »večno vračanje istega« pa zagotavlja človeku varnost vnaprej danega smisla bivanja.

Krožna narava je značilna tudi za italijanske srednjeveške in renesančne oblike. Z izrazom *corona* italijanska literarna veda v najširšem smislu označuje »serijo sonetov, ki so medsebojno tematsko povezani« (Sandro Orlando: »*Techniche di poesia*« – *La metrica italiana*, 1994). Prvi primeri datirajo že iz daljnega 13. stoletja: cikli sonetov so upesnjevali sedem dni v tednu ali dvanajst mesecev v letu, sedem vrlin ali sedem naglavnih grehov. Simbolični pomen zvrstnega izraza *venec* – *corona* so poudarjali že prvi italijanski sonetisti, ki so uvajali to ciklično formo: da so soneti v tovrstnem ciklu razpostavljeni kakor cvetni listi v venčni čaši oziroma kakor rože v vencu. Na ta način posamezni soneti tvorijo krožno celoto (pomen starogrškega izraza *kyklos* oziroma latinskega izraza *cyclus* je prav to – *krog*, *kolobar*).

Venca – *corone* kljub strukturni in nominalni podobnosti ne smemo zamenjevati s *sonetnim vencem*, ki ga Italijani imenujejo *corona di sonetti*. Če je *corona* – *venec* generična oblika, je *corona di sonetti* – *sonetni venec* njegovo najpopolnejše utelešenje. Da bi v slovenščini poudarili to razliko, bi bilo najbolje *corono* prevajati z rodilniško obliko *venec sonetov*.

Mimogrede: tendenca slovenske literarne vede – od Avgusta Žigona naprej – razlagati strukturo sonetnega venca skozi prizmo form in izrazov, povzetih iz matematike, arhitekture in mineralogije, je v tem smislu globoko zgrešena. Ne gre za »arhitektoniko«, »zlate reze«, »zlata števila«, kristalne in diamantne strukture, temveč – zelo preprosto in dobesedno – za *venec!* Venci pa so sestavljeni iz rož. Iz rož, razporejenih v krog. Velik problem literarne vede v zadnjem stoletju je pretiran odmik od samih besedil: pesmi več ne beremo naivno in dobesedno, temveč že *a priori* iščemo skrite strukture, s katerimi bi pojasnili tisto, kar je očitno, a za nas že nevidno: naslova *Sonetni venec*, ki je obenem zvrstna oznaka, ne jemljemo več resno. Ne zaupamo več trubadurjem, italijanskim renesančnim pesnikom in Prešernu: preprosto in jasno, a simbolično polivalentno besedo *venec* hočemo nadomestiti z razlago – z arhitektonskimi razmerji, kristali... In spregledamo resnico v smislu starogrške besede *aletheia* (*neskritost*): forma sonetnega venca ni anorganska, temveč – organska! Ne umetna, temveč naravna!

Enega najpomembnejših vencev sonetov v angleški in svetovni poeziji je napisal John Donne l. 1633: gre za venec sedmih sonetov, ki upesnjuje ključne dogodke v življenju Jezusa Kristusa in ki predstavlja uvod v eno njegovih najpomembnejših del, cikel *Holy Sonnets* (*Sveti soneti*). Veliki angleški pesnik in mistik je ta sonetni prolog naslovil z italijanskim zvrstnim izrazom *La Corona*, ta naslov pa je v kontekstu njegovega pesniško-religioznega videnja karseda pomenljiv, saj *lovorjev venec*, krono pesnikov, sooča s Kristusovo *trnovo krono*.

Če upoštevamo metametrični in metafizični pomen krožnih pesniških oblik, pridemo do sklepa, da je venec sonetov, še bolj pa sonetni venec – »mikrokozmos«, ki odseva »makrokozmos«. Pri tem je bistvenega pomena tudi dejstvo, da cvetni listi v venčni čaši tvorijo krog, enako kakor tudi posamezne rože v vencu. Ta sklep potrjuje tudi natančna analiza Christopherja Kleinhenza v delu *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220–1321)* iz l. 1988.

John Donne je za definiranje narave ciklične forme venca sonetov pomemben tudi zato, ker je z globoko zmožnostjo avtorefleksije začutil in izrazil, da ta krožna oblika izenačuje začetek in konec pesmi, ki jima je v kontekstu svojega mističnega videnja dal metafizično veljavo Začetka in Konca:

*The ends crowne our workes, but Thou crown'st our ends,
For, at our end begins our endlesse rest
The first last end, now zealously possess
With a strong sober thirst, my soule attends.*

Prvi verz v dobesednem prevodu pomeni: *Konec krona naša dela, toda Ti kronaš naš konec...* Ta paradoksalni retorični obrat z religiozno dialektiko upesnjuje razmerje med človekom-pesnikom in Bogom, kjer je konec človekovega življenja izenačen z novim začetkom v krožni večnosti božje resnice in resničnega življenja onstran človeške smrtnosti, v isti sapi pa definira samo formo – prepletanje verzov in pesmi v krožni formi venca sonetov, kjer se konec vsake pesmi ponovi kot začetek naslednje.

Kot poudarjata C. A. Patrides v komentarju k izdaji *The Complete English Poems of John Donne* (1985) in za njim ruski literarni zgodovinar A. B. Šiškin v svoji študiji *Ruskii venok sonetov* (1995), naj bi donnovska *corona* bila pesniška podoba katoliškega »rozarija« oziroma »venca« Device Marije. Šiškin pravilno ugotavlja, da Donnova formulacija »*The first last*« predstavlja odmev impresivnega stavka iz *Apokalipse* oziroma *Janezovega Razodejta*: »*Jaz sem Alfa in Omega, govori Gospod Bog, on, ki je, ki je bil in ki pride, vladar vsega.*« K temu dodajamo, da temeljni princip sonetnega venca, po katerem se zadnji verz vsakega soneta ponovi kot prvi verz naslednjega soneta, na ravni pesniškega jezika in kompozicije realizira preroško sveto-pisemsko napoved: »*In poslednji bodo prvi.*«

Originalno italijansko ime *sonetnega venca* je torej *corona di sonetti*. To formo so izumili in ji pravila definirali člani tako imenovane *Sienske akademije*, ki je bila formirana l. 1460. Literarna zgodovina žal ne razpolaga z viri o sonetnem vencu iz prve roke. Zapis teh pravil dolgujemo dvema poznejšima viroma: Giovanni Maria Crescimbeni, kanonik neke cerkve v Rimu ter obenem sonetist in član *Arkadije*, ene izmed rimskih literarnih akademij, je pravila sonetnega venca zapisal v delu *L'Istoria della volgar poesia*, ki je izšlo v Benetkah l. 1731. Na enak način je ta pravila zapisal P. G. Bisso v knjigi *Introduzione alla volgar poesia* (Benetke, 1794). Po Crescimbeniju je *corona di sonetti* »*sestavljena iz petnajstih sonetov, med katerimi se zadnji imenuje 'magistralni'. Iz njega izvirajo uvodne in sklepne vrstice vseh preostalih štirinajstih: tako da se prvi sonet začne s prvo vrstico magistrala in se konča z njegovo drugo vrstico, drugi sonet se začne z drugo vrstico magistrala in s konča z njegovo tretjo vrstico, in tako vse do štirinajstega soneta, ki se začne s štirinajsto vrstico magistrala in se konča na novo, tako da se vrne k prvi vrstici magistrala ter na ta način potem vstopi v magistrale in s seboj sklene krožno sestavo v podobi venca.*« Prvi-in-zadnji verzi vseh sonetov se torej oglasijo trikrat: tretjič v magistralnem sonetu. Zato Prešeren v prvem sonetu *Sonetnega venca* na jednat in duhovit način definira *Magistralne* kot »*pesem trikrat peto*«.

Dejstvo, da je literarna zgodovina ohranila zgolj pravila tvorjenja sonetnega venca, kakor jih je izumila Sienska akademija, je neprimerno bolj po-

membno, kakor se je zdelo doslej. Kljub trudu nam namreč nikjer ni uspelo najti niti enega samega primera sonetnega venca, ki bi nastal med člani Sienske akademije. Svetozar Petrović, eden izmed največjih sodobnih verzologov, je avtorju pričujoče študije povedal, da tudi sam ni nikjer našel nobenega primera realizacije sonetnega venca v času nastanka samih pravil, se pravi v obdobju renesanse, oziroma v poznejših obdobjih do romantike in Prešernovega *Sonetnega venca*. Vse kaže, da so pripadniki te akademije sonetni venec razumeli kot verzifikatorsko nalogo, vrhunsko vajo v spretnosti kovanja verzov in rim, družabno igro izobraženih dvorskih krogov. Sama Sienska akademija pripada širokemu gibanju petrarkizma, ki se je čedalje bolj izgubljalo v formalnih igrah in etudah ter je na koncu povsem pozabilo, da njihov veliki vzor – Petrarca – ni bil samo mojster jezika in forme, temveč tudi pesnik čustveno pristne, globoke, boleče in radostne ljubezenke poezije. Tudi če je bil sonetni venec s strani *Sienske akademije* realiziran, na podlagi siceršnje pesniške produkcije njenih članov lahko sklepamo, da je šlo zgolj za zahtevno manieristično igro.

Posledice te ugotovitve za literarnozgodovinski status Prešernovega *Sonetnega venca* so velike: ker ni ohranjen noben sonetni venec Sienske akademije, je možno, da je Prešeren prvi realiziral to obliko. Tudi če upoštevamo možnost ali celo verjetnost, da je kakšen izmed članov Sienske akademije sestavil sonetni venec po teh pravilih, pa je slovenski pesnik France Prešeren prvi, ki je tej zapleteni obliki vdihnil resničen umetniški naboj. Pravila igrive verzifikatorske oblike je torej dvignil na raven velike poezije, tej formi pa je podelil emfatični pomen, tako da je vse odtlej tako v slovenski kakor tudi v drugih književnostih rezervirana za najpomembnejša eksistencialna spoznanja. Ustvaril je mitično formo, namenjeno le najvišjim pesniškim sporočilom: za samega Prešerna je to najvišje sporočilo predstavljalo troedinost ljubezni – do Primičeve Julije, slovenstva in poezije. Troedinost erotične, nacionalne in umetniške ljubezni...

Ruski prevod Prešernovega *Sonetnega venca*, delo Fedora Korša, sproži pravi val sonetnih vencev v ruski književnosti.

Prav *Sonetni venec* najbolj nazorno kaže, da je Prešeren razmerje med ljubeznijo in pesništvom razumel na trubadurski način. Oglejmo si to temeljno vprašanje pri izvorih evropske lirike, pri samih trubadurjih: kakšno je torej razmerje med *ljubeznijo* (*amor*) in *pesmijo* (*trobar*)? Jacques Roubaud v sijajni razpravi *Obrnjeni cvet* (naslovljeni po znameniti pesmi trubadurja Raimbautza d'Aurenga *La flors enversa*) pravi:

»*Amors* zahteva, da mora biti izrečena, ljubezni ni, če ni izrečena. To je aksiom ljubezni. (...) Skozi trobar se razkriva narava ljubezni, spoznavamo, od kod prihaja, kaj je, kdo jo doživlja in za koga, spoznavamo radost. Iz-

najti, trobar, pomeni iz-najti ljubezen, pomeni iz-najti iz ljubezni, trobar d'amor. (...) Igra rim je formalno izražanje ljubezni. Ljubezen je višja od vsega, pesniška oblika, ki je edina zmožna izraziti ljubezni, pa je canso, kjer je joi (radost) forma, pri joc (igri) pa rime igrajo bistveno vlogo. (...) Po drugi strani bi lahko rekli, da je ljubezen vzvišena zato, ker je canso najpopolnejša pesniška oblika. (...) Vsak trubadur poskuša ustvariti najpopolnejšo canso, tisto pesem, ki bo boljša od vseh drugih. Od tod aksiom: za trobar je canso la dona.»

Podobno selektivnost pri izbiri najtežjih izraznih sredstev ter inovativnost na ravni forme lahko zasledimo pri Prešernu: njegova pripadnost trubadur-skemu načinu razumevanja pesniškega jezika se na ritmični in evfonični ravni kaže kot izključna raba blagoglasnih ženskih izglasij pri jambskih enajstercih ter kot izbira »najvišje« in najbolj kanonične variante razporeditve rim (ABBA, ABBA, CDC, DCD) iz široke pahljače regularnih podzvrsti italijanskega soneta.

Kot je v vplivni knjigi *Ljubezen in Zahod* l. 1939 ugotovil Denis de Rougemont, so provansalski trubadurji iznašli *ljubezen*, kakor jo v Evropi razumemo še danes. K temu dodajamo, da so trubadurji iznašli tudi *liriko*, kakor jo v Evropi pojmujejo še dandanašnji. Njihova »*iznajdba*« se seveda ni porodila *ex nihilo*: pri tem so se plodno naslonili na tradicijo rimske ljubezenske lirike (predvsem Ovidijeve), ki je bila kljub cerkveni cenzuri latinsko izobraženim krogom v določeni meri še zmeraj znana, ter na erotične razsežnosti v srednjeveški ljudski in vagantski poeziji, očitni pa so tudi vplivi lepe arabske ljubezenske lirike, s katero so trubadurji prihajali v stik ob križarskih vojnah.

Nezmožnost realne erotične zveze kot temelj trubadurske koncepcije ljubezni je položena tudi v tragično zgodbo Črtomira in Bogomile v *Krstu pri Savici*. Gre za konstitutiven slovenski nacionalni mit – mit, skozi katerega se je slovenski narod sploh konstituiral kot narod.

Črtomir je razpet med akcijo in eros, med dolžnost in strah, med vero in resignacijo. Med narodnoobrambni boj in ljubezen do Bogomile. Med junaštvo vojskovodje, ki vodi svojo vojsko v smrt, in – s stališča vrednostnega sistema kolektiva – moralno problematično odločitev za lastno življenje. Med samomor kot dolg svojim mrtvim sobojevnikom in med erotično željo po Bogomili. Med pogansko »*vero staršev*« in med krščansko »*vero Bogomile*«. Med pogansko ljubimko in nedotakljivo krščansko redovnico Bogomilo. Med pogansko moralno zapoved in krščansko prepoved samomora. Med svobodo sredi poganske »*krive vere*« in med sužnost sredi krščanske prave vere.

Motivacija Bogomiline religiozne spreobrnitve je globoko ganljiva: Bogomila se za krščansko vero in nedotakljivost redovnice zaobljubi pod pogo-

jem, da novi bog – »pravi bog«, ki »se kliče Bog ljubezni« – reši njenega ljubega Črtomira:

*Al' ena skrb me je morila vedno,
da ti med njimi si, ki Bog jih črti;
večkrat sem v sanjah vid'la glavo čedno
bledo ležati na mrtvaškem prti;
sem trepetala záte uro sledno,
da bi nebes ne zgréšil v bridki smrti.
Mož božji mi bolnó srcé ozdravi,
ker, da zamóre vse molitev, pravi.*

*Koliko krátov sem od tod v samoti
klečala, klicala pomoč Marije:
»Zavreči v jezi ga, moj Bog, ne hòti,
ker v zmóti žali te, ne 'z hudobije,
ne daj v oblast sovražni ga togoti,
pred njó naj milost tvoja ga zakrije!«
In čudno te je tisto noč ohránil,
ko ni nobèn tovar's se smrti ubranil.*

Prav Bogomilina molitev novemu bogu za Črtomirovo življenje – molitev, ki jo Bog ljubezni usliši in s tem dokončno utrdi pravilnost Bogomiline spreobrnitve – ima za posledico nezmožnost njune poznejše zveze: kot redovnica je Bogomila nedotakljiva. Kakšen tragičen paradoks! Prešernov zaplet dosega tragičnost *Tristana in Izolde*, konstitutivnega evropskega mita, ki je – po interpretaciji Denisa de Rougemonta v knjigi *Ljubezen in Zahod* – vzpostavil zahodno razumevanje ljubezni kot načelne nesreče. Če sta pri *Tristanu in Izoldi* velika strast in tragična usoda ljubimcev posledici naključja – pomotoma izpitega čarobnega napoja – je pri Prešernu motivacija zapleta neprimerno bolj psihološko utemeljena: nezmožnost ljubezni se tu rodi iz – same ljubezni! Ta začarani krog ljubezni kaže, da je Prešeren velik umetnik, ne samo pesnik, temveč tudi dramatik.

Kult ljubezni, ki ga je Prešeren personificiral v Primičevi Juliji, ter kult pesniške forme kot jezikovnega ekvivalenta in najvišjega izraza erotičnega čustva je naš romantik povzel po italijanskih vzorih, predvsem po Danteju in Petrarci, ki sta – posnemajoč trubadurje – častila pesniško obliko kot najvišji način izražanja ljubezni do srčne izvoljenke, Beatrice oz. Laure. Ne da bi kakorkoli podvomili o pristnosti teh velikih čustev, pa je z današnjega stališča vendarle treba poudariti, da Beatrice, Laura in Julija niso le Beatrice, Laura

in Julija, ampak »Beatrice«, »Laura« in »Julija«; niso torej le realne zgodovinske osebe in le poduhovljene podobe erotičnega hrepenenja, temveč temeljne predpostavke pesniškega izrekanja sveta; ne le cilj želje, temveč sam njen motor, bistveni generator poezije kot jezikovne artikulacije ljubezni. Prešernov odnos do Julije je torej po izvoru trubadurski, kar z drugimi besedami pomeni, da gre za literarni »konstrukt«, ki je našemu romantiku omogočil, da je artikuliral svoj pesniški svet.

Literatura

- Mohsen ALHADY in Margit PODVORNIK ALHADY: *Andaluzijski pesniški obliki »muwaššaha« in »zadžal« ter njun vpliv na nastanek trubadurske lirike*. V: »Mentor«, št. 7–8, l. VII, 1987, str. 62–74.
- Joseph ANGLADE: *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1921.
- ANTHOLOGIE DE LA POESIE LYRIQUE FRANÇAISE DES XII^e ET XIII^e Siecles*. Edition bilingue de Jean Dufournet. Pariz: Gallimard (collection Poésie), 1989.
- ANTHOLOGIE DES TROUBADOURS*. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffon et Gérard Le Vot). Edition bilingue. Pariz: Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale), 1979.
- ANTOLOGIJA TRUBADURSKAE POEZIJE*. Izbor, prevod i predgovor Kolja Mićević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod (biblioteka Vrhovi), 1973.
- Carl APPEL: *Provenzalische Chrestomatie (mit Abriss der Formenlehre und Glossar)*. Leipzig: G. R. Reisland, 1920⁵.
- Mihael BERGANT: *Sonetni prelom (Samozaložništvo in cikličnost kot osrednji determinanti Cundričeve lirike)*. Ljubljana – Kranj: samozaložba (zbirka Fondy Oryja Pála), 1994.
- Dominique BILLY: *L'art des troubadours conçu comme un artisanat – De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)*. V: *Métrique française et métrique accentuelle*, ur. D. Billy, B. de Cornulier, J.-M. Gouvard, »Langue française«, št. 99, sept. 1993 (Larousse).
- Željka ČORAK: *Lanjski snijezi (eseji i prepjevi)*. Zagreb: Nakladni zavod Matica hrvatske, 1979.
- Dante ALIGHIERI: *Božanska komedija*. Prevedel in z opombami ter s spremnimi besedami opremil Andrej Capuder. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1991.

- Jacques DRILLON: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*. Pariz: Gallimard (collection Le Promeneur), 1995.
- Jörn GRUBER: *Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des Occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*. V: »LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, zvezek 57/58, l. 15, 1985, str. 35–51.
- Ernest HÖPFNER: *Les Troubadours (Dans leur Vie at dans leurs Œuvres)*. Pariz: Librairie Armand Colin, 1955.
- Christopher KLEINHENZ: *The Early Italian Sonnet (1220-1321)*. Lecce: Edizioni Milella (Collezione di studi e testi), 1988.
- Janko KOS: *Prešeren in njegova doba. Študije*. Koper: Založba Lipa, 1991.
- Janko KOS: *Romantika*. Ljubljana: DZS, 1980 (Literarni leksikon št. 6).
- Jacques LACAN: *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. XI. poglavje *Etike psihoanalize (1959-1960)*, VII. knjige Lacanovih Seminarjev. Tekst je uredil Jacques-Alain Miller, prevedla Tomaž Erzar in Slavoj Žižek. Ljubljana: Delavska enotnost (zbirka Analecta), 1988.
- J. LAFITTE-HOUSSAT: *Troubadours et cours d'amour*. Pariz: Presses universitaires de France (collection Que sais-je?, No. 422), 1950.
- LA POÉSIE MÉDIÉVALE: TROUBADOURS ET TROUVÈRES*. Présentation de Michel Stanesco. Pariz: France Loisirs (La bibliothèque de poésie France Loisirs, Tome I), 1992.
- Emil LEVY: *Petit dictionnaire provençal-français*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909.
- Henri-Irénée MARROU: *Les troubadours*. Paris: Editions du Seuil, 1971².
- Frédéric MISTRAL: *Lou tresor dou felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne. Avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjart*. 2 zvezka (A-F in G-Z). Barcelona: Is Edicioun Ramoun Berenguié, 1968.
- René NELLI: *La Poésie Occitane (des origines à nos jours)*. Edition bilingue. Pariz: Seghers, 1972³.
- René NELLI: *L'érotique des troubadours*. Tomes I et II. Pariz: Union générale d'éditions, 1974.
- MITTERALTERLICHE LYRIK FRANKREICHS I: LIEDER DES TROBADORS: PROVENZALISCH / DEUTSCH*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart: Philipp Reclam Junior (Universal-Bibliothek, No. 7620 [5]), 1980.
- Boris A. NOVAK: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- Boris A. NOVAK: *Trubadurji od Guilhema do Prešerna*. V: *Po-etika forme*, str. 65-88. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Boris A. NOVAK: *Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni*. V: »Primerjalna književnost«, 1998, št. 2, str. 15–44.

- Boris A. NOVAK: *Problemi pri prevajanju trubadurske lirike v slovenščino. V: Prevod uglasbenih besedil – Prevod trubadurske lirike* (24. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev), str. 138–169. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 1999.
- Boris A. NOVAK: *Prešernova vloga pri formiranju sonetnega venca kot umetniške oblike. V: »Primerjalna književnost«* (posebna številka – zbornik ob sedemdesetletnici Janka Kosa), 2001.
- Boris PATERNU: *Pogledi na slovensko književnost. Študije in razprave. I. knjiga.* Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974 (Znanstveni tisk).
- Boris Paternu: *France Prešeren in njegovo pesniško delo.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- PESNI TRUBADUROV. Sostavlenie, predislovie, primečanja i perevod so staroprovansalskogo Anatolija G. Naimana. Moskva: izdajateljstvo Nauka, 1979.
- Francesco Petrarca.* Izbral in prevedel Andrej Capuder. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Mojstri lirike), 1998.
- Ramón MENÉNDEZ Pidal: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval).* Madrid: Espasa-Calpe, S. A. (Collección Austral, N° 190), 1973⁶.
- Miha PINTARIČ: *Trubadurji, fin' amor: Beseda kot harmonija pojavnega in pojmovnega. V: »Primerjalna književnost«, št. 2, 1998, str. 1–14.*
- Miha PINTARIČ: *Arabci in trubadurji. V: »Primerjalna književnost«, 2000, št. 1, str. 53–73.*
- Miha PINTARIČ: *Trubadurji.* Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete in študentska založba, 2001.
- POÉSIE LYRIQUE AU MOYEN AGE. Tomes I et II. Avec une Notice biographique, une Notice historique et littéraire, des Notes explicatives, une Documentation thématique, des Jugements, un Questionnaire et des Sujets de dévoirs par Guillaume Picot. Pariz: Librairie Larousse (collection Classiques Larousse), 1988.
- E. PORTAL: *Grammatica provenzale (lingua moderna).* Milano: Ulrico Hoepli, 1914.
- France PREŠEREN: *Zbrano delo.* Prva in druga knjiga. Uredil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana: DZS, 1965-66 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- France PREŠEREN: *Pesnitve in pisma.* Uredil Anton Slodnjak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Kondor: zvezka 25 in 35, ponatisnjena v isti knjigi), 1962.
- PROENSA. Selected and translated by Paul Blackburn, edited and introduced by George Economou. New York: Paragon House Publishers, 1986².
- Dietmar RIEGER: *Die altprovenzalische Lyrik. V: Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs.* Herausgegeben von Heinz

- Bergner. Str. 197-390. Stuttgart: Philipp Reclam Junior (Universal-Bibliothek, No. 7896 [8]), 1983.
- Jacques ROUBAUD: *Les troubadours: anthologie bilingue*. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud. Pariz: Seghers, 1971.
- Denis de ROUGEMONT: *L'Amour et l'Occident*. Paris: Plon, 1939¹ (1956²).
- Denis de ROUGEMONT: *Ljubezen in Zahod*. Prevedla Zdenka Erbežnik. Ljubljana: *cf, 2000.
- Maja RYŽOVA: »Soneti nesčastja« France Prešerna v ruskih prevedah Fedora Korša i Aleksandra Gitoviča. V: *Sonet in sonetni venec* (zbornik mednarodnega simpozija *Obdobja 16*), ur. Boris Paternu in Franc Jakopin. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1997.
- A. B. ŠIŠKIN: *Ruskii venok sonetov: istoki, forma i smisl*. V: »Russica romana«, II, 1995, str. 185-207.
- SIR GAWAIN UND DIE HÄSSLICHE ALTE (*nacherzählt von Selina Hastings*). Frankfurt na Majni: Verlag Sauerländer, 1988². (Originalna izdaja: *Sir Gawain and the Loathly Lady*, 1986).
- KONZEPTE DER LIEBE IM MITTELALTER. Mit Beiträgen von Jeffrey Ashcroft, Peter Dinzlacher, Wolfgang Haibrichs, Alfred Karnein und Katharina Städter. V: »LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, zvezek 74, l. 19, 1989.
- Patrick A. THOMAS: »Aissi so' peis«: *The Delicate Erotic of Bernart de Ventadorn*. V: »Acta neofilologica«, št. XXIII, 1990, str. 3 – 6.
- Patrick Michael THOMAS: *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn*. V: »Acta neofilologica«, št. XXVI, 1993, str. 14 – 16.
- Patrick Michael THOMAS: *The Mystic Erotic: Carnal Spirituality in Old Provence and Medieval India*. V: »Neohelicon«, št. 1, l. XXI, 1994, str. 217-246.
- TRAŽITI TRUBADURE. Prevedel in uredil Kolja Mičević. V: »Izraz«, Sarajevo, št. 5-6, maj – junij 1990, str. 627-719.
- Karl VOSSLER: *Die Dichtungsformen der Romanen*. Herausgegeben von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1951.
- Gérard ZUCHETTO: *Terre des troubadours: XII^e – XIII^e siècles*. Pariz: Les Editions de Paris, 1996.
- Paul ZUMTHOR: *Essai de poésie médiévale*. Paris: Editions du Seuil (collection Poétique), 1972.
- Paul ZUMTHOR (avec la collaboration de Lucia Vaina-Pusca): *Le je de la chanson et le moi du poète chez les premiers trouvères*. V: »Canadian Review of Comparative Literature – Revue Canadienne de Littérature Comparée«, winter / été 1974, str. 9-21.
- Slavoj ŽIŽEK: *Od dvorske igre do igre solz*. V: »Problemi – Eseji«, 1993, št. 2, str. E 209 – E 220.

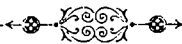
THE ECHOES OF THE TROUBADOUR CULT OF LOVE IN PREŠEREN'S POETRY

The purpose of this treatise is to show surprising parallels between the lyric poetry of the Provençal troubadours from the 12th and 13th centuries and »Poezije« of the Slovene Romantic poet France Prešeren from the first half of the 19th century. Although Prešeren explicitly never mentioned the Provençal troubadours, his understanding of love and his poetics indirectly stem from the troubadour cult of »fin' amor« and of poetry as its expression. Because of the absence of direct references the literary history has not paid attention to this phenomenon up to now. Prešeren showed an extremely positive attitude towards Dante and Petrarca: the influence of these two Italian classics on Prešeren is so well known to each Slovene, that the parallels between Julija Primic on the one hand and Beatrice and Laura on the other hand represent a part of the common knowledge. Considering the fact that Dante and Petrarca owe their concepts of love and of its poetic expression to Provençal troubadours (with creative contributions of the »Sicilian« and »Tuscan« school and »dolce stil nuovo« to which young Dante belonged), it becomes clear that Prešeren's erotic passion for Julija Primic and his poetics represent an echo of the troubadour poetry and system of values. (Translated by the author)

PESMI
Franceta Preširna,

s

pésnikovo podobo, z njegovim životopisom in
estetično-kritičnim uvodom.



V LJUBLJANI.

Založil in prodaja H. Ničman, Stari trg št. 5.

DANTE IN PREŠEREN V MORALNI RESONANCI

ANDREJ CAPUDER

LJUBLJANA

Čeprav se zdi vpliv Danteja na Prešerna že dovolj raziskan predvsem s filološkega vidika, izpeljuje prispevek nekaj osnovnih primerjav na pesniški, filozofski in občečloveški ravni.

Obwohl Dantes Einfluss auf Prešeren vor allem aus philologischer Sicht bereits ausreichend erforscht erscheint, werden in diesem Beitrag einige grundlegende Vergleiche auf dichterischer, philosophischer und allgemein menschlicher Ebene angestellt.

Vpliv Danteja na Prešerna se zdi že dovolj dobro raziskan.¹ Odkar se goji pri Slovencih prešernoslovje, so se pogledi naših učenjakov pazljivo obračali proti figuri velikega Florentinca in skušali ugotoviti tudi najmanjšo sled, iz katere bi se dalo sklepati na takšno ali drugačno sorodnost, če že ne na direktni vpliv med obema genijema, ki tako pri enem kot pri drugem narodu veljata kot *nostra maggior musa*, da si sposodimo Dantejev izraz. Nuja primerjave se krepi tudi z dejstvom, da je Prešernu v njegovih mladostnih, uka najbolj polnih letih, stal ob strani prijatelj Matija Čop, verjetno najbolj razgledani dantolog pri Slovencih; vpogled v njegovo bogato knjižnico nam kaže čez 30 naslovov, ki zadevajo Danteja in probleme dantologije, kar je, zlasti za začetke 19. stoletja, ko smo se Slovenci duhovno šele prebujali, evropski dosežek.

In vendar je sledi o Dantejevem vplivu na Prešerna bore malo. Direktni namig na Danteja in njegovo veliko pesnitev najdemo pri Prešernu le dvakrat: v *Glosi*, kjer je omenjen Alighieri kot eden izmed primerov za to, kako »pevce sreča udarja«.² Druga sled pa je Dantejev verz, ki ga je Prešeren lastnoročno pripisal – kot potrdilo, da je jambski ritem v enajstercu lahko

ritmično tudi manj tog – na rob rokopisa soneta *Velika, Togenburg! bila je mera*. – »*Amor che al cor gentil ratto s'apprende*«, se glasi italijanski original, vzet iz Božanske komedije (Inf. V.100), iz znamenitega pasusa, kjer Francesca da Rimini pripoveduje zgodbo svoje nesrečne ljubezni, ki jo je na življenje in smrt zvezala s »svakom« Paolom Malatesta.³ Zanimivo je, da se ta znameniti verz pri Prešernu pojavi kot formalni dokaz, v zvezi z njegovimi metričnimi pomisleki, a nobenega dvoma ni, da je moral precej razmišljati tudi o njegovi vsebini, tako da ga lahko jemljemo kot neke vrste *lapsus calami*.

Raziskovalci in poznavalci obeh velikih pesnikov opozarjajo še na druge stične točke, denimo na podobno stališče pri uveljavljanju materinega jezika, kjer sta oba pesniška velikana obveljala kot »kovača materinega jezika«.⁴ Nadvse hvaležne so primerjave, ki kažejo na tako imenovana *sozvočja*, ko v Prešernovih poezijah zazvenijo strune, sorodne tistim iz »milega novega sloga«, tako značilnega za marsikatera mesta Dantejevih umetnin, tako proze kot pesmi. *Stanko Škerlj*, ki se je ob 700-letnici Dantejevega rojstva še posebej skrbno ubadal z njimi⁵ – opozarja zlasti na dvostišje iz 11. soneta Sonetnega venca: »*Kjer porošeno od ljubezni čiste, kali, kar zlahtnega je, žene zale*« – (pri čemer pazimo, da beseda »žene« pomeni tretjo osebo ednine gl. »gnati«, ne pa morda genitiva samostalnika »ženak«, kar bi dalo povod neumestnim, četudi hvaležnim spekulacijam!), kot tudi na idilični prikaz v 5. sonetu istega Venca, ko se, pod blagodejnim vplivom *pogleda* ljubljene žene, tako v pesniku kot v stvarstvu naselita mir in harmonija. Takih mest je še nekaj in nedvomno pričajo, kako pozoren je bil Prešeren na trubadursko noto Alighierijevo, še bolj morda pa na same izvire trubadurske lirike, kjer se se napajala velika dela italijanskega *trecenta*.

Tu pa že trčimo ob drugi, še večji vzor, ob katerem se je zgledovala Prešernova muza, to je Francesco Petrarca. Tudi pri tej filiaciji se zdi, da po skoraj stoletnem naporu slovenskih prešernoslovcev ni ostalo skritega kotička, ki ne bi bil primerno osvetljen in komentiran.⁶ Tudi na temeljno vprašanje Prešernovih vzorov, »zakaj raje Petrarca in ne Dante«, so skušali nekateri dovolj utemeljeno odgovoriti. Naj citiramo mnenje že omenjenega S. Škerlja, ki se takole opredeli v omenjeni »pravdi«: »Najvažnejši za Prešernov razvoj je bil med italijanskimi pesniki gotovo Petrarca, toda lahko je videti, da mu po značaju, enako kot po življenjski usodi, ni mogel biti bližji kot Dante. Prilikava okolica in subjektivne ovire, izvirajoče iz značaja in tragične osamljenosti, Prešernu niso dale, da bi v titanski borbi razvil svoje moči kakor Dante ali Michelangelo ali Beethoven, toda bil je kakor oni pokončen, zvest samemu sebi. *Kako bit' hočeš poet in ti pretežko je v prsih nosit al'*

pekel al' nebo. Stanu se svojega spomni, trpi brez miru! » – »To ni Petrarцова struna, to je Dantejev bron«, nadaljuje S. Škerlj prav tam in dodaja: »Bilo bi naivno, če bi v tretjem verzu (*pekel al' nebo*) iskali reminiscenco na pesnika *Pekla in Raja*. Toda osnovni ton, moralna resonanca ju veže. Prešeren je veličastni tragiki dostopen in izpostavljen. Lahko si je misliti, kakšna obogatitev je bila zanj Dantejeva pesem.«⁷

Zadržimo se pri izrazu »moralna resonanca« in skušajmo iz tega izhodišča potegniti nekaj vzporednic – ali mimohodnic – ki so jih naši znanstveni predhodniki, zavzeti pretežno s filološkim delom, pustili nedorečene ali odprte. Prešeren in Dante »in *philosophischer Beziehung*«, bi se lahko glasil *motto* našega razmišljanja, po zgledu znamenitega Schellingovega sestavka,⁸ ki si ga je bil vestni Matija Čop prepisal v celoti. Naj mi bo tu dovoljeno izpeljati nekaj osnovnih primerjav na treh ravneh: pesniški, filozofski, občečloveški.

TRUBADUR. – Tako Dante kot Prešeren veljata v svojem narodu kot avtorja ene knjige, *unius libri*. Božanska komedija pri Italijanih, Prešernove Poezije pri Slovencih. Z njimi bi se, po besedah J. Stritarja »smel mali slovenski narod brez strahu pokazati med drugimi, ... ko bi se sklicali narodi pred sodni stol«⁹. Nadaljna sorodnost je enotnost navdiha. Če je Dante na koncu svojega mladostnega dela *La vita nuova* (XLII) zapisal, da bo zapel o Beatrice kot še ni nikdar nihče zapel nobeni ženi in to napoved uresničil v svoji Komediji, pa najdemo pri Prešernu že v prvem sonetu Sonetnega venca podobno priznanje, da »vse misli izvirajo iz ljubezni ene«, in zlasti: »ti si življenja moj'ga *magistrale*«. Nezamenljiva trubadurska drža, ki družji sorodne duše navzlic razmiku sedmih stoletij! Vloga žene, tako v v poeziji kot v življenju, tisto znamenito *das ewig weibliche*, kar naj bi svet vodilo kvišku! – Kvišku? Če se je ta drža posrečila Goetheju, avtorju omenjenega gesla, ki se je tako srečno ustoličil v razvodju med klasicizmom in romantiko, pa se upravičeno zastavlja vprašanja, kako se je ta ideal »posrečil« Ribičevemu Francetu, pevcu obupa, ki so se ga »polastile Erinije« in ga, kot kaže niso izpustile do konca dni. Razmik petih stoletij med Dantejem in Prešernom se, kljub sorodnosti duš, izkaže kot nepremostljiva zarezava dveh svetov, kar najbolj odseva v ženskem liku obeh zaljubljenih pevcev.

O Dantejevi Beatrice bile napisane že knjige.¹⁰ Povod za to jim daje pesnik sam, ki svojo Damo v različnih obdobjih svojega življenja različno pojmuje in poimenuje. Poglavitna skrb razlagalcev je bila predvsem, kako razmejiti zemeljsko bitje, to je dekle in ženo Beatrice Portinari, rojeno v Firencah l.1266 in umrlo l. 1290, od njenih pesniških transfiguracij kot jih je

najti v Dantejevih spisih.¹¹ Kakorkoli že izzvenijo te strastne, bolj ali manj globokoumne diskusije, o enem ne more biti dvoma. Beatrice, kakršen že bodi njen zemeljski, fizični nastavek, je hkrati tudi alegorično bitje, žena-simbol, tako kot je celotna Dantejeva Komedija, kljub neštetim »realističnim« konturam zasnovana in izpeljana kot alegorična pesnitev, neke vrste zgodba s srečnim koncem, ki naj bi, po zamislih velikega Aristotela » tako po svojih delcih kot v celoti človeštvo potegnila iz stanja bede tega življenja in ga pripeljala v stanje sreče«. ¹² Naj tu dodamo, da se je s podobnim, *simboličnim* likom žene naš France Prešeren mogel soočiti tudi pri prebiranju Petrarcoevega Canzoniera, kjer se pesnik naravnost poigrava z aliteracijo imena *Laura*, saj mu poleg lastnega imena pomeni še »sapico, dih« (it. *aura*) kot tudi »lovor« (it. *alloro*). – Ob toliki virtuoznosti in globokoumju obeh italijanskih vzornikov se zdi Prešernova Julija precej skromno, enostavno bitje, ob katerem so razlagalci prej v zadregi kot v potrebi. Nepomembno meščansko dekle, zraslo v omejenem, prestižnem in narodnostno nestrpnem okolju, ki naenkrat zagleda svoje ime in priimek v akrostihu pesniškega proizvoda, ki jo bo izpostavil prej posmehu kot občudovanju – kam bi z njo? Sicer pa to prizna pesnik sam, ko pravi (Sonet: *Sanjalo se mi je, da v svetem raj*), da bi pri tehtanju »slovesa« Julije in Laure njegovi muzi »visoko zletela njena skledica«. Uravnovesila pa naj bi se ob »čednosti« njegove izvoljenke, ki naj bi v tem visoko prekosila Petrarcovo Lauro. Ali naj vidimo v besedi *čednost* korelat k znameniti italijanski besedi *gentile*,¹³ ki že sama po sebi odpira neki celotni poetski kot tudi filozofski in metafizični diapazon? Nič ni manj gotovo kot to, zlasti pri pesniku, ki je bil v svojem kmečkem realizmu cepljen proti kakršni koli mistifikaciji in je svoje pesniške primere jemal iz narave, zgodovine ali mitologije, brez skušnjav simboliziranja ali alegorij, ki so nujno vezane na ta ali oni estetski, miselni ali religiozni sistem. Da pa se njegov pesniški ideal žene kljub temu prekriva s še nekim drugim idealom, nam zgovorno pričajo verzi iz 9. soneta Venca, kjer pesnik toči dvojne solze, iz ljubezni do Julije in iz »domovinske ljubezni«. Ali nam potemtakem kljub vsemu Julija lahko velja kot simbol? Prejkone negativni, saj vemo, da je Prešernova izvoljenka svojemu trubadurju odgovorila s posmehom nemško, tako da ji je Prešernov slovenski »umotvor« povedal malo ali nič. Vprašanje, ki sledi, je: kako je lahko simbol negativen? S tem vprašanjem pa se s področja verzifikacije, metričnih, metaforičnih in semantičnih primerjav že selimo na področje nekega temeljnega odnosa do sveta, do pesnikove *Weltanschauung*, kjer naj bi se intimno in usodno dotikali *forma litterae* in *forma mentis*. Ne smemo pozabiti, da je Prešeren pesnil v dobi evropske romantike, ki si je v ljubljeni ženi utemeljila načelo lastnega destrukta: romantični lik

»usodne ženske«, *femme fatale*, ki je zaznamoval tudi Prešernove pesnitve, pa je kajpak za galaksijo daleč od klasično-trubadurskega vzora »žene poboževalke« ki vodi pesnika na pot moralnega poboljšanja in sreče. Negativ(na) Beatrice torej, bi lahko pribili, z vsem zavedanjem paradoksa ali celo absurda, ki ga skriva ta formula, izraz filozofske in estetske in religiozne »apofaze« zadnjih dvesto let. Razmislimo!

FILOZOF. – Da je med ljubljeno ženo in filozofijo neki osebni, usodnostni korelat, ki ga je treba vzdrževati v živem stiku, kljub skušnjavam shematizacije, intelektualnega in drugega polaščanja, nam priča geneza Dantejevega lika Beatrice. Po njeni smrti se je Dante zatekel h »žlahtni gospe« filozofiji in si v njeni v družbi nabral vsega tega neznanskega vedenja, ki mu je ga lahko nudila na Aristotelu in Tomažu osnovana srednjeveška sholastika. Božanske komedije brez te umne strukture ne bi bilo, tako kot je ne bi bilo brez preobraženega lika Beatrice, ki se znova pojavi v pesnikovem življenju kot princip vseodrešujoče vede, kot izkušnja enovitega polja in pot do Boga: *Io son Beatrice che ti faccio andare*, sporoči sveta žena oklevajočemu pesniku na pragu Pekla.¹⁴ – Dante kajpak ni edini pesnik, ki se je pred udarci usode skušal zateči v svet filozofske tolažbe: od Boetia in njegove *De consolatione philosophiae* pa do danes ga skorajda ni pesnika, ki ne poizkusil takega ali drugačnega, bolj ali manj posrečenega filozofskega ekskurza. Romantika ni v tem nobena izjema. Novo je le to, da je »žlahtna gospa filozofija« pri romantikih veliko bolj odraz njihovega begotnega jaza, bolj osebno priličena in temu primerno manj cenjena. Priležnica namesto Dame?¹⁵ – A vrnimo se k Prešernu. Kaj je z njegovim svetovnim nazorom, z njegovo filozofsko izkušnjo?

Razlagalci Prešernovih Poezij nam skoraj vsi po vrsti ponujajo formulo nekega »filozofskega panteizma« s tradicionalno obarvanimi krščanskimi prvinami.¹⁶ Sicer pa je tudi tu prešernoslovje v zadregi, kajti v pesmih našega največjega pesniškega genija resnično ni najti pravih nastavkov za kakršno koli filozofsko ali metafizično spekulacijo.¹⁷ Tako filozofsko »nemega« romantika, kot je naš Prešeren, je težko najti na domačem in svetovnem Parnasu. In to ob tem, da se je v svojih dunajskih letih vendarle lahko seznanil z vodilnimi filozofi tedanje nemške romantike, če ne takrat pa kasneje, po lastnem ali Čopovem posredovanju. Ali je iz Prešernovega molka sklepati, da ni bil »filozofska glava« ali pa da ga problemi sveta, Boga in človeka, ki jih je tako strastno in na osebni način zastavilo romantično gibanje, preprosto niso zanimali? Format Prešerna, pesnika in človeka, ni mogel biti tak. Omenili smo že njegov »naturni« odnos do pesniškega materiala, ki ga je uporab-

ljal v njegovem prvotnem in prvinskem pomenu, brez skušnjav podvajanja in preveč umnega skladanja, v taki ali drugačni arhitektoniki, nad katero se bodo pasli novodobni estetski detektivi. To je hkrati tudi »natura« odnos do sveta in ta premore svojo biblijo: *De rerum natura* rimskega pisca Lucretija Cara, ki ga je mladi Prešeren bral in nosil s sabo. V tem subverzivnem spisu, ki je zaznamoval celotno evropsko civilizacijo in kulturo, je mladi romantični upornik proti dobi, njenim družbeni, estetski in religiozni prisili lahko našel atomistično razlago veselja, po kateri svet ni drugega kot nenehni trk atomov, ki se po naključju najdevajo in zapuščajo.¹⁸ Skratka sliko *begotnega* veselja, brez stalnic ali opornih točk. Znameniti stih, ki so jih sodobniki označili kot »Prešernovo vero«: *Al beg ni bog, ki vodi vekomaj v ne-bo, kar je, kar je bilo, kar bo?* je po našem mnenju močan namig. Da ta namig lahko postane smer, bi lahko skleпали iz pesmi *Ribič*, ki po mnenju razlagalcev najbolj pristno odseva dilemo »Ribičevega« Franceta: *Al' tak za pevkami ribič hiti, kdo ve, al' sam pred seboj beži.* – Iskanje samega sebe, ki je hkrati beg pred samim sabo: ali ni to eden osnovnih kanonov romantične (kasneje »eksistencialne«) filozofije, kjer je prvi podatek sveta Jaz, ki se že v naslednjem trenutku sprevrže v lastno nasprotje, v ne-Jaz? Naj dodamo, da je ta osnovna dialektika lastna vsem velikim doktrinam oziroma razlagam Biti,¹⁹ tako zahodne kot vzhodne provenience. Potemtakem Prešeren, filozofsko gledano, globlje ne bi mogel iti. Ali je torej čudno, če mu ni bilo mar za kakršnokoli verbalno eksplikacijo, ki bi bila bolj potvorba njegovega življenjskega problema, nevreden paliativ na njegovo ljubljeno rano, ki je bila, prav po romantičnem receptu, njegov bivanjski vzrok in hkrati njegovo vrhovno opravičenje. In segel je raje po vinu, tej svojevrstni filozofski tolažbi, ki je potolažila že mnoge.

Vrnitev v predsokratske vode,²⁰ bi lahko ocenili to svojevrstno Prešernovo sidrišče – ali bolje rečeno »ne-sidrišče«, sredi teh viharjih valov, ki premetavajo pesnikovo barko. Kolikšna razlika med Alighierijevo »barko duha«, ki se v prvem spevu Vic namerja za »plovbo prek mirnejših voda in pušča za sabo tolikanj kruto morje«!²¹ A to je razlika med klasiko in romantiko, je zarez med dvema svetovoma, ki ju zgodovina imenuje srednji in novi vek, je inovacija v čutenju, vrednotenju in mišljenju. Če se pri Danteju magistralno uveljavi sokratska drža s svojo historično sistemizacijo v Aristotelovi Etiki in Tomaževi Sumi, pa se pri Prešernu, tako kot pri tolikih romantikih znova uveljavi Heraklitovo načelo »*ethos anthropo daimon*«, to je, da človeku kroji usodo njegov značaj, njegov »notranji glas«.²² V tem smislu lahko Prešerna proglasimo za filozofa v najbolj prvinskem smislu besede, ki je ljubezen do modrosti in predvsem zvestoba samemu sebi. Res je: na prvi pogled je Prešernov ideal filozofije kot neke vrste samo-uresničevanje

z vsem tragičnim uvidom in posledicami daleč proč od Dantejeve maksime, da je človek rojen za »krepost in vedenje«²³ – da ne govorimo o poslanici celotne Božanske komedije, ki oznanja nič več in nič manj kot novo, duhovno rojstvo izgubljenega človeka. Tega filozofskega in krščanskega optimizma Prešeren v svoji »zgulbljeni veri« ne premore. Premore pa metodo, ki ni daleč od Dantejeve: moralno resnobo, ki se na zunaj sicer bije z vihravimi navdami ljubljanskega »frajgajsta«, je pa na znotraj čvrsto prikovana na skalo Prešernovega prometejskega značaja, ki zna sprejeti in trpeti. A naj zaključimo primerjavo glede te »moralne resonance« med obema pesnikoma, o kateri je bil že govor. – Kot je znano, se je Dante od »žlahtne gospe filozofije« poslovil na vrhu gore Vic, ko ga Vergil, njegov dotedanji spremljevalec, preda boljši vodnici, ki je Beatrice. V njegovem življenju je bila to zarez med filozofskim spisom *Convivio*, ki je ostal nedokončan in med začetkom pisanja Božanske komedije. Filozofija mu, kot kaže, ni prinesla prave tolažbe, vmes pa so morali biti v življenju florentinskega pregnanca dogodki, ki ne bodo nikdar pojasnjeni. Vsekakor so ga še po tistem, ko se je bil rešil na obalo iz »krutega morja«, zasledovale tri zveri, simboli treh vrst poželjivosti,²⁴ katerih se bo očiščeval in jih strgal, kot madeže z »bitnega ogledala«, prav do zadnjih vrst Raja. Šele tam se njegova želja in volja strmeta v Eno, v »ljubezen, ki giblje sonce in zvezdá svetove« (Raj, XXXIII, 142-145). Kot opozarjajo bolj bistri in razgledani poznavalci, je vrh Komedije vendarle v iskanju »morale«: temu služita filozofija in teologija, kajti »raj pritiče srečnim«!, po besedah Beatrice.²⁵ Beseda ljubezen, ki tako vsestransko zaobjema in strne vse plati pesnikove izkušnje, od fizične do intelektualne, se zdi kot pečat na *potovanje* s srečnim koncem, na *iskanje* blaženstva, v katerem se je izmirila duša srednjeveškega človeka. – Podobne parametre srečamo pri našem »pevcu ljubezni«, le da s povsem negativno konotacijo. Prešernove Poezije se dejansko zaključijo s Soneti Ne-sreče, pot ljubezni se izkaže kot »brezkončna pot v brezno obupa«. Življenje, kar mu ga še preostane, bo pesnik skušal napeti na nekakšno stoično kopito, podobno »neobčutljivemu tnalu«, od sebe bo odganjal *strah* in *up*, ta dva neznosna demona v človeški duši,²⁶ in tako upal doseči *ataraksijo*, brezstrastno držo, ki se zdi kot zemeljski nadomestek nebeške blaženosti. Dantejevo »kolo blaženstva«, *la ruota che igualmente è rossa* (Raj, *ibid.*), je za Prešerna prejkone mučilno kolo, ki ga vrti brezdušna roka gospe Fortune:²⁷ na prvo se človek napne, na drugo se da napeti. S to presenetljivo simetrijo, ki odseva logiko dveh svetov in dveh značajev, zaključujemo primerjavo na filozofski ravni, ki se nam je, kot smo videli navrhala v moralni uvid. A ker se »up in strah« tako v življenju Danteja kot Prešerna nista dala kar tako odgnati, nam preostane še en, važen razdelek:

DRŽAVLJAN. – Človek kot politično bitje, rimski *civis*, Aristotelov *zoon politicon*, najde v Dantejevi zgodbi svojo polno in tipično utemeljitev. Razlagalci vseh dob, od Boccaccia dalje, so si edini v tem, da se pesniška dimenzija pri Alighieriju enakovredno kosa z njegovo politično dimenzijo. Pri tem se niti ni treba osloniti na njegovo, v latinščini pisano delo *De monarchia*, v katerem Dante najbolj jasno razlaga svojo privrženost ideji *cesarstva*. Kratkotrajni priorat v Firencah, pesnikov izgon, njegova usoda, ko se je iz republikanskega *gvelfa* spremenil v cesarskega *gibelina*, njegovo nasprotovanje papeštvu, ki da se preveč vtika v posvetne zadeve, in končno zaton njegovega življenja – umrl je za malarijo, na svoji zadnji poslaniški misiji v Benetke, (1321) – vsa njegova biografija priča o strastnem političnem *angažmaju*, ki mu je Komedija zgolj neke vrste podaljšek, opravičenje in maščevanje. »Razžaljen je bil kot človek in državljani« piše o njem Francesco de Sanctis.²⁸ Božanska komedija kot vsesplošni odrešitveni načrt človeštva, bi ostala kot okostje brez mesa, če bi ji odvzeli vse tiste silne in vznemirljive človeške obraze, ki jih Dante od Pekla, preko Vic do Nebes razvršča glede na svoje osebno, velikokrat pristransko, z rimsko-cesarskim konceptom prežeto prepričanje. Povzeli bi ga lahko s stavkom, enim izmed mnogih, ko Dante pravi, da je vir vse zmede na zemlji takrat, kadar »meč s pastirsko palico se brati.«²⁹ To pa se da preprečiti z ločitvijo duhovne in posvetne oblasti: prvo naj izvaja papež in drugo cesar, kot nadaljevalec nekdanjega rimskega imperija, katerega sedež bodi Rim in njegov »vrt« Italija.

Zanimivo je videti, kako se je je ta, že za tiste čase utopični načrt o enotnem evropskem prostoru (danes bi rekli »združena Evropa«!) ponovil pol tisočletja kasneje, ravno v letih okrog Prešernovega rojstva. V mislih imamo kratkotrajno cesarstvo, ki je z gesli francoske Revolucije, še bolj pa s topovi Napoleonovih armad resnično združilo Evropo od Cadixa do Njemna – zunaj sta ostali le Anglija in Turčija. Moskva in Waterloo sta zrušila ta kratkotrajni sen, o katerem je cesar še na sv. Heleni pisal takole: »Bil sem primoran Evropo strahovati z orožjem: danes jo je treba prepričati.« In še: »Kralji naj uvidijo: v Evropi ni več snovi, s katero bi se dalo vzdrževati sovraštvo med narodi.«³⁰ Še bolj zanimiva pa je ugotovitev, kako je ta kratkotrajni sen o enotnem evropskem prostoru, tako za časa cesarskih Hohenstaufov 13. stoletja kakor v Napoleonovi avanturi ob zori 19. stoletja – rodil svoje nasprotje, to je vzbudil partikularne, narodnostne strasti in povzročil na dolgo roko nastanek nacionalnih držav. Italijansko rodoljubje je bilo rojeno prav v Dantejevih časih: »O sužnja Italija, ti hram bolečine«, vzklika pesnik v znamenitem 6. spevu Vic. Že njegov kasni sodobnik Petrarca bo to diatribo ponovil, za njim pa na apeninskem polotoku še mnogi, prav do časov Risorgimenta in še čez.

Prešernov politični refleks je v marsičem podoben Alighierijevemu, saj prav tako organsko druží *del* in *celoto* in vzpostavlja vrednostno lestvico, kjer se zlahka prepoznajo zatirani svobodnjaki vseh narodov in časov. Dantejevi triadi Firenze – Italija – Cesarstvo odgovarja pri Prešernu rodna vas Vrba – Slovenija – Svetovno bratstvo s slovanskim predznakom.³¹ Solz iz »domovinske ljubezni« je Prešeren komajda kaj manj preлил kot njegov veliki florentinski vzornik, ki se je, kot izgnanec, do smrti oziral proti rodnemu mestu, ki ga ni nikdar več videl. Kako toži naš pesnik v samem vrhu Sonetnega venca? Zediniti »rod Slovenšč'ne cele«, da »zbudil bi Slovenšč'no celo«, »otajati Krajna našega sinove«: ta naloga, ki bi zahtevala povsem drugačen »metrum« kot pa ga je moglo Prešernu nuditi porajajoče se stoletje v znamenju Metternichove restavracije starega režima – ali ne spominja na utopični projekt Dantejev, ki si je zastavil povsem nerealen vzor obuditve nekdanje rimskocesarske ideje? Sprašujemo se samo lahko, kdo je bil večji utopik, Dante ali Prešeren. *Italijan*, ki je sanjal o Združeni Evropi v času, ko je papeštvo še na veliko mesilo evropsko politično pogačo, ko je Francija že uveljavljala svojo zgodovinsko disonanco v evropskem koncertu, ko so se je rahljali krščanski univerzalizem, ki so mu grozile zunanje in notranje nevarnosti, herezije, kuga, mongolski vdor itd... In na drugi strani, petsto let kasneje, *Slovenec*, prebivalec nezatne dežele, ki je ni bilo in je še sto let ne bo na nobenem svetovnem zemljevidu, pevec jezika, ki se ga rojaki sramujejo in ga zametava celo njegova ljubljena Dama, *notranji* izgnanec v omejeni, zavistni in kratkovidni »Slovenšč'ni«, ki ji je napovedal pot med svobodne narode, a ga ni priznala in je šla v pomlad narodov 1848 brez njega... Kakšna podobnost in vendarle, kakšna razlika!

Razlika ni samo v dobi, v osebni ali politični biografiji. Je tudi v drží. Dante, eden najbolj izobraženih in razgledanih ljudi visokega srednjega veka, v svoji viziji gleda *nazaj*. Prešeren, veliko manj izobražen in politično nerazgledan, pa v svoji romantični intuiciji nezamenljivo meri *naprej*. Evropska ali morda tudi svetovna država, če kdaj bo, bo manj *organizacija* kolikor *bratoljubje*.³² Njen program ne bo slonel toliko na *avtoriteti* kolikor na občutku in statusu *prostosti*, s katero si narodi prosti volijo vero in postave. »Kjer rojak prost bo vsak, ne vrag, le sosed bo mejak«: geslo, vredno napisava v palačo Združenih narodov, ne le himne obskurnega narodiča, ki si šele utira pot v mednarodno areno! ...Izraz svobodoljubne duše, ki mu tako lepo odgovarja znameniti Dantejev verz, s katerim je najbolj jedrnato označil samega sebe: »Svobodo išče...³³ Prihodnost bo pokazala, v koliko se obe politični utopiji, Dantejeva in Prešernova, med sabo izključujeta ali dopolnjujeta. A dolžni smo opozoriti na obe, kot najvišji izraz »moralne resonance«, ki smo

si jo vzeli kot iztočnico naše primerjave obeh velikih posamičnikov, ki sta si vsak po svoje umerila pot v nadosebno, v univerzalno. Če bi lahko za Danteja zapisali, da je bil veliki iskalec *središča* in da je njegov opus ena največjih »centrologij« vseh časov, pa za Prešerna bolj velja oznaka sredobežnega genija, ki je iskal svojo izmiritev na *obodu* svetovnega dogajanja, v naravi, v intimi, v stoičnem sprejemanju usode. Prvi si je gradil svoj veliki sistem s hieratično, bogoprozorno držo, drugi pa bolj skozi prigradnost, ki – če že ni uspela presijati pesnikovega bitja kot princip *ontofanije* – žlahtno opozarja zanamce na veliki *manco* romantičnega subjekta.

Opombe

¹ Glej razprave J. Puntarja, F. Kidriča, J. Kosa, B. Paternuja, A. Rebule, A. Rakarja itd. Prim. Š. Bulovec: *Prešernova bibliografija*, Ljubljana 1975. itd. npr. B. Paternu: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, Ljubljana 1976–1977. Alojz Rebula: *O Danteju, Capudru in sebi*. Primorski dnevnik 10. 11. 1991. Atilij Rakar: *Dante a la letteratura slovena del romanticismo* v: Dante e la Cultura del suo tempo. Dante e la cultura dei confini, Gorizia 1999, str. 107–133.

² Prim. *Glosa*, v. 4.

³ Verz, ki se v našem prevodu glasi »Ljubezen, ki na žlahtnem klije rada« spominja na začetek Guinizzellijeve kancone *Al cor gentil ripara sempre amore*, ki velja za teoretični manifest »milega novega sloga« – *dolce stil nuovo*.

⁴ »miglior fabbro del parlar materno« – kompliment sicer velja provansalskemu trubadurju A. Danielu (Purg. XXVI, 117)

⁵ Stanko Škerlj: Ob enem najstarejših sledov Dantejevega pesništva na slovenskih tleh. Beograd, Prosveta, str. 13–26.

⁶ Pri prevajanju integralnih Petrarkovih sonetov sem odkril še marsikatero mesto, ki bi bilo lahko, po svoji metaforični ali motivni plati, našlo svoj odmev v Prešernovih Poezijah. A o tem drugič.

⁷ S. Škerlj, *ibid*.

⁸ Prim. J. Puntar, *Dante in problem 'Nove pisarije'* v: Res Alojzij: Dante. Gorizia 1921, str. 193–260.

⁹ Prim uvod J. Stritarja v Prešernove Poezije iz leta 1866.

¹⁰ Med Slovenci prim. S. Leben, *Problem Dantejeve Beatrice*. Ljubljana, Modra ptica 1940.

¹¹ Trubadurska poboževalka v mladostnih delih *Canzoniere in Vita nuova*, »žlahtna gospa filozofija« v filozofskem spisu *Convivio* in slednjič teološka in mistična navdihovalka v *Komediji* – vseskozi pa kot enoten navdih in psihofizični potisk: »*Io son Beatrice che ti faccio andare*« (Inf. II. 70).

¹² Odlomek iz pisma Danteja Cangrandu della Scala. O samem problemu Komedije kot stvarnosti ali prisodobne prim. naš uvod v: *Božanska komedija, Izbor*, Kondor, MK, Ljubljana 1985.

¹³ Direktni prevod bi bil »žlahten«.

¹⁴ Loc. cit. 70.

¹⁵ Vsekakor bolj kot *Lebensphilosophie* v odklanjanju velikih sistemov in neosebni kompilaciji. Prim. Kierkegaardov upor proti hegelianizmu ali zaničevanje Dostojevskega do t.i. »objektivne resnice«.

¹⁶ Utemeljitev nedvomno tiči v Prešernovem pripisu k Smoletovemu pismu z dne 20./26. oktobra 1840, kjer je Bog imenovan »To Pan«.

¹⁷ Celó »krščansko« pesnitev *Krst pri Savici* Prešeren razvrednoti z znano ironično opazko, ki si jo lahko poljubno razlagamo (Pismo Čelakovskemu, 22. avgusta 1936).

¹⁸ Princip »nedoločenosti« druženja v materiji.

¹⁹ Prim evanĝeljski nauk: »Kdor išče svoje življenje, ga bo izgubil«.

²⁰ Prim. namig na podobno mitološko figuro, ki prav tako izraža »Sizifov mit« človeškega življenja: »Dokler da smo brez dna polnili sode« (*Slovo od mladosti*).

²¹ Purg. I, 1-3.

²² Eden od možnih prevodov besede »etos«, ki pri Platonu pomeni notranjo naravnost duše.

²³ »per seguir virtute e consocenza« (Inf. XXVI. 120).

²⁴ Razlagalci se tu razhajajo, verjetno pa gre za tri vrste poželjivosti, vedenja, čutenja in gospodovanja »cupititates sciendi, sentiendi, dominandi« (Evang. Janez.). – Morda je iskati njihov odmev v Prešernovem sonetu *Popotnik pride v Afrike puščavo*, kjer prav tako nastopijo tri zveri, gad, tiger in lev.

²⁵ Purg. XXX. 75.

²⁶ Teognis, gnomični pesnik, ki ga je Prešeren verjetno bral v zbirki *Poetae gnomici*.

²⁷ Da je Prešeren še skušal preobrniti kolo usode, priča pesnitev *Krst pri Savici*. V njej se je po našem mnenju resno soočil z možnostjo notranjega spreobrnjenja, ki bi okrenilo njegovo pot navzgor. A ostalo je zgolj pri »metrični nalogi«, s katero naj bi se bil, *faute de mieux*, prikupil kranjski duhovščini.

²⁸ Prim. F. de Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, Torino 1973. pasus o Komediji!

²⁹ Par. XXVII. 22.

³⁰ Las Casas, Spomini, cit. po E. Ludwig: *Napoleon*, Modra ptica, Ljubljana 1931, str. 491,493.

³¹ Prim. *Krst pri Savici*: »Največ sveta otrokom sliši Slave«. Pri besedi *Slava* je treba upoštevati tudi simbol.

³² Prim. *V spomin Andreja Smoleta*. Smole naj bi bil framacin, odtod izraz »rodoljubja oltarji«.

³³ Purg. I.71.

LA RÉSONANCE MORALE ENTRE PREŠEREN ET DANTE

La présente étude – n'insistant que brièvement sur les emprunts formels de Preseren auprès de Dante – veut montrer en premier lieu une certaine parenté d'esprit entre les deux »muses majeures« du peuple italien et slovène. C'est ce qui fut fort heureusement appelé par S. Škerlj, un des meilleurs connaisseurs de la matière, »la résonance morale« entre Preseren et Dante. Cette »résonance« nous l'avons essayée de présenter et de différencier dans les paragraphes respectifs sous titres de troubadour, philosophe, citoyen. Il en résulte une indéniable supériorité philosophique, intellectuelle et religieuse du grand Florentin qui sera pourtant compensée par une intuition et un sentiment tragique de la vie, profondément romantique, de notre chancre slovène. Ce qui les unit, outre la perfection artistique, c'est leur vocation de citoyen et d'homme tout court: vouloir montrer à l'humanité égarée et divisée entre les peuples belligérants la voie de la fraternité et du salut. (Traduit par l'auteur)

ŽENSKA SONCE

RAZRIS FIGURE IZ PETRARCOVEGA

IN PREŠERNOVEGA PESNIŠTVA

VID SNOJ

LJUBLJANA

Razprava obravnava figuro sonca, ki daje lik ženski, kot temeljno semantično figuro Petrarcovega in Prešernovega pesništva. Pokazati skuša, kako kot svetotvorna, svet na novo konfigurirajoča figura nastane v Petrarcovem Canzonieru, kaj spada v njen ris tako v Petrarcovem kakor tudi v poznejšem petrarkističnem pesništvu in kako se razvije v Prešernovem Sonetnem vencu.

Die Erörterung behandelt die Figur der Sonne, die der Frau Gestalt gibt, als grundlegende semantische Figur in Petrarca's und Prešerens Dichtung. Es wird aufzuzeigen versucht, wie sie als weltbildende, die Welt aufs neue konfigurierende Figur in Petrarca's Canzoniere entsteht, was zu ihrem Grundriss sowohl in Petrarca's als auch in der späteren petrarkistischen Dichtung gehört und wie sie sich in Prešerens Sonetni venec entwickelt.

Ob srečanju s pesništvom Franceta Prešerna prihaja na plan in zbode v oči globoka očaranost od ženske. Ta takoj zbudi vtis o romantičnosti Prešernovega pesništva, čeprav se, če jo pogledamo od bliže, pokaže, da se, in sicer celo zelo lahko prepoznavno, uobličuje v preizkušeni petrarkistični metaforiki. Zato ni nič nenavadnega, da je obravnava Petrarcovega vpliva na Prešerna od Josipa Stritarja naprej stalnica domače in tuje slovenistike.¹ Vendar v središču moje pozornosti ne bo, tako kot navadno v ustreznem literarnozgodovinskem pisanju, petrarkistična metaforika, ki se pri Prešernu izobliči v metaforiki očarljivega pogleda, ampak semenska metafora, iz katere takšna metaforika izrašča in ki se presaja iz enega pesništva v drugo. Obravnava, ki sledi, bo izhajala iz celostnega zajetja obeh pesniških opusov, s tem da se bo osredinila na metaforo sonca za žensko in hkrati na obzorje, ki ga ta metafora zasaja, odpira in v njem deluje.

Petrarcova izvoljenka Lavra je bila za marsikoga fikcija, denimo že za njegovega prijatelja in zaščitnika Giovanniya Colonna in, pozneje, za Boccaccia. Njeno ime se Petrarci v besednih igrah pogosto izpisuje kot *l'aura*, »sapa«, ali *lauro*, »lovor«, ali *laurea*, »slava« (prim. Antonelli 1992, 17). Poleg tega pomisleke o verodostojnosti zbuja tudi datum, ki ga za začetek svoje ljubezni do Lavre navaja pesnik sam. Ujemanje pomembnih datumov iz njegovega življenja je skoraj neverjetno: na veliki petek, 6. aprila 1327, naj bi prvič srečal Lavro in prav tako na veliki petek, čez enaindvajset let, naj bi ta umrla; spet na veliki petek, leta 1338 ali 1339, naj bi dobil prvi navdih za ep *Africa* in bil potem za veliko noč, 8. aprila 1341, na rimskem Kapitolu okronan kot *poeta laureatus*.

Veliki petek je sicer za kronsko metaforo Petrarčevega ljubezenskega trpljenja vzel Goethe. V sonetu *Epoche* pravi, da je bil ta dan »z ognjeno pisavo« vpisan v Petrarčove prsi »pred vsemi drugimi dnevi« in da je, pono-tranjen in hranjen v spominu, postal »srčno gorje« (*Herzweh*) oziroma »večni veliki petek« (W I, 302–3). Vendar: ali je veliki petek, ki ga Goethe pesni kot čas Petrarčove ljubezni, tudi resnični datum njegove zaljublivitve? Ali je to sploh bila ljubezen do resnične ženske? Kje se začenja resnično?

Zdi se, da se preučevalcem Petrarčevega pesništva tu od začetka odpirata izključujoči se možnosti: ali prodreti v biografsko zaledje tega pesništva ali pa Lavro zavrniti kot čisto literarno fikcijo. Prva, mnogokrat poskušena možnost, najti v ozadju pesniškega teksta »resnično« Lavro, navadno hitro zapade nevzdržni hermenevtični zmoti, po kateri podatek iz življenja postane merilo resnice v pesniškem tekstu. Kot da bi bil verodostojen podatek, ki podaja kako dejstvo iz življenja, resničnejši od pesniškega lika in kot da ne bi bilo, kadar že, življenje tisto, ki v pesniškem uobličevanju stopa v svojo resnico.

Vendar predvsem v zadnjem času privlačneje deluje nasprotna možnost. To, kar se je eni smeri razlage odpiralo kot zunajteksten, čeprav z verodostojnimi podatki še tako šibko podprt življenjski prostor, se drugi razprši v nesubstancialen tekst, vesolje znakov in njihovih pomenov. John Freccero, denimo, v odmevnem poskusu razlage Petrarčove poetike prepoznava v metafori lovorja zaobrnjeno, k pesniku samemu vračajočo se referenco: lovor je le »pesniška gospa, ki jo je ustvaril pesnik in ki zato ustvarja njega kot ovenčanega pesnika« (Freccero 1986, 26), nič drugega kakor »čisti označevalec, katerega trenutna zunanost v razmerju do pesnika rabi kot Arhimedova točka, s katere ta lahko ustvarja samega sebe« (30). Nič ni resnično, vse je dovoljeno – v duhu dekonstrukcijske igre – v tekstu: ne le ženski, ampak tudi pesnikov lik je, navsezadnje, stvaritev označevalca.

Nasprotno je moje razbiranje »naivno«, zaupljivo. Ženske v Petrarcovem pesništvu ne jemljem za literarno fikcijo, ki bi bila glede na »resnično« življenje laž, fantom, le izpuhtina označevalca, ampak kot figuro, ki ima svoj prvi vzgib v očaranju. Vendar je *kot resnično* – resnično v resnici, katere obličje se daje v pesniškem uobličjenju in se hkrati skriva v neuzrtno – ne jemljem zunaj, ampak *znotraj figure*. V Petrarcovem pesništvu se torej ženska prav iz temeljnega, uobličjenje terjajočega očaranja figurira kot sonce, v ris te figure pa spada tudi v verzih podani čas, veliki petek leta 1327, ki naj bi bil – in morda tudi je – dejanski datum pesnikovega srečanja z Lavro. O tem govori tretji sonet *Canzoniera*, katerega prva kitica se glasi takole (Petrarca 1992, 5):

*Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.*

Najprej in predvsem moramo biti pozorni na skladnjo, ki zapleta to, kar se sliši kot preprost začetek poročila o srečanju.² *Era il giorno* – bil je dan, dan srečanja z Lavro, vendar dan, ki je, kot ga pesni Petrarca, dvojno nekdanji. Dan, ki sta bila dva dneva, kajti na *il giorno* se najprej veže *ché* in takoj potem še *quando*, oba v pomenu »ko«. Prvi veznik pri tem vpeljuje dan Kristusove smrti in šele drugi dan srečanja z Lavro, oba pa sta – prvi za Petrarco vselej nekdanji, drugi nekdanj sedanji – zvezana v isti sapi, prav zdaj, v en sam dan.

O tem *enem* dnevu Petrarca pravi, da so »soncu iz spoštovanja do stvarnika zbledeli žarki«, in tako sledi namigu iz poročila sinoptikov o dnevu Kristusove smrti, ki se, na primer v *Evangeliju po Marku* (15,33), glasi takole: »Ko je prišla šesta ura, se je stemnilo po deželi do devete ure [ure Kristusove smrti].« Vendar v spletajoči vezavi *qué* – *quando* ne sovpadeta le dneva, ampak tudi njuna dogodka: na *ta* dan (*il giorno*) se zatemnitev, s katero se je sonce poklonilo umirajočemu Bogu, ujame z razsvetlitvijo, s tem, da so zasijale lepe gospejine oči. *Zdaj* smo torej ob zatemnitvi naravnega sonca priče vzhodu drugega sonca. In takoj v naslednjem, četrtem sonetu naletimo na primerjavo Kristusovega rojstva z Lavrinim, s tem da je v zadnji tercini, kot prevaja Andrej Capuder, o Lavrinem rojstvu rečeno: »Tako je Sonce vzšlo [*un sol n'è dato*] v vasi skriti« (Petrarca 1995, 8). Naj soneta razberemo skupaj: Lavra, ki ji je bilo ob rojstvu dano, da bo vzšla kot sonce, v resnici vziđe tako šele ob srečanju s Petrarco, in sicer iz teme, v kateri se godi umiranje Boga.

Figura, ki torej daje ženski prikazati se v liku sonca, ni ena izmed mnogih v Petrarcovem pesništvu, ampak premore tisto, kar tu kot prava, posrečena beseda sili v ta govor iz nemščine – *Weltanspruch*. Izgovarja namreč zahtevo po svetu. Zahteva svet. Je semantična figura, metafora, ki prenaša pomen izvira, tj. izvira svetlobe in s tem tudi izvira sveta, na žensko. Ni navaden okras, *kósmos*, kozmetika, ki bi jo bilo mogoče obrisati s »stvarne vsebine«, ampak je v svoji zahtevi po svetu svetotvorna, kozmična. Zarisuje lik, ki ga prej v duhovni topografiji Zahoda ni bilo oziroma še ni bil odkrit, hkrati pa v obzorju, ki ga odpira, ponuja spremenjen svet. Kajti to sonce je figura, ki, tako kot sonce svetlobo, seje svoje seme, svojo semantiko, iz Petrarcoevega v evropsko ljubezensko pesništvo in zavest sploh. Sončeva setev spreminja, na novo konfigurira podobo sveta. Od tod tudi naloga, ki je za to priložnost v celoti seveda preobsežna: razris figure, o kateri govorim, ženske sonca.

Pa vendar: kako, na kratko, ta figura konfigurira podobo sveta? Prisluhnimo odgovoru s strani, kot ga lahko dobimo iz Petrarcoevega poročila z dne 26. aprila 1336 o njegovem vzponu na Mont Ventoux, ki ga sicer beremo kot uvodno pismo v četrto knjigo *Familiars*, zbirke pisem, namenjenih prijateljem. V tem poročilu vzpon na goro ni več metafora za vzpon v blaženo zrenje Boga, kot je še v Dantejevi *Commedii*, v kateri se bogozrenjska pot dviguje prek gore vic, skoz pasove nebes, k ognjeni roži v zadnjem nebu, ali sploh v izročilu krščanske mistike. Petrarcovega pogled se, potem ko je dosegel vrh gore, ne dviga naprej, ampak se uperi navzdol, s tem da se mu namesto v onstran izginjajoče vertikale odpre »horizontalnost resničnega sveta« (Stierle 1998, 21). Hkrati pa se obrne tudi navznoter in, kot od sveta odvrnjeni pogled, postane refleksija. Kajti potem ko je Petrarca, ob razgledu z vrha gore, pogledal še v Avguštino *Confessiones* in si iz njih prebral stavek (10,8), češ da »hodijo ljudje občudovat visoke goré, neskončno vodovje morjá in široke tokove rek, brezmejno obsežnost oceana in krožna pota zvezd, sami sebe pa pozabljajo« (Avrelij Avguštin 1978, 209–210) – potem, pravi, »sem v samega sebe obrnil [*reflexi*] notranje oči« (Petrarca 1995b, 24). Petrarcovo branje Avguština sicer ponavlja Avguštinovo branje Svetega pisma, tik preden se je spreobrnil, vendar s to razliko, da namesto avguštinske obrnitve v notranjost k Bogu, ki človeka samega, ko se zagleda pod Božjim očesom, hkrati postavi pred njegov lastni prej nevzdržni pogled (prim. Avrelij Avguštin 1978, 163), sledi obrnitev v notranjost k samemu sebi, po kateri se človek gleda le s svojimi lastnimi očmi.

Najslovitejša figura sonca na Zahodu je bržkone iz Platonovega mita o votlini v peti knjigi *Države*. Ta je kot metafora za cilj vzpona, za tisto, kar je *epékeina tês ousias* (509b 9), »onstran bitnosti«, iz novoplatonizma prišla v

krščanstvo in postala vrh »zahodne metaforike vzpona« (Kocijančič 1999, 190) v bogozrenje. Zato se Petrarцова novost, odkritje horizontalnosti sveta in, kar je podaljšava istega pogleda, tudi notranjosti oziroma sebi samemu v prikazovanje danega sebe v njej, kaže prek figuracije sonca, prav kot jo srečujemo v njegovem pesništvu. Ženska v risu figure sonca ni več ali pa vsaj ne ves čas, tako kot še pri Danteju, vodnica v blaženo bogozrenje, ampak kot sonce – sonce, ki sveti v notranjost in v njej osvetljuje neko še sebi neznano sestvo – zastre Boga samega. V dialogu *Secretum*, v katerem Petrarca daje o sebi govoriti sebi samemu in Avguštinu, mu ta očita, da je prav ženska njegovo željo »obrnila od Stvarnika k ustvarjenemu bitju« (Petrarca 1987, 131). Glede na to možnost razlage, ki jo v drugem tekstu ponuja Petrarca sam in po kateri je med željo in Boga stopila ženska, vstop ženske v figuro sonca sproži temeljni obrat. Ta opisuje lok od zatemitve sonca vpricho umirajočega Boga do zastrtja Boga z žensko soncem, s katerim se sestvo izmakne neposrednemu Božjemu pogledu, saj se človek ne vidi več stoječega pod Božjim očesom in gledanega od Boga, ampak kvečjemu le še ve za to. »Večni veliki petek«, čas ljubezni do ženske, je tedaj čas umiranja Boga v želji.

Kraj ženske sonca pa ni več gora bogozrenja. Petrarca, denimo, v stotriinšestdesetem sonetu pravi, češ »vzhajaš iz hriba v hrib« (Petrarca 1992, 219). Poleg tega ženska v več sonetih figurira kot drugo sonce ob naravnem; lahko ga ugasne (219. sonet), lahko pa vzhod naravnega sonca sploh ne raztemni dneva, ne dvigne nekega sebe iz teme, dokler ne vzide drugo sonce (223. sonet). Drugo sonce torej omogoča, da se lahko prikaže vse drugo, in še več: z žarki svojega pogleda osvetljuje notranjost, odpira tistega sebe za od sveta vase odvrnjeni pogled. Zato v *Canzonieru* razen Lavrinega pogleda skoraj ni nobenega drugega dejanja, zato za njim razen njene smrti, s katero zaradi želje, ki še naprej ostaja usmerjena k njej, samogibno dobi vlogo vodnice tja, kamor je šla, skoraj ni mogoče prepoznati odločilnih dogodkov živetege življenja in zato se, navsezadnje, v tem uzgodbljanju ljubezni vse, kar se, godi le znotraj. Vse so le dogodki srca, ki se zaradi odmika od krščanske prave poti, poti navzgor, razmahujejo v nihajih ambivalence, nihajih brez pre-maha, v katerih razvoj poteka v obe smeri in ne naredi nobene poti. Ti nihaji se vedno znova, brez napredovanja, končujejo v grenko-sladkem, in ženska sonce, katere pogled s svojo svetlobo pospešuje notranje življenje, lahko v mitizirajoči metamorfozi postane celo Meduza, katere pogled okamenjuje (23. kancona). Tedaj velja: »Petrarca je petrificiran« (Braden 1999, 25).

Kljub temu se na koncu *Canzoniera* spet vzpostavi krščanska vertikala, in sicer s premetitvijo v figuri sonca. Ta figura v sklepni kanconi, priprošnji Mariji, ne daje več lika ženski, ki se že v sonetu prej imenuje le *cosa mortale*,

»smrtna stvar« (Petarca 1992, 454), in tako izpade iz nje. »Oblečena v sonce« je zdaj Marija, poleg tega pa kot *sommo Sole*, »najvišje Sonce / ... ki v tebi [Mariji] skriva svojo svetlobo« (455), zafigurira Bog sam. (»Oblečena v sonce« – mar si je mogoče misliti lepšo metaforo za u-*deležnje* lika, tj. za uobličjenje in uobličenosť v figuri?)

Vendar Petarcov sklepni krščanski obrat navzgor pri figuriranju sonca ne določa in ne nadzoruje semantike te figure v poznejšem pesništvu. Lahko bi rekli, da je petrarkizem, evropsko ljubezensko pesnjenje v Petarcovem načinu, pravzaprav heliotropizem, obračanje za soncem, in sicer najprej in predvsem za figuro ženske sonca. Zgodovina petrarkizma je v tem pogledu zgodovina gibanja semenske metafore, razsejevanja novih in novih metafor. V njej se kar naprej godijo sončni vzhodi, vzhodi ene in iste metafore, ki z razsejevanjem dobiva nova in nova imena, ta pa spet, kadar se primejo, poimenujejo tisto, kar je bilo v človekovi ljubezenski zgodbi na Zahodu prej neodkrito in brez imena.

V ljubezenskem pesnjenju je petrarkist seveda tudi Prešeren. Ne samo da v celi vrsti njegovih pesmi naletimo na petrarkistično metaforiko, ampak cel srečanje z Julijo v sonetu *Je od vesel'ga časa teklo leto* datira podobno kot Petarca: sicer ne z velikim petkom, dnevom za vzhod drugega sonca, ampak – verodostojno ali ne – s »saboto sveto« (ZD I, 136). Vrh tega pa se v njegovem velikem lirskem delu *Sonetni venec* kar trikrat, v četrtem, desetem in dvanajstem sonetu, pojavi figura sonca za žensko z očarljivim pogledom. Prvič – in za Prešernovo pesnjenje hkrati značilno – takole (140):

*Srcé mi je postalo vrt in njiva
kjer seje zdéj ljubezen elegije.*

Njih sonce ti si.

Toda najprej tole opozorilo. Prešeren je začetnik slovenske literature v pravem pomenu, namreč kot visoke posvetne literature. Njegovo začetništvo zaznamujeta dve potezi: po eni strani hotena navezava na staro, klasično literarno tradicijo in po drugi potreba, da kljub temu ne stopi v tradiranje, predajanje tradicije naprej, ampak da jo izda, prestopi. Prestopi pa jo tako, da mu za oporo pri prestopu, v katerem se na visoki ravni zgodi začetek slovenske literature, rabi nova tradicija, tradicija literatur modernih evropskih, zlasti romanskih narodov, se pravi celotne literature, ki je malo prej po zaslugi bratov Schlegel obveljala za »romantično« in s tem za drugi literarni kanon v nasprotju s klasičnim oziroma antičnim (prim. Behler 1992, 20 isl., 118 isl.).

Kar zadeva Prešernovo vezanost na klasično literarno tradicijo, naj začnem, po njegovo, pri Homerju. Homerska epska pripoved opeva junaška

dejanja preteklosti. Njena naloga je *kléos*. Ta pa že v *Iliadi* (prim. 2,486, 11,227) ni samo »slava«, ampak »slava«, ki jo junaškim dejanjem daje pesništvo. In to je, denimo, tudi še v zbornski liriki in zgodovinopisju, le da ga ta dva namenjata dejanjem sedanosti ali polpretekle sodobnosti: Pindar, v epinikijih, zmagovalcem na panhelenskih športnih igrah, Herodot, ki o njem govori celo v prvem, proemijskem stavku *Historiai* kot o poglavitnem namenu svojega pisanja, pa zmagovalcem in poražencem v grško-perzijskih vojnah. Od tod se ponuja sklep, da »vsa grška literatura – péta pesem, pesništvo, proza – izvira iz *kléos*, akta hvale slovitih dejanj [*act of praising famous deeds*]« (Nagy 1989, 9). *Kléos* je torej od začetka pri Homerju in naprej skoz grško literaturo slavljenje, tj. dajanje slave dejanjem, bodisi da so to dejanja polbožanskih junakov ali junaških ljudi, vendar v vsakem primeru dejanja, ki sama niso neslovita oziroma brez slave. Zato takšno »dajanje slave« v resnici ni nič drugega kakor pripoznavanje slave, izkazovanje hvale, ki daje dejanjem v *njihovi lastni slavi* prikazovati se v besedi. V hvali se slava oglašuje, se pravi, prihaja do glasu (kot *fama*) in se hkrati ohranja v svojem sijaju (kot *gloria*).³ Slava kot sijaj dejanja potrebuje oglašenje v pesniški besedi, prek katere se prikazuje še naprej; *gloria* potrebuje *famo*. Vendar dejanja sijejo v slavi le, kolikor se vanje kot sijaja polna vrednost shranjuje človeško bistvo udejanjevalcev. Prav na tej vrednosti hkrati temelji grštvo kot človeška skupnost, ki ni najprej in samo narojena, nacionalna v ozkem pomenu, ampak je tudi in predvsem človeški dosežek v razmerju do božjega in ima le kot takšen dosežek univerzalno veljavo.

Prešeren se, na začetku slovenske literature, navezuje na klasično literarno tradicijo, ko v osmem sonetu *Sonetnega venca* govori o tem, da so zaradi zmanjkanja »vrednih del« (ZD I, 144) med Slovenci umolknile pesmi, ki jih v drugem sonetu imenuje tudi »sloveče« (138). Te pesmi so bile sloveče, ker so slavile, se pravi, s hvalo ohranjale slavo vrednih dejanj v besedi. Ker pa mimo njih nikakor niso mogoče, v tem času sam začenja plesti *Sonetni venec*, kot pravi v prvem sonetu, s pesmimi »tvoje hvale« (137). Hvalo junaških dejanj kot tega, kar je pred vsem drugim človeškim vredno hvale, zamenja hvala nje. Tako Prešeren prestopi klasično literarno tradicijo.

Njegovo menjavo hvale pa spet omogoča »menjava paradigme' od epa k liriki« (Stierle 1998, 48) pri Petrarci. Ta si je namreč kot svoje véliko delo zamišljal ep *Africa*, ki ga je pisal v latinščini, a ga je nazadnje pustil nedokončanega. Namesto epa je njegovo véliko delo postalo to, kar sam v nekem poznem pismu imenuje *nugellae meae vulgares* (prim. n. d., 50), lirske pesmi, zvečine soneti. V njih je z gledišča antične poetike videl samo »drobnarije«, fragmente, napisane v literarno neizobličenem ljudskem jeziku o ne-

vrednem, nizkem, zgolj zasebnem predmetu, zapadlosti ljubezenski strasti do ženske. V knjigo jih je sicer zbiral in jih pazljivo urejal vse življenje, vendar so nesporno veličino dobile šele v očeh poznejših, ko so postale nekaj podobnega kot to, kar v znamenitem spisu *Dichtung und Wahrheit* o svojih pesmih pravi Goethe, »koški vélike izpovedi« (W IX, 283).

Prešernov izbor tega v *Sonetnem vencu*, kar je antična poetika razločevala kot pesniški predmet in obliko, je bržkone ponovitev Petrarcovega, vendar ne brez razlike: ljubezen in sonet namreč že izbere kot visoki predmet in kot visoko obliko, v katera ju je, na sledi Petrarci, povzdignila šele nova tradicija. Poleg tega pa se njegov prestop stare tradicije ne končuje kratko malo na preizkušeni poti nove. Glede na to, da evropska literatura vse do 19. stoletja ne pozna omembe vrednega sonetnega venca, Prešeren sonet še poviša in v sonetnem vencu, ki postane »najzahtevnejša možna pesniška oblika« (Novak 1995, 203), ne pesni le hvale nje, ampak kakor v kroni preplete predmeta obeh tradicij.

Vendar naj se vrnem k uvodnemu navedku: če v srcu »ljubezen seje elegije« in je visoka oblika soneta napolnjena z ljubezensko elegijo, ali ni tedaj to temeljni ton, v katerem je uglasena pesem pesnikovega srca? Ali v tem istem tonu ne zazveneva tudi druga tožba, tožba nad Slovenci, pri katerih manjka junaških dejanj? Kako lahko pesnik na začetku *Sonetnega venca* sploh govori o tem, da vanj vije pesmi »tvoje hvale«?

Samo v zvestobi pesniški nalogi, kot jo določa stara tradicija. Ta nalaga slavljenje, tako da je temeljni ton v *Sonetnem vencu* hvalniški, čeprav ga zlahka utegnemo preslišati, ker že takoj na začetku, po nekaj hvalniških podarkih v prvem sonetu, zaslišimo tožbo. Po drugi strani pa slavljenje, dajanje slave, terja slavo, vendar je ne more podeliti. Ker manjkajo junaška dejanja, ni slave, in brez njenega sijaja zagrinja slovenstvo noč. Drugje, v deveti kritici *Elegije svojim rojakam*, Prešeren pravi (ZD II, 13):

*Kaj de vedno še zakriva
zêmľjo našo temna noč,
kaj de slave ljubezniva
zarja Kranjcam ne napóč'?*

Kakor koli že, najsi se je slava slovenskih rojakov, ki je bila nekoč, oglašila v starih pesmih ali pa še v teh ne,⁴ je zdaj ni. Kljub dolgemu pričakovanju se »vedno še« ni vrnil sijaj. Zato se slavljenje kot dajanje, ki je v resnici pripoznavanje nepodeljive slave, nečemu lastnega sijaja, lahko začne le kot hvala druge slave, tiste, ki pripada ženski in prisije v njenem očarljivem pogledu. Ženska s takšnim pogledom je, figurirana kot sonce, hkrati figura slave.

Če se potem skoz *Sonetni venec* razlega tožba, se zaradi odtegnitve tega sonca, zaradi odmaknitve pogleda, ki je zbudil pomlad v srcu, da, kot pravi Prešeren v desetem sonetu, »ljubezni so cvetlice kal pognale« (ZD I, 146). Elegija nastane šele kot pesem pesnikovega srca, ki ga v sejanju ljubezni ne obsevajo več pomladni žarki pogleda. Šele tedaj je čas, da se v srcu zgane, tokrat iz domovinske ljubezni, tudi tožba nad slovenstvom in se tožba uglesi s tožbo. To je čas popomladi, v katerem se potem skoz obe tožbi prebija upanje, namreč upanje iz temne sedanjosti na vrnitev slave. To pa Prešeren na koncu *Sonetnega venca* pesni v priobrnitvi pogleda. »Mokrócveteče rož'ce poezije« (139), ki napolnjujejo sonete, so sicer elegične, vendar lahko prav pod žarki slavosijočega pogleda »bolj veselo«, se pravi čisteje vzniknejo v svojem temeljnem tonu. To razkriva sklep zadnjega, magistralnega soneta (151):

*Jim iz oči ti pošlji žarke mile,
In gnale bodo nov cvet bolj veselo.*

Na koncu *Sonetnega venca* torej ne dobi besede upanje, izhajajoče iz tožbe nad slovenstvom, ampak iz ljubezenske tožbe, ne upanje na vrnitev slave, ki je prešla, ampak slave, ki je, le da je odvrnjena v odmaknjenem pogledu. Zato, ker je slava odsotna, a je, kolikor pripada ženski sami, hkrati vendarle prisotna, je ljubezenska tožba v resnici tožba zaradi odmaknitve pogleda, ne tožba nad žensko, in je, ker temeljni ton tako ne zamre, ves čas tudi nekako hvalniška.

Slavo pa pri ženski odkrije in njeno odkritost vzdržuje figura sonca. Izvirnost Prešernovega pesnjenja ženske v figuri sonca je prav v odkritju slave kot sijaja, ki ga gre ob obdajajoči temi slovenstva hvalniško ohranjati v pesniški besedi. Prav v tem je izvirmi obrat te figure. Le v njenem risu je odkrita slava – glede na to, ali sonce gleda, ali sije sèm ali ne – lahko prisotna ali odsotna, se pravi: najprej prisotna in potem odsotna, vendar tako, da se njena od-sotnost spet lahko obrne v pri-sotnost. Le v tej figuri je ženska prinašalka slave in lahko kot sonce, ko se priobrne, vnovič prinese prisotnost slave. Tako prvemu, izvirmemu, sledi drugi obrat.

Sicer pa že Petrarco v izvorni obrat figure sonca, sprožen ob vstopu ženske vanjo – figure, ob pomoči katere se bo Prešernovemu pesnjenju pozneje izvirmo odkrila slava –, potegne za seboj razgnanje teme, namreč teme notranjosti. In tako je tudi še pri Prešernu. Le svetlobi lic, je rečeno v trinajstem sonetu, »temè kraljestvo je pokorno« (149). Ženska sonce osvetljuje notranjost in jo, še več, spreminja v pokrajino: »srce je vrt in njiva«, kjer poganjajo »mokrócveteče rož'ce poezije«, obdajajo pa jih, kot povzema *Ma-*

gistrale, »skale, / viharjov jeznih mrzle domačije« (151). Vendar je ta obrat figure sonca, v katerem se notranjost prikaže kot pokrajina, manj izviren, bolj v senci Petrarcoevega.

Naj sklenem. Čeprav je za Petrarco njegova lastna ljubezen, tudi kot jo pesni v *Canzonieru*, le zapadlost nizki strasti, dobi ženska v figuri sonca sprva tako visok lik, da zastre celo Boga samega. Vendar nazadnje prav zato, ker ljubezni same, kakršna je, ni mogoče pokristjaniti, izpade iz figure sonca in ostane le še »smrtna stvar«, ta figura pa se ob vnovič vzpostavljeni izsvetni vertikali krščansko vpne *ad maiorem Dei gloriam*. Nasprotno je za Prešerna ljubezen nekaj vzvišenega, tako da ženska v njegovem visokem ljubezenskem pesnjenju glede na horizontalno sveta ves čas figurira s poviševalnim primernikom, vendar brez končnega presežnika Drugega. Od vzhoda metafore sonca oziroma ženske v tej figuri ni prehoda navzgor, ki bi hkrati prinesel premestitev v figuri, ampak nazadnje sledi zaton. Ženska sonce zatone v svetu. Dobesedno. Tedaj, ko ji figura sonca preneha dajati lik, postane, kot pravi Prešeren v pesmi *Zgubljena vera*, svojem zadnjem visokem ljubezenskem spevu, samo še »lepa stvar« (ZD I, 23).

Zaton ženske sonca v svetu je dokončen: za njim ni več vzhoda, niti vzhoda kakega drugega sonca. Ni več izhoda.

Konec pesništva.

Opombe

¹ O tem vplivu razpravljajo tako rekoč vsi celostni pregledi slovenske literarne zgodovine, posebej pa se z njim ukvarjata na primer razprava *Petrarka in Prešeren* (1978) iz posmrtno izdane Slodnjakove knjige *Pogledi na slovensko književnost* (1999) in poglavje »Dipendenze particolari del Prešeren dalle *Rime Sparse*« iz Calvijeve knjige *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore* (1959).

² Tu se navezujem na svojo razčlemba teh verzov iz teksta »France Prešeren in sekularizacija Biblije« (1998), zapisano v poglavju »Lik ženske pri Petrarci in Prešernu«, str. 334–347.

³ V Bibliji slava pod vidikom sijaja in svetlobe (hebr. *kavod*, gr. *dóxa*) prvotno označuje Božje samoizkazovanje. Prim. moj že navedeni tekst o Prešernu in Bibliji, str. 312 isl.

⁴ Prim. prva dva verza šeste kitice navedene pesmi (ZD II,12): »kaj de čast očetov glása / nima v pesmah starih dnóv ...«

Literatura

- Roberto ANTONELLI: »Introduzione«, v: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ur. Gianfranco Contini. Torino, Einaudi, 1992 (2. izd.).
- AVRELIJ AVGUŠTIN: *Izpovedi*, prevod Antona Sovreta priredil Kajetan Gantar. Celje, Mohorjeva družba, 1978.
- Ernst BEHLER: *Frühromantik*. Berlin in New York, Walter de Gruyter, 1992.
- Gordon BRADEN: *Petrarchan Love and the Continental Renaissance*. New Haven in London, Yale University Press, 1999.
- Bartolomeo CALVI: *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore*. Torino, Società editrice internazionale, 1959.
- John FRECCERO: »The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics«. V: Patricia Parker in David Quint (ur.), *Literary Theory/Renaissance Texts*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986, str. 20–32.
- Johann Wolfgang GOETHE: *Werke* [= W]. I: *Gedichte und Epe* (Hamburger Ausgabe), ur. Erich Trunz. München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1998.
- Johann Wolfgang GOETHE: *Werke*. IX: *Autobiographische Schriften I* (Hamburger Ausgabe), ur. Erich Trunz. München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1998.
- HERODOTUS: *Zgodbe*, prev. Anton Sovre. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1953–1955.
- Gorazd KOCIJANČIČ: »O vzponu drugega«. V: Nova revija 18, 1999, št. 207–208, str. 186–205.
- Gregory NAGY: »Early Greek Views of Poets and Poetry«. V: George A. Kennedy (ur.). *The Cambridge History of Literary Criticism. I: Classical Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, str. 1–77.
- Boris A. NOVAK: *Oblika, ljubezen jezika*. Maribor, Obzorja, 1995.
- Francesco PETRARCA: *Moja tajna*, hrv. prevod. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1987.
- Francesco PETRARCA: *Canzoniere*, ur. Gianfranco Contini. Torino, Einaudi, 1992 (2. izd.).
- Francesco PETRARCA: *Soneti*, prev. Andrej Capuder. Ljubljana, Mihelač, 1995 (= Petrarca 1995a).
- Francesco PETRARCA: *Die Besteigung des Mont Ventoux*, lat.-nem. izdaja, ur. Kurt Steinmann. Stuttgart, Reclam, 1995 (= Petrarca 1995b).
- PLATON: *Država*, prev. Jože Košar. Ljubljana, Mihelač, 1995 (2. izd.).
- France PREŠEREN: *Zbrano delo* [= ZD] I, ur. Janko Kos. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1965.
- France PREŠEREN: *Zbrano delo* II, ur. Janko Kos. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1966.
- Anton SLODNJAK: »Petrarka in Prešeren«. V: Anton Slodnjak, *Pogledi na slo-*

vensko književnost. Razprave in študije, ur. Jože Pogačnik. Ljubljana, Nova revija, 1999, str. 81–86.

VID SNOJ: »France Prešeren in sekularizacija Biblije«. V: *Poligrafi* 3, 1998, št. 11–12, str. 289–347.

Karlheinz STIERLE: *Petrarca*. München in Dunaj, Carl Hanser Verlag, 1998.

DIE FRAU ALS SONNE: EINE ANALYSE DER FIGUR IN PETRARCAS UND PREŠERENS DICHTUNG

Die Erörterung begleitet die Figur der Frau als Sonne von Petrarcas zu Prešerens Dichtung. Zuerst beschäftigt sie sich mit der Frage, ob Petrarcas Laura real ist. Es werden zwei in der Petrarca-Forschung gültige Erklärungsmöglichkeiten entworfen: die erste, die ihre Realität anhand von Angaben aus der Biographie des Dichters beweist, und die zweite, die sie ablehnt, handle es sich doch um eine literarische Fiktion bzw., wie dies ihre neueste, dekonstruktive Variante ausdrücken würde, um eine Schöpfung des Signifikanten. Bei diesem Entwurf klärt die Erörterung vor allem das Verständnis der dichterischen Figur im Verhältnis zum Wirklichen. Demgemäß wird das Wirkliche in der Wirklichkeit, die sich der dichterischen Ausgestaltung hingibt und gleichzeitig ins Geheimnis entzieht, gerade innerhalb der Figur geformt.

Danach wird dargestellt, wie am Beginn von Petrarcas Canzoniere die Figur der Sonne für die Frau entsteht. Es geht um das Zusammentreffen zweier Tage, des Karfreitags als Tag des Sterbens Christi und als Tag des Treffens mit Laura. Gleichzeitig mit den Tagen treffen auch ihre Ereignisse zusammen, so dass die Verdunkelung der Welt, von der zur Zeit des Sterbens Christi am Kreuz im Evangelium berichtet wird, mit der Erleuchtung zusammenfällt, damit, dass Lauras Augen aufleuchten. Die Frau tritt zu diesem Zeitpunkt in die Figur der Sonne und geht als neue Sonne auf, die die Welt aufs neue konfiguriert.

Um deutlicher aufzuzeigen, was diese neue Konfiguration ermöglicht, wird in der Erörterung Petrarcas brieflicher Bericht über seinen Aufstieg auf den Mont Ventoux miteinbezogen. Darin erhebt sich Petrarcas Blick nicht mehr entlang der traditionellen christlichen Vertikale, sondern entdeckt die Horizontale der Welt und gleichzeitig das Innere des Menschen. Der in der Erörterung daraus folgende Schluss besteht aber darin, dass das eben entdeckte Innere das ist, was in Petrarcas Dichtung von der Sonnenfrau be-

leuchtet wird. Wie wiederum ein anderer Text Petrarcas, der Dialog Secretum, andeutet, tritt diese sogar zwischen den Wunsch und Gott und verdeckt damit Gott selbst. Trotzdem jedoch endet Petrarca Canzoniere in der wiederhergestellten christlichen Vertikale. Die Frau als »sterbliches Ding« fällt aus der Figur der Sonne heraus, und darin nimmt Gott als »höchste Sonne« Gestalt an.

Die Sonnenfrau erscheint auch in drei Sonetten des Sonetni venec von Prešeren. Dabei wird in der Erörterung diese Figur so behandelt, dass die Situation des Dichters, des Begründers der slowenischen Literatur, der an die alte, klassische Tradition anknüpft und sie dabei mit Hilfe der neuen überschreitet, berücksichtigt wird. Nach der alten Tradition, die bei Homer beginnt und sich durch die griechische Literatur fortsetzt, ist die Dichtung kléos, Rühmen als Anerkennen des Ruhms, d. i. des Glanzes, der heldenhaften Taten eigen ist, das heißt: das Lob, das die Taten in ihrem eigenen Glanz im Wort erscheinen lässt. Doch wird bei Prešeren diese Art von Lob, die es nicht geben kann, da es bei den Slowenen keine derartigen Taten gibt, durch das Lob der Frau ersetzt. Dies wird durch die neue Tradition oder, genauer, Petrarca »Paradigmenwechsel« möglich. Trotzdem gibt es zwischen Petrarca und Prešeren einen Unterschied: Die Liebe ist für den einen vom Standpunkt der antiken Poetik immer noch ein geringer poetischer Gegenstand und das lyrische Gedicht bzw. das Sonett nur »Kleinzeug«, für den anderen aber sind die Liebe und das Sonett im Geist der neuen Tradition schon ein angesehener poetischer Gegenstand und eine hohe Dichtform. Prešerens Dichten ist im Sonetni venec der alten Tradition darin treu, dass es als Loblied beginnt und dass derart auch sein Grundton bleibt, doch beginnt es sich an die neue Tradition anlehnd, als Lob eines anderen Ruhmes, des Ruhmes der Frau. Gerade in der Entdeckung des Ruhmes als Glanz, der in der umgebenden Nacht des Slowenentums lobpreisend im dichterischen Wort zu bewahren ist, beruht auch die Originalität seiner Darstellung der Frau als Sonne.

Die Erörterung endet mit der Feststellung, dass die Frau bei Prešeren, ebenso wie bei Petrarca, aus der Figur der Sonne herausfällt. Dies geschieht zwar nicht im Sonetni venec, sondern am Ende von Prešerens hoher Liebesdichtung, im Gedicht Zgubljená vera, in dem sie nur noch als »schönes Ding« bezeichnet wird. Im Unterschied zu Petrarca Canzoniere bleibt dabei jedoch die christliche, über die Welt hinausweisende Vertikale aus, und die Sonnenfrau geht in der Welt unter.



POEZIJE

DOKTORJA

FRANCETA PREŠERNA.

Sem dolgo upal in se bal,
Slovó sem upu, strahu dal;
Srcé je prazno, srečno ni,
Nazaj si up in strah želi.

V LJUBLJANI.
ZALOŽIL MAKSO FISCHER.

1896.

LITERARNI PROSTOR

»NACIONALNIH ROMANTIČARA«

(MICKIEWICZ, PUŠKIN, PREŠEREN, MAŽURANIĆ)

ALEKSANDAR FLAKER

ZAGREB

Mickiewicz, Puškin in Prešeren so pesniki istega rodu, Mažuranić pa je od njih mlajši, a ga običajno omenjajo v razmišljanjih o »nacionalnem romantiku« Ti avtorji predstavljajo zelo različne modele romantične poezije glede na prostor, ki ga obsegajo njihovi teksti: Mickiewicz prostor peregrinacije (romanja), Puškin prostor carstva, Prešeren očetnjave – domovine – naroda, Mažuranić – pridige na skalovju. V vseh primerih so pesniki odigrali pomembno vlogo pri konstituiranju nacionalne zavesti.

Mickiewicz, Puškin und Prešeren sind Dichter aus derselben Generation, Mažuranić gehört einer jüngeren Generation an, wird jedoch normalerweise in die Auseinandersetzung mit der »nationalen Romantik« einbezogen. Diese Autoren zeigen hinsichtlich des Raumes, die ihre Texte umfassen, sehr unterschiedliche Modelle romantischer Poesie: Es sind dies die Pilgerschaft bei Mickiewicz, das Zarenreich bei Puškin, Heimat – Land – Nation bei Prešeren, die Predigt im Karstgebirge bei Mažuranić. Alle angeführten Dichter spielten bei der Konstituierung des Nationalbewusstseins eine wichtige Rolle.

Uvodne napomene

Prigoda je da se osvrnemo na srodnosti i različitosti pjesnika-utemeljitelja, što god mi pod tim pojmom mislili. Kao predmet našeg »jubilarnog« osvrtu predlažemo problematiku prostornih odnosa kako su se oni u djelima četvorice »nacionalnih« pjesnika pojavljivali. Pri tome mislimo na oblikovanje prostora u cjelokupnom literarnom djelu pojedinca koje promatramo kao makrotekst. Naglašavamo pri tome da uzimamo u obzir samo literarna djela,

rubno uključujući i onu publicistiku koja ima trajno estetsko značenje, kao što je retorika Mickiewiczeva djela *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* ili s njom već usporedjeni Mažuranićev spis *Hrvati Madjarom* (Frangeš 1963) kao »blistav obrazac moderne hrvatske proze« (Frangeš 1965: 16). Već je poljski teoretičar primijetio kako se istraživanja prostora u književnosti odlikuju »pomanjkanjem stila« (bezstylowość), »doktrinarno« nisu obilježena, pa su »privedno teoretski neutralna, analogno /.../ zdravorazumskoj psihologiji koju prihvaćamo kao jezik kojim tumačimo ponašanje književnih likova« (Sławiński 1978: 13). Ovo, dakako, napose vrijedi za istraživanja literarnih makroprostora, koja zapravo prekoračuju opseg književnih studija sensu stricto i zasjecaju u domenu kulturalne antropologije. I naš se, prema tome, pojmovni aparat, mora ograničiti na pojmove »zdravorazumske«, a da među takve pojmove već silom upotrebe spadaju termini Curtiusovi, Bahtinovi, Lotmanovi ili Markiewiczovi kojih izvore, bar među slavistima, nije potrebno navoditi. I još jedna opaska: literarni prostor ne valja brkati s »književnom geografijom« koja počiva na piščevu životopisu, premda upravo porredbe na tom području mogu pridonijeti reljefnijem zacrtavanju literarnosti.

Prostor peregrinacije

Mickiewicz (1798, Nowogródek – 1855, Istanbul)

*Litwo, ojczyzno moja! Ty jesteś jak zdrowie:
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.*

(*Pan Tadeusz*, 1834; Mickiewicz 1933:350)

Invokacija koje početni stih, poznat i izvan poljske književnosti u parodijskim inačicama Cankara i Krleže, određujući domicilni prostor kao povijesno nastali, a u to vrijeme s političkog zemljovida zbrisani, multietnički i multikulturalni teritorij, određuje i položaj lirskog subjekta kao »gubitnika« koji ga emotivno estetski vrednuje – iz daljine. Romantičarski, a to znači emotivni, subjekt Mickiewiczeva prostora s jedne je strane naglašeno vezan za povijesni i socijalni prostor rodne »Litve«, pri čemu se litvanski etnikum pojavljuje pretežno u epskim ekskursima u povijesnu legendu (*Konrad Wallenrod*, *Grażyna*), bjeloruski je u seoskoj obrednosti nazočan, ali ne i imenovan (*Dziady*), dok se poljski u *Panu Tadeuszu* zapravo podrazumijeva. Oblikovanje toga prostora, od rane poetizacije do epske opisnosti, potvrđuje poljska idilotvoračka tradicija, narušena naglašenom osjećajnošću i nemirom roman-

tičnog lirskog subjekta. Sve to kao da sažimlje *Pan Tadeusz*: do u detalje je opisan prostor »litvanskog« ladanja, ali je to ujedno scenerija¹ sukoba dviju obitelji i povijesnog očekivanja, iznevjerena, pa će nas autor u posmrtno objavljenom *Epilogu* dovesti u početnu, sada na »parišku kaldrmu« lociranu situaciju *peregrinacije*. Ni Pariza, ni Dresdena, ni Rima u prostoru pjesnikova europskog kretanja kao da nema. Jedinu u njemu sreću predstavlja sklanjsnje od »europske buke« i maštanje o zavičaju (466). Preostaje samo romantički topos, pa su stihovi nastali u Lausannei 1838. *Nad wodą wielką i czystą*, s očiglednom petrarkističkom reminiscencijom (Chiare, fresche e dolci aque ..., usp. prijevod, 90), jamačno usporedivi s Lamartineovim, s time što u Mickiewicza gorskoj i jezerskoj statici oponira sudbinska kinetika *peregrinacije*: »Mnie płynąć, płynąć i płynąć ...« (47).

Dakako, Mickiewicz je prognanik, ako pak govorimo o njegovu prostoru kao hodočasničkom onda slijedimo ne samo ranokršćansko poimanje pojma *peregrinatio*² nego i samoga autora kada tumačeći naslov svoga propovjedničkog teksta, naglašava kako Poljak nije »lutalice« koji »luta bez cilja«, niti je »prognanik« jer ga nije prognao »ured njegov«, nego je »hodočasnik« sa zavjetom kretanja sve dok ne nadje »slobodnu domovinu« (*Księgi pielgrzymstwa polskiego*, 223).

Znamo: *peregrinacija* je pjesnikova počela u Rusiji: izazovom je ovdje postala romantična topografija *Krimskih soneta*, naglašenija i od Petrarke udaljenija, Byronu bliža nego li u toponimima jedva označenim (*Do Niemna*) »domovinskim« *Sonetima*, morska i gorska, s naglaskom na tatarskom, islamskom naslijeđu Krima, ali i s motrištem »hodočasnika« koji zastaje pred *Grobom Potocke*, što opjevan je i u Bahčisarajskoj česmi (*Bahčisarajskij fontan*) Puškinovoj, ali ovdje s pogledom uperenim prema poljskom »sjeveru« (33). O »ruskom« Krimu nema ni govora. Ruski je prostor, međutim, kao *locus horridus* (pojam je Curtiusov) vidjen očima uhićenika, dovezena kolima za prijevoz robijaša u samo državno središte, a predočen je isprva kao

*Kraina pusta, biała i otwarta,
Jak zgotowana do pisania karta – /.../*

(*Droga do Rosji*, 207)

da bi zatim zaredale izrazito satirične opisne i refleksivne petrogradske vedute s naglašenom nazočnošću »hodočasnika« u »digresiji« (*Ustęp*) 3. dijela *Dziada* koji se inače dramski odvijaju u salonima Varšave i Vilna, ali i ćelijama kao martirološkim *locus-ima*, zapravo dijelovima carskoga prostora represije jer se iz upravo iz njih »vide«:

– Długie, białe dróg krzyżowych biegi –
*Drogi długie – nie dojrzeć – przez puszcze, przez śniegi,
 Wszystkie na północ!...Tam, tam, w kraj daleki*
 (Płyną, jak rzeki... ,183)

Iz tih se ćelija prema stalno nazočnom nebeskom beskraju diže svetogrđna Konradova *Velika improvizacija* u ime jedinstva domovine i pjesnika koji se »Milijunom« naziva i »osjeća patnje cijeloga naroda« (175) u Vilnu, Varšav ili Lavovu (V. scena), poljske, dakle, nacije, prostorno podijeljene, ali cjelovite.

Lirski prostor carevine

Puškin (1799, Moskva – 1827, Petrograd)

*Ljublju tebj, Petra tvoren'e,
 Ljublju tvoj strojnyj, strogij vid,
 Nevy deržavnoe tečen'e,
 Beregovoj ee granit,
 /.../
 Ljublju zimy tvoej žestokoj
 Nedvižnyj vozduh i moroz,
 Beg sanok vdol' Nevy širokoj,
 Devič'i lica jarče roz
 I blesk i šum i govor balov,
 A v čas piruški holostoj
 Šipen'e penistyh bokalov
 I punša plamen' goluboj.*

(*Mednyj vsadnik*, 1835; Puškin 1936: 94)

Uvod u *Bakrena konjanika* koji je postao jednim od temeljnih »petrogradskih tekstova« ruske književnosti (usp. Toporov 1984) a na temi petrogradske poplave okušao se u poemi *Oleszkiewicz* i *Mickiewicz*, bitno označuje polazišni locus grada, od njegove klasicističke arhitekture, preko mjesta dokolice mladih, pa sve do vojnih smotri na Marsovu polju koje su, dakako *Mickiewicz*u bila predmetom poruge (*Przeгляд wojska*). Petrograd nije Puškinu samo to: mjesto je stanovanja siromašnih, u *Pikovoj dami* topografski označen, sve do imenovanja mjesta utapljanja jadne Lize. Ali valja primijetiti da će atribut *deržavnoe* pridodan tijekom Neve dobiti značenje 'moćnoga' u rječnicima s pozivom na Puškina, a »nekolebljivost« grada u istom *Uvodu* dovest će se u vezu sa svojstvom Rusije kao države. Poema je i po fabuli »državotvorna«, ali je »Petrova tvorba« ujedno točno u uvodu značena kao

locus pjesnikove anakreontike i (epistolarnog) druženja s prijateljima, sve u duhu »niskog« francuskog klasicizma.

Odatle, iz središta državnosti i društvenog života, vode putovi prema »smrknutoj staroj Moskvi« (94), koja će u romanu u stihovima *Evgenij Onegin* biti predočena u naglašeno kinetičnoj veduti iz kočije Larinovih, a samo je prijestolnica u kojoj je Griboedovljevič Čackij bio morao pozvati kočiju da ga izvede iz locusa horreni činovničke elite, mogla postati mjestom Tatjanine sputanosti i odbijanja petrogradskog dandyja. Sama pak karakterizacija djevojke koja je čitala sentimentalnoga Richardsona, vezuje se za u Puškinovoj lirici tako često imenovana i pejzažno opisana ruska ladanja (Mihajlovskoe, Boldino) kao sentimentalna i romantična mjesta elegija i refleksivnosti. Središnji su to prostori ruskoga imperija, ali i Puškinove lirike. Ujedno su to prostori povratka sa značajnog bivanja na jugu. Dakako, crnomorski jug s Krimom, a zatim i kavkasko gorje, vezuju Puškina za europski romantizam, osobito kada je riječ o byronističkim marinama, razgibanim i zvučnim. Valja ipak biti na oprezu, kada je riječ o Kavkazu. Ova periferija carevine nije Puškinu samo »novi Parnas« (29), niti samo sjedište »Naturvolka« i neostvarene, romantične ljubavi, nego – u epilogu – i povod njegovoj arma virumque cano (»Tebja ja vospoju, geroj, / O Kotljarevskij, bič Kavkaza!« – ili »No se – vostok pod'emlet voj!. / Ponikni snežnoju glavoj, / Smiris; Kavkaz: idet Ermolov!, 37), pa je već knez Vjazemskij smatrao taj prodor »suvremenosti« – »slavoslovljem klanja« (usp. Tynjanov 1929: 254). Ukrajinski prostor, lirski u odnosu spram djevojačke ljepote i pejzaža (»Tiha ukrajinskaja noč: / Prozračno nebo. Zvezdy bleščut.«, 73) ujedno je prostor krvave batalistike i izdaje romantičnog junaka europskoga pjesništva (Byron, Hugo) Mazepe, koji se bio odlučio – na borbu za »nezavisnu državu Ukrajinu« (*Poltava*, 70). Granična je zemlja imperijalnog prostora, dakako, povijesna Poljska: u »krčmi na litvanskoj granici« javlja se motiv »samozvane« zavjere u *Borisu Godunovu*, a nastavlja se u Krakovu i Samboru sa stereotipom himbene Poljakinje, da bi se realizirao u bitci na ruskom tlu u kojoj odjekuje njemačko-francuska vojna makaronijada s porugom pravoslavlju. *Boris Godunov* objavljen je 1831, kada je u Puškin u pjesničkoj publicistici odgovarao Zapadu, slaveći Suvorovljevu pobjedu nad varšavskim ustanicima i prijetio vojnom snagom imperije

*!...! ot Permi do Tavridy,
Ot finskih hladnyh skal do plamennoj Kolhidy,
Ot potrjasennogo Kremlja
Do sten nedvižnogo Kitaja !...!*

(*Klevetnikam Rossii*; 423)

Europski se prostor u Puškina ne pojavljuje. Markiran je u »malim tragedijama«, gradjenim na stranom materijalu, toponimima suvremenih zbivanja, a gdjekad služi kao eufonička vježba: »Nočnoj zefir/Struit efir./Šumit,/Bežit/Gvadalkvivr« (364). Znamo: Puškin je makrogeografičan pa i u horacijevskom »spomeniku« samome sebi: vlastiti pjesnički prostor određuje prilično jasno:

*Sluh obo mne projdet po vsej Rusi velikoj,
I nazovet menja vsjak suščij v nej jazyk,
I gordyj vnuk slavjan, i fin, i nyne dikoj
Tunguz, i drug stepej kalmyk.*

(*Ja pamjatnik vozdvig sebe nerukotvornyj ... 1835: 443*)

Postoji za njega velika Rusija koja uključuje Poljake (»gorde unuke slavenstva«!), Fince, Tunguze – i Kalmike, koji, u romanu *Kapitanskaja dočka* s Pugačevljevim pobunjenicima nadiru prema graničnoj tvrđavi. Ali znamo: roman završava sretno – vjenčanjem u Petrogradu, uz caričin blagoslov: državotvorno.

Zavičaj – dežela – nacija

Prešeren (1800, Vrba – 1849, Kranj)

*Tje na otòk z valovama obdani,
v današnjih dnevih božjo pot Marije;
v dnu zad stojé snežnikov velikani,
poljá, ki sered se sprósti, lepotije
ti kaže Bléški grad na levi strani,
na desni griček se za gričam skrije.
Dežela kranjska nima lepš' ga kraja,
ko je z okolšno ta, podoba raja.*

(*Krst pri Savici, 1836; Prešeren 1965: 180*)

Jamačno je strofa u kojoj lirski subjekt vodi mitskog junaka ne samo snagom »stare vere« na »osredok Bléškega jezéra«, rijetka pjesnikova cjelina, koja sažimlje prostor oljudjene prirode. Ta romantičarska veduta kontrastira prostoru poraza u dolini Bistrice s poredbom »mesarskog klanja« na tvrđavi s bujicom što »iz hriba strmega v doline plane« (177–178), pri čemu valja istaći i putanju Valjhunovu »čez Dravo/po Kokri doli v Kranj« (183). Naslovni se pak locus slapa tek spominje – na putu zapravo u »Oglej«-»Akvileju«, patrijarhovo sjedište (193–196). Bledski otok nije stoga samo

locus amoenus niti romantični »jezerski« topos, nego je sveto mjesto mitske ljubavi i duhovne konverzije Slovenaca.

Unutar Prešernova prostora postaje tako kraj ispod »glave trojne / snežnikov kranjskih siv'ga poglavarja« (179) mitskim spatiumom. Pjesnikovo je polazište nedaleko, na početku je ciklusa *Sonetje nesreče* (1834). Dakako, to je obraćanje zavičajnu: »O Vrba! srečna, draga vas domača, / kjer hiša mojega stoji očeta«, o kojemu ikoničnih podataka nema osim susjedne crkve kao utočišta (165). Odatle pjesnika vodi put v refleksiju osobne životne »nesreče«, narednih anikoničnih soneta. Općenito, Prešeren gotovo ni ne pozna romantični pejzaž, pa kao da preskače romantične topose, zanemaruje bilo koju vrst opisa nasuprot Mickiewiczu, kojega je srodnik možda po »valenpodizmu« (usp. Cooper 1981: 221), ali zasigurno po petrarkizmu: temeljnom motivu neuslišane ljubavi i njezina transcendiranja. Julija Primic odgovara Maryli Wereszczakówni ili pak Vrazovoj Ljubici Cantilly, pa makar se kao Bogomila pojavila u poemi satkanom unutar zavičajnog mita. I zapravo sav je Prešernov geografski prostor, kada se širi iz gorenjskog kuta, ispunjen čežnjom za Njom. Iz Vrbe se taj prostor širi prema Ljubljani s gradskim toponimom Starog trga »pod lipo zeleno« pa i *Sonetje* otvara odbijanje Homerova pjevanja o bitkama i prihvaćanje petrarkističkog, ali regionalno označenog modela (»pojo Kranjic lepoto moje strune«, 131), suženog zatim na grad (»rad ogledujem vas cvetčolične, / ljubljanske, ljubeznive gospodične«, 132) i crkvu u Trnovom kao locusom »nesreče« (136). Gradski prostor dopunjava ipak baladični romantičarski turjaški burg s ikoničnom skicom hrasta koji »vrh vzdiguje svoj v oblake« (50), ali Prešernovo urbano odvajanje od »vasi domače« posebno naglašava tekst *Od železne ceste* (1845), vrlo rani primjer europske »željezničke poezije« (usp. Pichois, 1973: 11–27), doduše bez motrišta smještena u vagonu, nego sa željeznicom kao mogućim sredstvom ljubavne komunikacije u prostoru Südbahna (»na Dunaj, v Gradec, v Trst« s odvojkom u Brno, 36–38), na što se nadovezuje samostalni tekst *Judovsko dekle*, lociran u »morávski trg Lescé« (55, Lysice kraj Brna, usp. Kosov komentar, 254). Napominjemo da Židove u sveruskom prostoru Puškin ne bilježi, dok opis arhitekture židovske krčme ili Jankielova »koncerta nad koncertami« s »trijumfalnim maršem: *Jeszcze Polska nie zginęła*« (Mickiewicz: 464) bitno označuje kulturni prostor Mickiewiczve »Litve«. Prešernov prostor ostaje otvoren i željeznicom povezan put sjevera, ali je omeđen prema istoku. Granica na Kupi, određena bitkom kod Siska, odvaja ujedno bosanski prostor. Dolazi to do izražaja u baladama i romanama. U *Turjaškoj Rozamundi* junak prekoračuje granicu radi »Bosnianke« Lejle (53), pa je Bosna prostor porobljavanja »kristijana«, ali i u Europi

opjevane orijentalne ljepote. U *Povodnom možu* iz prostora »bele Turčije,/ kjer v Donavo Sava se bistra izlije« stiže ljepotan koji vodi Uršku u vrtlog« Ljubljance« (75). U oba je slučaja prekoračenje erotski motivirano. Kontrastno izazovnom prostoru Orijeanta, pojavljuje se u *Sonetnom vencu* prostor pokore, »unstránske gloriije«, označen hodočašćima u Rim, »Kompostelje« (Santiago da Compostela), Padovu ili »Marijino Celje« (Mariazell, 157, usp. Kos 335). O slavenskom prostoru, gdje kad u jezikoslovnom sporu označenom, jamačno ne treba ovdje posebno govoriti. Pa ipak, budimo oprezni: tako često citiranu strofu iz *Krsta pri Savici*

*Narvèč sveta otrokom sliši Slave
tje bomo naši pot, kjer nje sinovi
si prosti vol'jo vero in postave. (177)*

izgovara Črtomir znatno prije konverzije pri ritualno funkcionalnom Slapu kao potisnutu alternativu pohodu u Oglej, koji se odmah navodi i kao latinska Akvileja!

Propovijed na kršu
Mažuranić (1814, Novi –1890, Zagreb)

*»Djeco moja, hrabri zatočnici,
Vas je ova zemlja porodila,
Kršovita, ali vami zlatna.
Djedi vaši rodiše se tudijer,
Oci vaši rodiše se tudijer,
I vi isti rodiste se tudijer:
Za vas ljepše na svijetu neima.*

*Vas, koji ste vikli tome
Boraviti trijezne dane
Tko vas haje plode l'krši vinom?
Tko vas haje plode l'krši žitom?
Tko vas haje plode l'krši svilom?
Dok po vrelijeh hladne vode ime;
Dok po dragah bujna stada muču;
Dok po brdijeh sitna krda bleje?*

(*Smrt Smail-age Čengića*, 1846; Mažuranić 1965: 52–53)

Besjeda duhovnog »pastijera« četi koja je »dan danovat/Na Morači hladnoj sjela« (51) usred prostora koji je kao cjelina »kršem« označen, »središnje je

mjesto Mažuranićeva spjeva«, Fališevac 1998: 134), a po tome i predstavničko za hrvatsku preporodnu književnost. Dakako, prostor koji čitatelju nudja Mažuranić, hrvatski je po tome što jest »ilirski«. Uklapajući se u Gajev projekt Ilirije kao »Europe lire /.../ na tri ugla med *Skadrom* (Škutari), *Varnom*, i *Bělakom* (Vilah) osnovanom« (*Proglas*, 1836; Ježić 1934: 106), znatno premašuje medjurjeđe Mihanovićeve *Horvatske domovine* (1835), koja prije Slavičekove intervencije ni »sinjega mora« nije poznavala, ali je u, rijetko citiranoj, strofi što počinje stihom »Magla, što li, Unu skriva?« izravno apelirala:

»Rat je, bratjo, rat, junaci,
Pušku hvataj, sablju paši,
Sedlaj konjče, hajd pješjaci,
Slava budi, gdi su naši!«

(Ježić: 210),

a samo nekoliko godina prije *Smail-age* Ivanov brat Matija izdaje putopis s opisom vlastitoga romantično-pustolovnog, prijelaza preko iste Une oko koje je magla »našiu jauk turobni« sakrila, radi vjerodostojnog *Pogleda u Bosnu* (1842). Ako preporodnom književnošću dominira prostor označen pitomim krajolikom zagorskim ili moslavačkim, pa je Mažuraniću i rodni kraj okrenut od mora i vidi mu se kao dio šire ilirske Arkadije (*Pozdrav Vinodolu*, 1830), *Smrt Smail-age* pravi je rez u arkadičnu koncepciju hrvatskoga prostora, i dislokacija hrvatske predromantike u limitrofnu Hercegovinu (*Agovanje i Harač* smješteni su u Stolac i na »Gacka polje«, 56) i Crnu Goru s emblematičnim Lovćenom u *Kobi*. Ta dislokacija nije osporavala tradiciju Kačićevu, kao da je slijedila Lovrićevu kritiku Fortisa (Frangeš; Mažuranić 9–10), a »morlaštvo« je ranije osvajalo i predromantičnu Europu, pa je značajno, kako se i Mickiewicz znao poistovjetiti s *Morlakom u Veneciji*, dok je Puškinu osim Vlaha u Veneciji i drugih uradaka iz *La Guzla* bliska bila nestašna anegdota *Bonapart i Černogorcy*. Tlo je bilo spremno za pojavu epske priče iz morlačko-crnogorskog prostora. Koliko se pak Mažuranić znao približiti očekivanjima Europe, najbolje svjedoči *Harač* s uočljivom teatralizacijom noćnoga prostora: »A km mjesec u pđ neba trepti,/Tužna svijeaća pozorišta tužna«, 61), s naglašenom ikoničnošću »čiste poezije« u sceneriji agina čadora (usp. Frangeš, 26–28), koja kao da razvija motiviku *Hasanaginice*, ali i ikonografijom orijentalnog hedonizma u detaljima unutrašnjosti čadora, koju će smijeniti odista romantičarska oluja, pri čemu već atribucija »plamena višnjega« božanskim epitetom podsjeća na Gundulića,³ kao leksičko, a uvelike i stilsko polazište spjeva.

Značenje duhovnog pratitelja oružja baroknog je podrijetla: poznamo ga i u liku Blaža uslikana u Vladislavljevu vojsku Gundulićem«vidjenu«, pa i u

baroknom naslijedju ruske književnosti, u Deržavinovoj odi *Na vzjatje Izmaila* (1790/91) kada pjesnik otklanja nazočnost »barda« u korist »pastira« s križem (usp. Flaker 1988: 27–289). U propovijedi »dobra starca« sažeta je temeljna ideja spjeva: nasljedno i prirodno pravo narodnog kolektiva na slobodni prostor, pa bio to i krš usred kojega živi europski »Naturvolk« (usp. Fališevac: 134–138), pa je i prostor tog pjevanja podređen propovijedi, konverziji i pričesti »vitezova« (sic!) kao kolektivnih izvršitelja »Suda nje-gove pravde vječne« (50) nad oholim pojedincem-tiraninom. Propovijed sa-drži sažetu oznaku prostora: krša, koja metonimički⁴ odgovara i hrvatskom primorskom prostoru Demetrova Grobnika gdje »ne rodi žito./ Kano na rav-nicah bogata Banata« (*Grobničko polje*, 1842; usp. Fališevac, 129), ali nije izrečena s koje krševite gore, nego u dolini. Ikoničnost je ovdje zanema-riva, ali je scenerija propovijedi značajna:

*Uto i dan već rudjet poče,
I susjednoj u planini
Javit krdo čuješ glas pastijera,
Kojemu se zvonko oziva
Predvodnika ovna zvonu. (51)*

Dakako, scenerija metaforički uvodi u retoriku propovijedi, a kronotop može teatralno završiti kao Shakespearova scena:

*Žarko sunce za planinu sjede:
Starac ode, četa dalje grede. (56)*

Tako je dolina rijeke, koja nije tekla između Cetinja i Gacka polja, postala ipak locus amoenus, kojim se, kao naslijedjem renesanse i baroka, tako rado služila preporodna lirika, a iznad koje je Mažuranić uzdigao epsku vertikalu koja nije uprizorila gore, ali jest nebo blagoslovljene odmazde.

Poslov

Upozoriti nam je još na nekoliko značajnih književnih isprepletanja do kojih je došlo izvan načela »slavenske uzajamnosti« koje je kratkoročno slijedila hrvatska književnost. Tako je Mickiewicz s postolja na Senatskom trgu u Petrogradu prije Puškina pokrenuo *Pomnik Piotra Wielkiego*, a ruski je pjesnik inaugurirao topot *Bakrenoga konjanika* kroz rusku književnost sve do 20. st. (Flaker 1999: 125–132). Paradoksalno nas se, međutim, mora dojmiti književno-povijesna opaska kako u hrvatskoj književnosti koja je zarana

poznavala *Ribanje i ribarsko prigovaranje* morska romantika pojavljuje tek u prijevodima Mickiewiczevih *Krimskih soneta* (»Vijenac« 1874) ne osobito nadarena prevoditelja Ivana pl. Trnskoga (usp. Wierzbicki 1970: 101–103), ili da je romantični pejzaž Prešernova kraja dočekao da bude ne samo nagovješten nego i opisan u Šenoinu *Karamfilu sa pjesnikova groba* kao »hodočašće« sve do slapa Savice, koje, dakako ne slijedi Mickiewiczev pojam peregrinacije, nego model njemačkoga Wanderunga i stoji na počecima hrvatskog realizma (usp. Škreb, 1998: 99–125), ali reproducira romantično zvučanje Prešernove podoknice:

*Luna sije, kladvo bije
trudne, pozne ure žel...!*

(*Pod oknam*, Prešeren: 13)

Napomene

¹ Oslanjamo se na pojmove koje za označivanje »morfoloških jedinica djela« predlaže Sławiński koji razlikuje *opis* od *scenerije* u kojoj prostor nije autonoman, nego je u funkciji likova, fabularnog zbivanja ili »komunikacijske strategije, dok *nadredjeni smisao* aktualizira nove, pretežno simbolične konotacije. Sławiński, 1978: 16–22.

² Janina Abramowska pojam izvodi iz biblijsko-kršćanske tradicije (Jeronimov prijevod *Staroga Zavjeta*, Pismo Korinćanima Sv. Pavla), prema kojoj je nebo prava domovina čovjeka, dok je on na zemlji »prognanik«, putnik koji prolazi agerom, pa ne pozna »prave ciljeve«. (Abramowska, (1978: 132–132). Prihvaćamo pojam zbog toga što je »hodočašće«, a još više slovensko »romanje« opterećeno redovnom oznakom cilja, kakvu nalazimo i u Prešerna, 1965: 57.

³ Znamo: sintagmu »višnji Bog« nalazimo na početku *Dubravke*, ali ćemo kao višnji »božanski« epitet naći i u Mažuranićevu prepjevu iz baroknog Tassa: »Pobožno oružje pjevam i viteza,/ Koj Krist grobu višnjem slobos' dade« za Tassovo »Canto l' arme pietose e l'capitano/ che 'l gran sepolcro liberò di Cristo« (usp. Kravar 1999: 9, 19).

⁴ Metonimički značaj Mažuranićeva Smail-age nasuprot baroknom exemplumu Gundulićeva *Osmana* istakla je J. Rapacka u svom leksikonu, 1997: 183.

Izvori

- S. JEŽIĆ, 1934: Ilirska antologija. Zagreb. Minerva.
 Ivan MAŽURANIĆ, 1965: I. Mažuranić, M. Mažuranić, Smrt Smail-age Ćengića, Stihovi, Proza. Pogled u Bosnu. Zagreb: Zora.

- Adam MICKIEWICZ, 1933: *Dzieła poetyckie*, Nowogródek: Komitet Mickiewiczowski.
- France PREŠEREN, 1965: *Zbrano delo*, I. Ljubljana: DZS.
- Aleksandr S. PUŠKIN, 1936: *Sočinenija*. Moskva: GIHL.

Literatura

- J. ABRAMOWSKA, 1978: *Peregrynacja*. U: *Przestrzeń w literaturze*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Ossolineum, 125–158.
- Mihail BAHTIN, 1975: *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Hud. Lit
- H. R. COOPER, 1981: *The Baptism of the Savica as Romantic Program*. U: *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Univerza, 215–226.
- R. CURTIUS, 1954: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern.
- D. FALIŠEVAC, 1998: *Naracija u stihu u doba preporoda*. U: *Dani hvarskog kazališta*, Split: Književni krug.
- Aleksandar FLAKER, 1988: *Nomadi ljepote*. Zagreb: GZH.
- 1999. *Književne vedute*. Zagreb: MH
- Ivan FRANGEŠ, 1963: *Mažuranićev spis »Hrvati Madjarom«*, *Forum* III, 1, 72–91.
- 1965. *Ivan Mažuranić*. V: I. Mažuranić, M. Mažuranić.
- Z. KRAVAR, 1999: *Stih i kontekst*. Split: Književni krug.
- Ju. M. LOTMAN, 1997: *O ruskoj literaturi*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo.
- H. MARKIEWICZ, 1984: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków: WL.
- C. PICHOS, 1973: *Littérature et Progrès, Vitesse et vision du monde*. Neuchâtel.
- JOŽE POGAČNIK, 1969: *Zgodovina slovenskega slovstva*, III. Maribor: Obzorja.
- RAPACKA, J. 1997: *Leksykon tradycji chorwackich*. Warszawa: Instytut slawistyczny.
- J. SŁAWIŃSKI, 1978: *Przestrzeń w literaturze*. U: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Ossolineum, 9–22.
- Z. ŠKREB, 1998: *Književne studije i rasprave*. Zagreb: Alfa.
- V. N TOPOROV, 1984: *Peterburg i peterburgskij tekst ruskoj literatury*. *Trudy po znakovym sistemam*, 18. 7 Tartu.
- Ju. TYNJANOV, 1929: *Arhaisty i novatory*. Leningrad. Pretisak München: Fink.
- J. WIERZBICKI, 1970. *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich*. Ossolineum.

LITERARNI PROSTOR »NACIONALNIH ROMANTIKOV« (MICKIEWICZ, PUŠKIN, PREŠEREN, MAŽURANIĆ)

Avtor se ukvarja z značilnostmi prostora v pesniškem opusu poetov, ki jih navadno uvrščamo med »nacionalne romantike«.

Makroprostor Mickiewiczewih del določa dvojnost prostora: domovinske »Litve« in (prisilne) peregrinacije – slednji zajema na eni strani »romantični« Krim ter na drugi prostor represije v Vilni in prostor, ki je središče te represije, Petrograd. Evropski prostori se redko lirsko oblikujejo, kadar pa se, potem vedno z mislijo na domovino.

Puškin je tvorec »petrograjskega besedila« ruske književnosti z ekskurzi v »staro Moskvo« in na »elegično« podeželsko posestvo. Pesniško zajema prostor ruskega imperija z romantiko črnomske obale in Kavkaza; za obrobje je značilno vojskovanje, medtem ko se proti zahodu poudarja obmejna Poljska. Lirski anakreontik je hkrati »državotvoren«.

Prešernov domovinski prostor je scena za odločitve, usodne za narod, ali izhodišče duhovnega gibanja: nesreče. Ta prostor je označen s toponimom Ljubljana s Turjakom, pojavlja pa se tudi železnica kot sredstvo možne erotične komunikacije z Dunajem, Gradcem, Trstom ali Brnom. V baladah in romancah je načrtana meja na Kolpi in bosanski prostor nasilja, a tudi orientalskega erosa; tudi nesreča lahkomiselnih Ljubljancank se povezuje s prišlekom z ustja Save v Donavo. Poudarja se pripadnost slovanstvu, a se slovanski spatium pesniško ne obeležuje.

Mažuranić pelje preporodno pesništvo iz idiličnega medrečja v hercegovsko-črnogorsko kršje in pri tem navezuje kontinuiteto z »morlaško« tradicijo in barokom. Genetska pripadnost »kršju« je poudarjena, vendar se pridiga odvija v bukoličnem okolju, poetiziran pa je tudi »agov« kronotop.

PREŠÉRNOVE POEZIJE

Uredil

A. AŠKERC



V LJUBLJANI 1902
Založil Lavoslav Schwentner

JUŽNOSLAVENSKI EPSKI TRIPTIHON

POKUŠAJ USPOREDNOG ČITANJA PREŠERNOVOG

KRSTA PRI SAVICI, MAŽURANIĆEVE SMRTI SMAIL-AGE ČENGIĆA

I NJEGOŠEVOG GORSKOG VIJENCA

JURAJ MARTINOVIĆ

SARAJEVO

Vzporedno branje treh najpomembnejših pripovednih del južnoslovanskih književnosti v prvi polovici 19. stoletja (Prešeren Krst pri Savici, Mažuranić Smrt Smail Age Čengića, Njegoš Gorski vijenac) je poskus soočenja njihovih medsebojnih odnosov glede na specifičnost družbenozgodovinskih okoliščin in idejnih opredelitev z romantičnih pozicij, ki jih močno označujejo narodnoprporodni procesi. Zdelo se mi je, da od nekdanj protislovna razmišljanja o črtomirstvu v slovenski literaturi in kulturi prav z vidika vojnih dogodkov na tleh nekdanje skupne države z aktualiziranjem idejnih kontroverz Mažuranićeve in Njegoševe pesnitve še vedno omogočajo reflektiranje in transpiriranje aktualne problematike in njenih ideoloških izhodišč v vseh treh epih. Kljub podobnosti osnovne teme (boju proti nasilju in boju za nacionalno in versko svobodo) vsa tri dela zrcalijo svojo posebnost družbenih in zgodovinskih okoliščin v različnih okoljih, pa tudi različnost socialnega položaja njihovih avtorjev. Gre za individualno vizijo oduženega izobraženca v nehumanem meščanskem okolju pri Prešernu, politično angažiranega pripadnika ilirskega gibanja, ki ga navdihuje ideja osvoboditve južnih Slovanov od turške oblasti pri Mažuraniću, in državnega poglavarja, ki je odgovoren za obstoj lastne države pri Njegošu.

Die vergleichende Lektüre der drei wichtigsten Werke der südslawischen Literaturen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Krst pri Savici von France Prešeren, Smrt Smail-age Čengića von Ivan Mažuranić und Gorski Vijenac von Peter Petrović Njegoš) ist der Versuch einer Gegenüberstellung ihrer Beziehungen in Hinsicht auf die Besonderheiten der sozialgeschichtlichen Umstände und der auf romantischen Anschauungen beruhenden Ansichten, die stark durch Prozesse der nationalen Erneuerung geprägt sind. Es schien mir, dass die seit jeher widersprüchlichen Überlegungen zur Proble-

matik Črtomirs in der slowenischen Literatur und Kultur gerade vom Standpunkt der Kriegsereignisse auf dem Territorium des ehemaligen gemeinsamen Staates durch die Aktualisierung der ideellen Kontroversen in den Dichtungen von Mažuranić und Njegoš immer noch eine Reflexion und Transponierung der aktuellen Problematik und ihrer ideologischen Ausgangspunkte in allen drei Epen ermöglichen. Trotz des ähnlichen Grundthemas (des Widerstands gegen Gewalt und des Kampfes für die nationale und Glaubensfreiheit) spiegeln alle drei Werke die Besonderheit der jeweiligen sozialen und historischen Umstände in ihrer jeweiligen Umgebung und auch den unterschiedlichen sozialen Status ihrer Autoren wieder. Es geht bei Prešeren um eine individuelle Vision des entfremdeten Intellektuellen in einer inhumanen bürgerlichen Umwelt, bei Mažuranić um die Politik eines engagierten Mitstreiters der illyrischen Bewegung, der von der Idee der Befreiung der Südslawen von ihrer türkischen Herrschaft beseelt wird, und bei Njegoš um ein Staatsoberhaupt, das für den Bestand seines eigenen Staates Verantwortung trägt.

Južnoslavenske su književnosti u doba romantizma, potkraj prve polovine devetnaestog stoljeća, dobile tri epska djela izuzetnog značaja: *Krst pri Savici* Franceta Prešerna 1836, *Smrt Smail-age Čengića* Ivana Mažuranića 1846. i *Gorski vijenac* Petra Petrovića Njegoša 1847. godine. Nastala u doba koje je na našim prostorima imalo karakter narodnog preporoda, sva su tri spjeva, svaki na svoj način, prvenstveno zaokupljena nacionalnom problematikom. To će biti i temeljni kontekst u kojem će se uglavnom kretati ne naročito brojni pokušaji komparativnog sagledavanja njihovih, prvenstveno idejnih značajki, koje će, po pravilu, biti isticane i kao neosporne i osnovne vrijednosti, svakog djela pojedinačno.

Tako je u sklopu svog razmatranja odnosa među južnoslavenskim književnostima u razdoblju romantizma na Kongresu slavista 1969. Anton Slodnjak potvrdu teze o njihovom jedinstvu, zasnovanom na zajedničkoj narodno-oslobodilačkoj ideji, pronašao upravo u stihovima ova tri djela: »*In kako čudovito soglašajo Prešernovi stih 'Največ sveta otrokom sliši Slave' (...) z Mažuranićevim spoznanjem: 'Oro gnijezdo vrh timora vije, jer slobode u ravnici nije' (...) z Njegoševim sklepom samogovora vladike Danila v drugem delu Gorskega vijenca: 'Treba služiti česti i imenu: neka bude borba neprestana!'*«¹

I Boris Paternu u monografiji *France Prešeren in njegovo pesniško delo* polazi od konstatacije da »*vse tri jugoslovanske pesnitve (...) veže vsaj dvoje*

zelo bistvenih skupnih lastnosti: politično aktualizirana téma junaškega narodnega in verskega upora zoper tuje nasilje in pa romantično pojmovanje verzificirane epike, spremajoče vase dramske in lirske sestavine«, da bi, usredotočivši se na religiozni aspekt, zaključio kako »mit krščanstva« u Mažuranića, »tako kot pri Njegošu, ostaja še čisto zunaj dvoma«, odnosno kako su, nasuprot Prešernovom, Mažuranićev i Njegošev ne samo »junaška« nego »tudi mitična epa«.²

Na simpozijumu posvećenom razdoblju romantizma u Ljubljani 1980. ovoj su problematici bila posvećena dva referata. Milorad Živančević je u svom istakao povezanost tri spjeva »s buđenjem nacionalne svesti i tada aktuelnim formiranjem modernih nacija u Evropi«, te da njihovi autori »zapravo pokreću diskusiju o toj aktuelnoj problematici, povezujući je sa istorijskom situacijom koja pouke prošlosti prenosi generacijama i traje u sadašnjosti. Prešernovu formulaciju 'ječe pod težkim jarmom sini Slave', dok njihovom zemljom tuđin gospodari – aplicirali su potonji romantičari, među njima Mažuranić i Njegoš.« Po njegovom mišljenju, »zajednička, najdublja proživljena tema naših romantičara, i posebno ovde apostrofiranih, bila je upravo ta vekovna oslobodilačka borba. Ali njoj je zlokobna pratilja druga jedna tema, mučna i prisutna u južnoslovenskoj povesnici do novijih vremena: bratoubiačka borba.«³ Takav se smisao, kako ističe i Živančević, nedvosmisleno prepoznaje u Prešernovim stihovima

... moći tla krvava reka,
Slovenec že mori Slovenca, brata –
kako strašna slepota je človeka!

Kod Njegoša je »istraga poturica, raskol među ljudima istog naroda, pripadnicima istog plemena, politički i verski motivisana«⁴ središnja i kontroverzna tema čitavog djela, dok u Mažuranića ona, ako i jeste također prisutna, nije kao idejni i etički problem artikulirana, tako da je autor referata argumentaciju morao tražiti u kritičkim i književnohistorijskim interpretacijama, kao i u Mažuranićevoj dopuni Gundulićevog *Osmana*, navodeći, međutim, stihove koji prisno korespondiraju s proklinjanjem »izroda« vladike Danila u *Gorskom vijencu*, ali kojima bismo uzalud tražili izravne reflekse u *Smrti Smail-age Čengića*.⁵

Na istom simpoziju i ja sam u okviru svog referata pokušao sagledati odnose između tri spjeva, i to »u horizontu u kojem se tipološka slika našeg romantizma pokušava sagledati i razumjeti prvenstveno s obzirom na specifičnosti društveno-historijskih okolnosti i idejnih određenja romantičarskih nastojanja u pojedinim našim literaturama«.⁶ Kako mi se i danas čini da

aktuelizacija koju je u najnovije vrijeme doživjela nacionalna (i religiozna) tema Mažuranićevog i Njegoševog djela nije ozbiljnije dovela u pitanje moja tadašnja razmatranja, a time, dakako, ni uočeni odnos između ovih i Prešernovog djela, učinilo mi se opravdanim svoja nekadašnja razmišljanja, formulirana u obliku skice, razviti i podrobnije obrazložiti.

Nema sumnje da Mažuranićevo i, pogotovo, Njegoševo djelo nakon naših najnovijih iskustava tokom protekle decenije nikada više neće moći da budu čitana kao ranije. Oduvijek moralno neprihvatljivo legitimiranje »bratoubilačke borbe« u ime »viših« nacionalnih ciljeva razobličilo se u svoj svojoj zloćudnosti, potisnuvši historijsku vjerodostojnost tragične sudbine čovjeka na ovim prostorima. Međutim, kao što je više nego problematično svođenje jednog književnog djela na njegovu nacionalnu ili bilo kakvu drugu ideologiju da bi se u njoj tražila i nalazila potvrda umjetničkih vrijednosti ili pak da bi se u njoj tražili i nalazili motivi i opravdanja za djelovanje u bitno drugačijim historijskim i društvenim okolnostima, tako mi se čini podjednako teško prihvatljivim na osnovu negativnih ideoloških konotacija izvoditi sud o ukupnoj vrijednosti djela, što bi u dosljednosti takvog gledanja neminovno vodilo njegovom totalnom odbacivanju. I ranije različito prihvaćana i doživljavana, ovisno o nacionalnoj pripadnosti njihovih recipijenata, Mažuranićevo i Njegoševo djelo danas se nalaze upravo pred takvom sudbinom: dok su u okviru nanovo oživljenog nacionalnog projekta, prvenstveno *Gorski vijenac*, bila reducirana na simplificiranu idejnu poruku u mobilizatorskoj funkciji, čitana na isti način u jednom drugom nacionalnom korpusu doživljavaju potpunu negaciju.

Duboko svjestan delikatnosti, pa i izvjesne rizičnosti vlastitog pristupa, svoj bih »pokušaj usporednog čitanja« *Krsta pri Savici, Smrti Smail-age Čengića* i *Gorskog vijenca* usredotočio, kao i prije desetak i više godina, na pitanje kako se u idejno-tematskim slojevima tri epska djela reflektiraju i umjetnički transponiraju aktuelna nacionalna problematika i njena ideološka predodžba, što sugerira i oduvijek aktuelno pitanje korelacije, neovisno o njihovoj prihvatljivosti ili spornosti, idejnih, odnosno etičkih aspekata i estetskih vrijednosti književnog djela.

Nacionalna, odnosno »narodnooslobodilačka« ideja u sva tri spjeva neposredno je povezana s religioznom, ali na bitno različite načine. Dok je u Mažuranića i Njegoša, kao što je primijetio i Paternu, ostvorena identifikacija vjerskog i nacionalnog, mada u različitoj konkretizaciji i s različitim konsekvencama, u Prešerna se religiozno i nacionalno oštro razdvajaju, a sama vjera doživljava svoju problematizaciju.

U vrijeme buđenja i afirmacije slovenske nacionalne svijesti u Prešernovo doba sve snažniji otpor germanizaciji nije bio praćen vjerskim antagonizmom

budući da su i tuđinci na vlasti i Slovenci kao njihovi podanici pripadali istom vjerskom krugu, tako da nisu postojali uvjeti i motivi za identifikaciju kao u Mažuranića i Njegoša, gdje je borba za narodno oslobođenje koincidirala sa sukobom kršćanstva i islama. Kako su, međutim, Slovenci, odnosno njihovi slavenski preci, prihvaćanjem kršćanstva u dalekoj prošlosti izgubili samostalnost, taj historijski čin u Prešernovom viđenju dobija izrazito dramatične, pa i tragične dimenzije, a samo se kršćanstvo ispoljava kao unutarnje protivurječno. Moglo bi se čak konstatirati kako u izvjesnom smislu u idejnoj strukturi *Krsta pri Savici* kršćanstvu pripada mjesto koje u *Smrti Smail-age Čengića* i *Gorskom vijencu* zauzima islam, ali u perspektivi u kojoj je konvertitstvo predstavljeno kao neminovnost bez negativnih idejnih i etičkih konotacija.

Temu *Krsta pri Savici* o otporu karantanskih Slavena vjernih staroj paganskoj vjeri u osmom stoljeću njihovim već pokrštenim sunarodnjacima, koji su, šireći uz pomoć bavarskog vojvode Tassila novu vjeru mačem, bili u službi franačkih osvajačkih ciljeva, Prešeren je nagovijestio u *Sonetnem vencu* stihovima:

*Obložile očetov razprtije
s Pipinovim so jarmam sužno ramo...*

To je ista idejna pozicija na kojoj Prešeren formulira svoj iskaz koji je naveo i Živančević o borbi pripadnika istog naroda u ime različitih vjera kao izrazu ljudske zasljepljenosti, ali s tragičnim posljedicama o kojima govore netom navedeni stihovi, a s kojim se susreće i Črtomir neposredno nakon poraza:

*Na tleh leže slovenstva stebri stari,
v domačih šegah vtrjene postave;
v deželi parski Tesel gospodari,
ječe pod težkim jarmam sini Slave,
le tujcem sreče svit se v Kranji žari,
ošabno nos'jo ti pokonci glave.*

Međutim, iako Prešeren s pozicije vlastitog prosvjetiteljskog humanizma i građanskog liberalizma osuđuje zalijepljenost sudionika u vjerskom ratu, očito je da je Črtomiru njegova uloga borca za staru vjeru nametnuta činjenicom da je samo kršćanstvo postalo sredstvom stranih zavojevača. Da je njegov osnovni cilj borba za slobodu koja u datim okolnostima nužno dobija oblik borbe za vjeru, nedvosmisleno svjedoče njegove riječi kojima se obraća svojim vojnicima u gotovo bezizlaznoj situaciji u opsjednutoj tvrđavi:

*Ak pa naklonijo nam smrt bogovi,
manj strašna noč je v črne zemlje krili,
ko so pod svetlim soncem sužni dnovi!*

U istom kontekstu Prešeren će formulirati i idejno vjerojatno najdaleko-sežniji iskaz čitavog spjeva:

*Narveč sveta otrokam sliši Slave,
tje bomo najdli pot, kjer nje sinovi
si prosti vol'jo vero in postave.*

Manje bitnim čini se značenje prvog, u originalu spacioniranjem posebno istaknutog stiha, nadahnutog idejom panslavizma, unutar koje se u približno isto vrijeme formirao i hrvatski ilirizam. Misaono se težište, neosporno, nalazi u posljednjem stihu, kojim se vjersko i nacionalno oštro razgraničavaju, a u uspostavljenoj hijerarhiji pravo na slobodan izbor vjere postaje temeljnom oznakom narodnog suvereniteta.

Ivan Mažuranić *Smrt Smail-age Čengića* stvara desetak godina kasnije u gotovo identičnoj situaciji Hrvata, mada za Hrvate prihvaćanje kršćanstva nije bilo podjednako sudbonosno kao za Slovence u Prešemovom *Krstu pri Savici*. Ilirski pokret u funkciji narodnog preporoda bio je izraz istih težnji i istog otpora germanizaciji i mađarizaciji kao i u Prešerna, s kojim je dijelio i istu građansku orijentaciju. O tome nedvosmisleno svjedoči gotovo cjelokupna pjesnička produkcija iliraca, uključujući i Mažuranovićeve patriotske pjesme koje su prethodile *Smrti Smail-age Čengića*, kao i najrazvijeniju među njima *Vjekovi Ilirije*, u kojoj se, pored Rimljana, Huna, Tatara i Turaka, među neprijateljima koji su od pamtivijeka nasrtali na slobodu Južnih Slavena, odnosno »njihovih predaka« Ilira, spominju i Franci. Gotovo nam čitavo to pjesništvo, s više ili manje vještine, doživljenosti i uvjerljivosti, govori o potlačenosti naroda, ali i o nadi u slobodu, koju će doseći u južnoslavenskom zajedništvu.

Sam Mažuranić će, mnogo neposrednije i upečatljivije nego u poeziji, položaj Hrvata pod vlašću Austrije i dominacijom Ugarske predočiti i svoja liberalno-demokratska uvjerenja izraziti u manifestu *Hrvati Mađarom*. U njegovom spjevu, međutim, kao da gotovo nema niti traga tim demokratskim idejama, što nikako ne znači da i *Smrt Smail-age Čengića* nije duboko utemeljena i prožeta ideologijom ilirizma. Projekt ujedinjenja Južnih Slavena podrazumijevao je, naime, oslobođanje slavenskih naroda od turske vlasti, aktualizirano i stanjem Turske imperije, koja se već doživljava kao »bolesnik na Bosporu«, što podstiče antitursko raspoloženje, zasnovano i na viševje-

kovnom kršćansko-islamskom antagonizmu. Tako i to postaje sve prisutnija tema rodoljubivog pjesništva, a u svijesti o vlastitoj nemoći da se pomogne »porobljenoj braći« sve su češći pozivi Evropi da intervenira ispunjavajući tako svoj dug prema narodima koji su »branili kršćanstvo«, što će Mažuranić i izravno tematizirati u svom spjevu:

*»Ah, da vide svijeta puci ostali
Iz nizina, otkud vida neima,
Krst ov slavni, ne pobijeden igda,
Vrh Lovćena što se k nebu diže:*

*Ne bi trome prekrstili ruke,
Dok vi za krst podnosite muke,
Nit bi zato barbarim ve zvali,
što vi mroste dok su oni spali!*

Mažuraniću je tako pogibija hercegovačkog paše Smail-age Čengića, koga su 1840. Crnogorci namamili na sakupljanje zaostalog harača i iz zasjede ubili, što je imalo odjeka u tadašnjoj i hrvatskoj i stranoj štampi, poslužila da razvije svoju epopeju o borbi za slobodu. U pitanju je bio događaj samo lokalnog karaktera, ali se on u potpunosti uklapao u pomalo mitsku i tada također aktualiziranu predstavu Crne Gore kao otoka slobode u oceanu Osmanskog Carstva i najjisturenijeg obrambenog uporišta kršćanstva.

U tom kontekstu ostvarena je Mažuranićeva neproblematizirana identifikacija najjasnije izražena geslom kojim se predočava osnovna idejna motivacija djela: »*Za krst časni i slobodu zlatnu*«. Moglo bi se utvrditi kako je čak veća integrativna moć pripisana kršćanstvu nego ilirskoj temeljnoj ideji južnoslavenske uzajamnosti, pa je i na razini idejne eksplikacije borba za vjeru istaknutija od borbe za nacionalnu slobodu. Tako je i četa kao kolektivni subjekt spjeva prvobitno predstavljena kao instrument božje pravde:

*Ide četa, ali kamo?
Man ćeš pitat četu istu.
Man ćeš pitat brze munje
I gromove gromke mani:
Kud se ore iznad gore?
Kad ti vazda odgovore:
»Ne mi, ne mi, no gromovnik,
Kom valjade svi da dvore!«*

*Ide četa, kuda? kamo?
Sam on znade, koj' je gori.
Valja da je grešnik težak,
Na kog hoće da obori
Taku silu svrh nebesa
Sud njegove pravde vječne.*

U ovom potpunom poistovjećivanju vjerskog i nacionalnog identiteta nacionalni nužno gubi svoj pravi karakter. Pri tome nije toliko bitno što Mažuranić muslimane, odnosno Bošnjake, dosljedno naziva Turcima, budući da je to tada, a i dugo poslije, bilo sasvim uobičajeno; bitnije je da se činjenica kako je riječ o ljudima tada još uvijek istog naroda ili bar istog porijekla nalazi potpuno izvan idejnog horizonta djela. Napomene pak Franje Markovića i Ive Frangeša, na koje se poziva Živančević, o tragediji istog, vjerski podijeljenog i sukobljenog naroda izvedene su iz historije, a ne iz djela samog.⁷ Postoji, čini se, samo jedno mjesto u kojem se u djelu, i to vrlo posredno, sugerira Smail-agina slavenska pripadnost: kada pjesnik gusle u Smail-aginom čadoru naziva *Slovinkinje vile*, odnosno u stihovima:

*Ne boje se Slovinkinje vile,
Uz šestoper da će poginuti;
Pače znadi da gdje njega nije,
Tu ni pjesan slovinska ne zrije.*

Također je samo jedno mjesto u *Smrti Smail-age Čangića*, na kojem će se Mažuranić, slično Prešernu i u skladu s vlastitim stavom izraženom u blješci o fanatizmu da »*nakaznije nakaze od despotije fanatizma ovo naše sunce ne vidje nikada*«,⁸ distancirati od vlastite ideološke predodžbe i s pozicije prosvjetiteljskog i građansko-liberalnog humanizma, suočenog s užasom borbe i krvoprolića, obuhvatiti obje sukobljene strane kao ravnopravne u njihovoj povezanosti obostranom mržnjom:

*Ter se grle rukam gvozdjenijem,
Ter se ljube kljunom gvozdjenijem
Krst i prorok, dok jednoga teče:
Tolika im mržnja srca peče!*

U *Gorskom vijencu* Petra Petrovića Njegoša, u kojem je glavna i jedina tema legendarna, a historijski nepotvrđena, »istraga poturica« početkom 18. vijeka, odnos između vjerskog i nacionalnog znatno je složeniji i shvaćen je, po čemu je Njegoš bliži Prešernu nego Mažuraniću, kao dinamičan i protivu-

rječan proces. Za vladiku Danila i kršćani i islamizirani Crnogorci još uvijek su pripadnici istog naroda:

*Kad današnju premislim vijeću,
raspale me užasa plamovi:
isklati se braća među sobom,
a krvnici, jaki i opaki,
zatrijeće sjeme u odivu.*

Međutim, muslimani su istovremeno i izdajice:

*Bog vas kleo, pogani izrodi,
što će turska vjera među nama?
Kuda ćete s kletvom prađedovskom?*

Ova dva protivurječna stava, iskazana gotovo u jednom dahu u istom monologu vladike Danila, ukazuju na svu dubinu »tragedije unifikacije«, kako je temu *Gorskog vijenca* adekvatno označio Božidar Pejović.⁹ Krvnom srodstvu, posebno značajnom u plemenskom društvu Crne Gore iz doba vladike Danila i Njegoša, ali i potonjih vremena, suprotstavljena su dva podjednako snažna i uzajamno povezana mita: mit kršćanstva i kosovski mit s Milošem Obilićem kao vrhunskim etičkim kriterijem Njegoševog djela. Na oba je, moglo bi se reći, sve do danas utemeljena ideologija srpskog nacionalizma s izrazitom mobilizatorskom djelotvornošću u procesu oslobađanja od turske vlasti i formiranja srpske nacionalne države i s podjednako izrazitom destruktivnošću kao anakroni recidiv prošlosti u današnje doba. Situacija u Crnoj Gori bila je ipak drugačija nego u Srbiji tog vremena; tu nije riječ o borbi za slobodu i nezavisnost nego o očuvanju stalno ugrožene nezavisnosti i problematične slobode u neprijateljskom okruženju. U Njegoševo vrijeme, odnosno u vrijeme narodnih preporoda i formiranja nacionalnih država, Crna Gora je izložena novim i snažnijim pritiscima, koji izravno prijete njenim uništenjem. Svjestan da vjerska podjela neminovno vodi nacionalnoj, što će budućnost i potvrditi, Njegoš, s odgovornošću crnogorskog vjerskog i svjetovnog poglavara za očuvanje kakve-takve slobode i još uvijek samo potencijalno nacionalne države, u djelu u cjelini i u liku vladike Danila posebno izražava probleme svog vremena i vlastite dileme. Moglo bi se čak ustvrditi kako je u djelu, u izvjesnom smislu, nacionalna ideja podređena državotvornoj.

Položaj Crne Gore, kakav i sam doživljava, Njegoš označava pojmom *zbjega*. Isti se položaj sa suprotne strane, u vezirovom pismu vladiki Danilu, označava ekspresivnom i u adekvatnosti njene ironije bolnom metaforom »*Miš u tikvi što je nego sužanj?*« U takvim surovim uslovima »zbjega« ne vide se mogućnosti za koegzistenciju:

*Zemlja mala odsvud stijesnjena;
s mukom jedan u njoj ostat može;
kakve sile put nje zijevaju;
za dvostrukost ni mislit ne treba!*

A pred Crnogorcima kao realna mogućnost njihove sudbine lebdi i prijetnja:

*Manji potok u viši uvire,
kod uvora svoje ime gubi,
a na brijeg morski obojica.*

Sve to treba opravdati akciju koja, poput Bartolomejske noći, poprima genocidne oblike. Moralnu spornost »tragedije unifikacije« ne može potpuno ukloniti ni proklamirana borba protiv tiranstva:

*Vuk na ovcu svoje pravo ima,
ka tirjanin na slaba čovjeka;
al' tirjanstvu stati nogom za vrat,
dovesti ga k poznaniju prava,
to je ljudska dužnost najsvetija!*

Razumije se da u konstelaciji svijeta u kojem vlada pravo jačeg suprotstavljanje tiranstvu ima karakter etičkog imperativa, pogotovo što ono, u formulaciji koju nam sugeriraju navedeni stihovi, podrazumijeva ne samo borbu za slobodu nego i za promjenu odnosa u svijetu. Međutim, za razliku od Mažuranića, koji pomno gradi Smail-agin lik, posebno se usredotočavajući na prikaz Smail-aginih neljudskih postupaka kako bi što izravnije i što snažnije uticao na emocionalni angažman čitalaca, Njegoš, čije je epsko djelo realizirano u dramskoj formi isključivo u dijalozima i monolozima, gradeći »argumentaciju« za neminovnost sukoba i stoga i opravdanost akcije, svjedoči prvenstveno o vjerskoj netrpeljivosti koja je među pravoslavnim Crnogorcima izraženija nego među muslimanima. Muslimani čak istrajavaju na ideji i mogućnosti suživota:

*Iako je zemlja pouzana,
dvije vjere mogu se složiti,
kâ u sahan što se čorbe slažu.
Mi živimo kao dosad bratski,
pa ljubovi više ne treba.*

Vjerska (i nacionalna) tolerancija izvedena s pozicije jačeg i brojnijeg, čak i kada je najiskrenija, za slabijeg i manjeg krije realnu opasnost »pri-

rodnog uviranja« manjeg potoka u veći i »gubljenja imena«, što će reći vlastitog identiteta. Tako se u egzistencijalnoj situaciji »zbjega« stvaraju psihološki uvjeti za svijest o neminovnosti »istrage«, koja se predstavlja kao otpor tiranstvu i borba za vjersku i nacionalnu slobodu, prikrivajući temeljnu motiviranost državotvornim razlozima.

Zajednička ideja borbe protiv tiranstva, u Mažuranića je, kako je već rečeno, znatno neposrednije i upečatljivije uobličena, tako da kažnjavanje tiranina postaje osnovna idejna i etička silnica u motivacijskom sistemu djela. Neopterećeno političkim i državotvornim motivima, kao i u neupitnom odnosu vjerskog i nacionalnog, unutarnjim protivrječjima koja u Njegoša predstavljaju strukturalnu okosnicu *Gorskog vijenca*, Mažuranićevo djelo, pored naglašene religiozne motivacije, izravnije posreduje i ideju rodoljublja, ali prvenstveno na razini idejne eksplikacije, u riječima svećenika, koji se i javlja samo u ulozi svojevrsnog »glasnogovornika« pjesnikove ideologije:

*»Djeco moja, hrabri zatočnici,
Vas je ova zemlja porodila,
Kršovita, ali vami zlatna.
Djedi vaši rodiše se tudijer,
Oci vaši rodiste se tudijer,
I vi isti rodiste se tudijer:
Za vas ljepše u svijetu neima.*

*»Djedi vaši za nj' lijevahu krvcu
Oci vaši za nj' lijevahu krvcu,
Za nj' vi isti krvcu prolijevate:
Za vas draže u svijetu neima.
Oro gnijezdo vrh timora vije,
Jer slobode u ravnici nije.*

Riječ je, dakako, o istoj Crnoj Gori u kojoj se, u *Gorskom vijencu*, dešava drama vjerskog raskola i »tragedija unifikacije« i o pripadnicima istog naroda, što će reći o istom nacionalnom ili plemenskom, vjerskom i socijalnom ambijentu. Ali, dok su u Njegoša likovi, mada objedinjeni nekim zajedničkim tipskim idejnim i etičkim značajkama, istovremeno i karakterno individualizirani, da bi se pri tom razotkrile i neke slabosti plemenskog mentaliteta utemeljenog na etosu »čojstva i junaštva«, nerijetko kritički, pa i ironično osvjetljene, u Mažuranića su njegovi brđani predstavljeni kao homogen kolektiv u idealizaciji koja u dosljedno izvedenoj romantičarskoj koncepciji spjeva čini adekvatnu suprotnost satanizaciji Smail-age. Idealizirani već na početku *Agovanja* kao »Zatočnici mrijet naviknuti«, koji podnose najteže

muke a da »*Niti pisnu, niti zubi škrinu*«, u pjevanju Četa bit će prikazani kao junaci birani ne

*Po obličju ni ljepoti,
Već po srcu junačkome.
Kojino će udariti
Ne na deset, da uteče,
Nego na dva, da ih siječe;
Kojino će umrijeti
Za krst časni, kijem se krsti,
Za krst časni i slobodu zlatnu.*

Idealizacija, zasnovana na idejnoj koncepciji spjeva i pjesnikovom romantičarskom senzibilitetu, ima i svoju posebnu dimenziju, koja se ogleda u idealiziranoj predstavi načina života u harmoniji među ljudima i s prirodom. I ovaj će aspekt do eksplikacije biti doveden u riječima svećenika:

*Tko vas haje plode l' krši vinom?
Tko vas haje plode l' krši žitom?
Tko vas haje plode l' krši svilom?
Dok po vreljih hladne vode ima;
Dok po dragah bujna stada muču;
Dok po brdijeh sitna krda bleje?*

Stihovi su prožeti idiličnim duhom pastorale, prisutnom i u Mažuranićevom prikazu sretnog perioda ilirskog života u plemenskoj zajednici u *Vjekovima Ilirije*, što je, svakako, navelo Živančevića na zaključak: »*Romantična maštanja o prakulturi, o paganstvu (domaća varijanta klasičnog 'aurea aetas'), u našem slučaju o drevnoj slovenskoj prošlosti, kod Prešerna i i Mažuranića dobijaju novu dimenziju. Prikazana u karakterističnom ambijentu vergilijanske i neoklasicističke idile, ona samo ilustruju aktuelnu tezu u romantičnom kontrastiranju teme 'nekad i sad' (slavna prošlost prema mizernoj savremenosti). Duh moderne narodnosti u toj interpretaciji ima genezu u ovoj domaćoj prakulturi.*«¹⁰

Kada je riječ o Prešernu i njegovom *Krstu pri Savici*, prihvatljivom se čini samo posljednja konstatacija o »genezi moderne narodnosti« u slavenskoj »prakulturi«. U Prešernovom spjevu i u njegovom pjesništvu uopće uzalud bismo tražili idiličan opis života plemenske zajednice, pogotovo u nekoj pastoralnoj varijanti, a teško bi bila održiva i teza o »*tipično romantičnom kontrastiranju slavne prošlosti i mizerne sadašnjosti.*« Živančević bi uporište svojoj tvrdnji mogao naći jedino u *Sonetnem vencu*, u stihu »*Mimuli sreće so*

in slave časi«, ali se njima aludira na doba pradavne države kneza Sama, suprotstavljajući ga, međutim, cjelokupnoj potonjoj povijesti Slovenaca. U *Krstu pri Savici*, čija je čitava radnja smještena u daleku prošlost, u vrijeme nakon propasti Samove države, idilično je prikazan samo trenutak Črtomirove sreće u ljubavi s Bogomilom, koja se i dešava u punoj izolaciji od šire društvene zajednice na otoku na Bledskom jezeru, da bi se kontrastirao prema Črtomirovom položaju i njegovim duševnim stanjima nakon poraza i gubitka Bogomile, čime se uspostavlja puna analogija između podjednako »mizernih« prošlosti i sadašnjosti.

Polazeći od *Vjekova Ilirije*, može se pretpostaviti da Mažuranić u načinu života njemu suvremenih Crnogoraca vidi očuvane oblike nekada svim Slavenima zajedničkog života u plemenskoj zajednici, što je iz perspektive građanskog društva, opterećenog mnogostrukim, ne samo nacionalnim protivurječjima, moglo motivirati i stvaralački proces idealizacije. U stvarnosti prve polovine 19.vijek, razumije se, nema u tom životu ničeg idiličnog, što Njegoš svakako bolje zna od Mažuranića, budući da sam živi unutar takve zajednice. Uostalom, pastorala ne zna za kult junaštva, koji je karakterističan za junačku narodnu epiku Južnih Slavena.

Riječ je, prije svega, o stočarskom načinu života i proizvodnje koji je odredio kako mentalitet tako i etiku ne samo Crnogoraca. Nisu li upravo takav način života i takav mentalitet nadasve lapidarno, a vrlo precizno okarakterizirani navedenim riječima svećenika u *Smrti Smail-age Čengića*? Neopterećen teškim fizičkim radom, ali u neizvjesnim vremenima primoran da se bori kako bi očuvao svoju imovinu, stočar mora da ovlada i određenim ratničkim vještinama, što je kontekst u kojem se formira kult junaštva i u kojem se najvećim dijelom stvara junačka epika.

I u Mažuranićevom i u Njegoševom djelu jasno je uspostavljen vrijednosno naglašen opozicijski odnos »junaka«, što će reći stočara, prema ratarima. U *Vjekovima Ilirije* Mažuranić kraj sretnog doba Ilira, odnosno Južnih Slavena, vidi u prelasku iz stočarskog, »pastirskog«, načina života u ratarski, a Njegoš u pjesmi *Kola* u *Gorskom vijencu* kao jednu od kobnih posljedica poraza na Kosovu ističe da »postadoše lafi ratarima«. Vezani za zemlju koju valja obrađivati mukotrpnim fizičkim radom, što je iz »juačke« perspektive već samo po sebi ponižavajuće, ratari nemaju ni volje ni mogućnosti da njeguju neke vojničke vještine, da bi se dolaskom feudalizma našli u stvarno ponižavajućem kmetovskom položaju, pri čemu nije bilo od presudne važnosti nalaze li se pod vlašću domaćeg ili stranog gospodara.

Ovaj je odnos kao bitan razvijen u narativno-fabulativnom sloju *Smrti Smail-age Čengića* i predstavlja jednu od čvornih tačaka idejne strukture

spjeva. Nasuprot *brđanima*, koji u *Agovanju* stoički podnose i najgore muke i umiru bez jauka, *raja* je u *Haraču* označena kao kukavna i spremna da moli za milost i prije nego što je izložena mučenju:

»Glad, golota, gospodaru!
Ah, pričekaj pet-šest dana,
Da ti žuđen harač isprosimo!«

Znatno razvijeniji opisi mučenja raje u *Haraču* nego Crnogoraca u *Agovanju*, čiju dramatiku potencira vapaj »*Hljeba, hljeba, gospodaru*«, koji se kao refren ponavlja u odgovor na agin zahtjev »*Harač, harač, rajo treba!*«, u funkciji su izazivanja suosjećanja među čitaocima, kao što je opis mučenja Crnogoraca trebalo da izazove divljenje njihovom junaštvu. Budući pak da kašnjavajući Smail-agu djeluju u ime »Božje pravde« i da u ime iste, ali i ljudske pravde oslobađaju raju, nemoćnu da se sama odupre zlu i zulumu, oni svoje junaštvo i ne moraju potvrđivati u samoj akciji.

U ovom se kontekstu razotkriva novi aspekt djela prvenstveno socijalne, a ne nacionalne ili religiozne prirode. Kreirajući lik Smail-age kao »negativ« vrijednosti vlastite ideologije, Mažuranić ga nije predstavio samo kao sljedbenika »neprijateljske« vjere i eksponenta tuđinske vlasti, nego, i to možda i ponajviše, kao istaknutog predstavnika feudalne klase. Usporedno, dakle, s motivom borbe za nacionalno oslobođenje, pjesnik uvodi i socijalni, odnosno klasni, prema kojem je posebno osjetljiv i kao pripadnik liberalnog građanstva, koje u tom trenutku još uvijek nije uspjelo u nastojanjima na definitivnom ukidanju feudalnih odnosa u Hrvatskoj, i kao budući prvi hrvatski »ban pučanin«. Moglo bi se slobodno ustvrditi kako je u *Haraču*, nesrazmjerno najobimnijem pjevanju u spjevu, koje predstavlja samostalnu i u sebi zaokruženu cjelinu, nacionalno-religiozni aspekt u znatnoj mjeri potisnut, da bi u središte bio pomjeren upravo klasno-socijalni, te da je ovo pjevanje prije svega i u najvećem dijelu izravna kritika i osuda feudalnog sistema kao takvog. Harač ili danak, kako se nazivao u Hrvatskoj, nije, razumije se, nikakva specifičnost osmanskog feudalizma, kao što se ni zahtjevi prema kmetovima, kako su opisani u Mažuranićevom spjevu, nisu bitno razlikovali od uobičajenih i u evropskom feudalnom sistemu:

*Ter od glave po žut cekin ište,
A od ognja po debela ovna,
I za noćcu obredom djevojkü.*

Mažuranić je, također, i svoj opis socijalnog i egzistencijalnog položaja raje mogao zasnovati na uvidu u historijsku građu o prilikama koje su pret-

hodile brojnim i krvavim seljačkim bunama u Hrvatskoj, Sloveniji i širom Evrope u 16. stoljeću:

*»Harač, harač! Otkud raji harač?
Otkud harač, koji krova neima,
Mirna krova da ukloni glavu?
Otkud zlato, koji njive neima,
Nego tursku svojijem znojem topi?
Otkud zlato, koji stoke neima,
No za tuđom po brdijeh se bije?
Otkud zlato, koji ruha neima?
Otkud zlato, koji kruha neima?*

Feudalizam u tom obliku, dakako, u Evropi tog vremena predstavlja anakronizam, no nije li podjednako anakrona i plemenska zajednica kojoj pripada četa oslobodilaca? U strukturi spjeva, međutim, razvijeni i nadasve ekspresivni opisi mučenja raje imaju i drugu svrhu: tek oni u potpunosti etički opravdavaju akciju čete, koja noću i na prepad ubija Smail-agu. Tako, mimo utemeljenja njenih ciljeva u borbi *»za krst časni i slobodu zlatnu«*, kako su eksplicirani u *»ideološkom«* govoru svećenika, čitalac akciju čete najizravnije i najdublje doživljava i prihvaća kao borbu za socijalno oslobađanje porobljenih kmetova.

Mažuranić je, istovremeno, tek u *Haraču* do kraja uobličio moralni lik Smail-age kao romantičarskog otjelotvorenja zla koje zaslužuje da ga stigne sud *»Božje pravde«* najavljen u trećem pjevanju. Pjesnik je, međutim, kao istinski umjetnik osjećao potrebu da i psihološki motivira postupke svog već sataniziranog negativnog junaka. Tako će u kontekstu prikazanih događaja u kojima se u punoj mjeri ispoljava Smail-agina neljudskost težište biti pomjeren na njegovu unutarnju dramu, koja čini dublju strukturalnu okosnicu čitavog *Harača*. Začeta već u *Agovanju* pri Smail-aginim suočenjem s junaštvom većim od vlastitog, što u njemu izaziva zebnju koju uspješno prikriva, psihološka drama svoje prave dimenzije dobija kada je, bacivši džilit, promašio cilj i tako se kao *»junak«* osramotio. Pojam *»junak«*, kao i u stihu *»Dobar junak, da je čovjek taki«*, u Smail-aginju perspektivi ima značenje *»viteza«*, isto kao i u narodnoj junačkoj epici. Taj neuspjeh postaje njegovom opsesijom i naredni će se stihovi, predočavajući Smail-agin unutarnji monolog, u istom obliku pojaviti tri puta u funkciji stupnjevanja dramske napetosti:

*Sramota je takome junaku
Kupit harač, ne skupit harača,
Džilitnut se, ne pogodit cilja,
Kamol' slijepit mješte raje Turke,
Kamol' da mu zlorad krst se smije.*

Na razini psihološke motivacije doživljena sramota izaziva svaki put sve žešći bijes koji Smail-aga nastoji utažiti smišljanjem novih muka sve do kulminacije i njegovog konačnog unutarnjeg rasula, kada će sada već nekontroliranim bijesom kao svjedoci njegovog neuspjeha biti obuhvaćeni i Turci i raja. Bijes kao razumljiva psihološka posljedica osramoćenja, međutim, takve dimenzije dobija u Smail-aginom suočenju sa spoznajom o svom definitivnom životnom porazu. Mažuranić nam, naime, otkriva Smail-agin najdublji i najjači životni motiv: da ga kao junaka zapamti narodna pjesma, što će reći da kao junak uđe u historiju.

U ovako uobličenoj Smail-aginoj unutarnjoj drami ispoljavaju se i njeni, tragični aspekti pošto je njen protagonist smješten u vrijeme i sredinu u kojima nema nikakvih mogućnosti da se potvrdi kao junak u skladu sa srednjovjekovnim poimanjem viteštva. Te mogućnosti mu, sasvim sigurno, neovisno o uspješnosti, ne pruža niti samo po sebi »nejunačko« skupljanje harača niti mučenje raje u formi »viteške igre«, a pjesnik mu »uskraćuje« i mogućnost samopotvrđivanja i smrću, budući da je sudbonosni okršaj, izveden potpuno izvan viteškog kodeksa, noćnim prepodom i vatrenim oružjem. Otuda Smail-agin dramatični, a neuslišeni krik za konjem, doslovno preuzet iz Shakespeareovog *Richarda III*, što bi mu omogućilo junaka dostojnu smrt u borbi. Suprotnim tumačenjem da je ta scena dokaz Smail-aginog kukavičluka bila bi ukinuta jedna od smisaona i estetski najdjelotvornijih dimenzija čitavog spjeva. Uostalom, nedoumicu je uklonio sam pjesnik:

*Proz noć crnu prhnu bez tijela
Hrabra duša, gola, nevesela!...*

Tragični aspekti situacija glavnih junaka prisutni su i u *Krstu pri Savici i Gorskom vijencu*. Književna historija već je prepoznala »hamletovsku dilemu« kao okosnicu unutarnje drame vladike Danila, proizašlu iz njegove pozicije poglavara:

*ništa mi se nemojte čuditi
što me crne rastezaju misli,
što mi prsa kipe sa užasom.
Ko na brdo, ak' i malo, stoji
više vidi no onaj pod brdom;
ja poviše nešto od vas vidim,
to je sreća dala al' nesreća!*

Svojom duhovnom strukturom vladika Danilo se izdvaja iz vlastite plemenske zajednice širinom svog horizonta i nametnutom mu odgovornošću.

Slobodno se može reći da se u njemu dešava sukob prosvjetiteljske mislonosti i humanističkog morala s crnogorskim plemenskim etosom. Muhsin Rizvić u svojoj obimnoj i podrobnoj interpretaciji *Gorskog vijenca*, s dosta valjanih argumenata, u drami vladike Danila vidi projekciju dramatičnih nedoumica samog Njegoša kao vladike, postavljajući čak znak jednakosti između pjesnika i njegovog junaka.¹¹ Jedino je vladika Danilo kadar uvidjeti prave razmjere »tragedije unifikacije« i, bar za trenutak, izdići se iznad vlastite vjerske determiniranosti, da bi iz perspektive univerzalnog humanizma sukob kršćanstva i islama sagledao kao sukob dva podjednako »strašna« principa:

*Zemlja stenje a nebesa čute!
Luna i krst, dva strašna simvola
njihovo je na grobnice carstvo;
sljedovat im rijekom krvavom
u lađici grdna stradanija,
to je biti jedno ili drugo.*

Tragični procijep u kojem se nalazi vladika Danilo uvjetovan je njegovom istovremenom odgovornošću prema vlastitoj plemenskoj zajednici, čiji mu etos i ideologija nalažu da upravo on bude taj koji će probuditi pleme koje »snom mrtvijem spava« i tako, suprotno vlastitim i Njegošu srodnim duhovnim značajkama, pokrenuti akciju koja vodi neminovnom krvoproliću među »braćom«. Pune dimenzije unutarnje drame vladike Danila, uvjetovane koliko sukobom suprotstavljenih idejnih i moralnih principa, toliko i osjećanjem usamljenosti i otuđenosti u vlastitoj sredini, sjajno se očituju u potresnim stihovima njegovog monologa:

*A ja što ću, ali sa kime ću;
malo rukah, malena i snaga,
jedna slamka među vihorove,
sirak tužni bez nigđe nikoga?!
Moje pleme snom mrtvijem spava,
suza moja nema roditelja,
nada mnom je nebo zatvoreno,
ne prima mi plača ni molitve;
u ad mi se svijet pretvorio,
a svi ljudi pakleni duhovi.
Crni dane, a crna sudbino!*

Kao u Mažuranićevom, tako i u Njegoševom djelu smisaonu i estetsku okosnicu predstavlja subjektivna drama glavnog junaka. Manje-više sve

ostale ličnosti u spjevu i svi događaji koji se prezentiraju, svjedočeći o nemogućnosti zajedničkog života u »zbjegu« i neminovnosti »istrage poturica«, nalaze se u funkciji razrješenja vladličinih dilema, u kojima od samog početka opredijeljena kolektivna svijest vidi suvišnu kolebljivost i slabost svog vođe, koji će joj se, na kraju, doživjevši njene zahtjeve kao historijski imperativ, morati da prikloni.

Črtomirovi motivi borbe za slobodu u *Krstu pri Savici*, kako ih u *Uvodu* sam obrazlaže svojim vojnicima, idejno su potpuno čisti i jasni, a moralno besprijekorni, tako da se on, bez dilema kakve su rastrzale vladiku Danila, odaziva pozivu koji mu nameće i njegova etika i njegov društveni položaj, da bi, oprostivši se od Bogomile, otišao »*boj bojvat brez upa zmage*«. Njegova pak drama nakon poraza, u *Krstu*, tipična je prešernovska drama otuđenog pojedinca koji u svijetu razorenog smisla pokušava pronaći uporište vlastitoj egzistenciji i, naizgled, ne sadrži elemente tragičnog. Pa ipak, može li se olako odbaciti tumačenje Črtomira i kao tragičnog junaka? Ne upućuju li već i zaključni stihovi *Uvoda* na njegovu tragičnu krivnju:

*Leži kristjanov več od polovice,
med njimi, ki so padli za malike,
Valjhun zastonj tam iše mlado lice
njega, ki kriv moritve je velike. –*

Objašnjenje da je sud o Črtomirovoj krivnji izveden iz Valjhunove perspektive nije sasvim uvjerljiv, pogotovo što je formuliran u posljednjem, naročito istaknutom stihu tercinskog dijela spjeva. Uostalom, Črtomirova krivnja i njena priroda biće nedvosmisleno označene riječima svećenika u *Krstu*:

*ak bi ne bil dajal tvoj meč podpore,
kdaj vgasnila bila bi kriva vera,
bi vdova ne bila žen marsiktera!*

U tom smisaonom kontekstu ističe se i posebno značenje *iskaza »boj bojvat brez upa zmage«*, što će reći da je, vodeći unaprijed izgubljenu bitku, Črtomir preuzeo na sebe odgovornost za uzaludnu smrt svojih boraca kao njen jedino moguć ishod. Konačno, i sama Črtomirova pomisao na samoubistvo kao razrješenje svoje beznadežne situacije nije mogla biti motivirana isključivo doživljenim porazom nego i osjećanjem vlastite odgovornosti za poraz, koji, kao što znamo iz prikaza Črtomirovog ponašanja i djelovanja pred i tokom borbe u *Uvodu* i *Krstu*, nije bio posljedica njegove taktičke neumješnosti ili odsustva lične hrabrosti.

Črtomir, dakako, i to određuje tragičnost njegove pozicije, nije imao mogućnost izbora, ali u Prešernovoj viziji svijeta, u kojoj se i pravo naroda na slobodan izbor vjere razobličava kao još jedna iluzija, i čovjek i narod su nemoćni pred društvenom i historijskom neminovnošću. Poput davnih slovenskih predaka, na kraju spjeva morat će joj se činom pokršćavanja podvrgnuti i sam Črtomir. Međutim zaključna strofa *Krsta pri Savici*, svjedočeći o definitivnom ukidanju svake nade u ličnu sreću, ali i o Črtomirovom aktivnom djelovanju u okvirima nove kršćanske civilizacije, otvorila je mogućnosti najrazličitijim, katkad i međusobno nepomirljivo suprotstavljenim tumačenjima:

*Razlagajo, ko pride v Akvilejo,
mu svete pisma proste zmote vsake;
postane mašnik, v prsih umrjejo
nekdanji upi; med svoje rojake
Slovence gre, in dalje čez njih mejo,
do smrti tam preganja zmot oblake. –
Domov je Bogomila šla k očeti,
nič več se nista videla na sveti.*

U Prešernovoj viziji problematiziranog kršćanstva Črtomir se susreće i s njegovim licem, kao vjerom ljubavi, kako ga doživljava Bogomila, odnosno kao učenjem da su »*ljudje vsi bratje, bratje vsi narodi*«, kako ga tumači svećenik, i s njegovim naličjem koje se razotkriva u Valjhunovoj osvajačkoj praksi. U tom smislu i Črtomirovo djelovanje ne treba shvatiti samo kao širenje kršćanstva nego i kao borbu za autentične vrijednosti ugrožene Valjhunom i mnogim Valjhunima unutar kršćanstva samog.

Sva tri spjeva, dakle, nastala u tri južnoslavenske književnosti u doba romantizma, srodnošću svoje osnovne teme borbe za očuvanje ili sticanje slobode naroda i prava na vlastitu vjeru, svojim su osobenostima izražavala i specifičnosti društvenih i historijskih prilika u Sloveniji, Hrvatskoj i Crnoj Gori, kao i različitosti u socijalnim pozicijama svojih autora, čime su bitno bile određene i individualne vizije otuđenog intelektualca u nehumanim okolnostima građanskog društva u Prešerna, angažiranog pripadnika ilirskog pokreta inspiriranog aktuelnom idejom oslobođenja Južnih Slavena od turske vlasti u Mažuranića i vjerskog i svjetovnog poglavara odgovornog za opstanak vlastite države u Njegoša. U transformaciji ideoloških zasnova u neponovljivu kreaciju umjetničkog djela, sva su tri stvaraoca, u skladu s individualnim doživljajem svijeta, u okviru tragično doživljenih sudbina vlastitih naroda, tragičnost posebno usredotočili u likovima glavnih junaka svojih djela.

Logika tragičnog najdosljednije je izvedena u *Smrti Smail-age Čengića*. Tragična krivnja Smail-age je što je u nemogućnosti da se potvrdi kao junak pribjegao nasilju kao mogućnosti samopotvrđivanja, pa i njegovo kažnjavanje ima u pravom smislu riječi značaj katarze. Tragični procijep u glavnom junaku najzaoštrenije je uobličen u liku vladike Danila u *Gorskom vijencu*. U tradicionalnom tumačenju djela kao poeme o narodnom oslobođenju karakter katarze implicitno i eksplicitno se pridavao vladicihinoj konačnoj odluci kojom je pokrenuta »pobjedonosna« akcija, mada se u čitanju iz današnje perspektive sve jasnije uobličava spoznaja da je, mimo pjesnikovih svjesnih intencija, vladicina tragična krivnja utemeljena upravo u njegovoj kobnoj odluci. Tragični aspekti su u *Krstu pri Savici* potisnuti Črtomirovom egzistencijalnom dramom koja, bez katarze, vodi stoičkom, ali i djelotvornom prihvaćanju zadate stvarnosti, izravno ukazujući na duboku tragičnost Prešernove vizije svijeta, u kojoj, neovisno o etičkoj vrijednosti motiva, svako suprotstavljanje neminovnosti, čija je pokretačka sila moć, znači tragičnu krivnju.

Napomene

¹ Dr Anton Slodnjak, *Jugoslavanske književnosti v dobi romantike, njihovi medsebojni odnosi in mesto v svetovni književnosti*. VI kongres Zveze slavističnih društva Jugoslavije, Budva 1969. (separat), Titograd 1969, str. 14-15

² Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo II*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1977., str. 149.

³ Milorad Živančević, *Prešeren - Mažuranič - Njegoš. Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana 1981., str. 84.

⁴ Isto, str. 85.

⁵ Usp.: »Tako i Mažuranič, upravo se na tom mestu doziva s Prešernom, izričući svoju čuvenu kletvu (execratio):

A, da 'e proklet tko cijec vire

Na svojega reži brata:

Jer nesreća tvoja izvire

Samo iz toga kalna blata..., ista strana.

⁶ Juraj Martinović, *Neki vidovi srodnosti i osobenosti slovenačke i poezije srpskohrvatskog jezičkog izraza u razdoblju romantizma. Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, str. 73.

⁷ Usp.: »Ali već starija kritika opaža da Smail-aga nije samo uopšteni tip silnika, već i domaćeg izroda, 'jer je poturčeno plemstvo ostalo naš rod i naša krv... Gorka li razdvoja u našem narodnom biću!' (Franjo Marković). I novija kritika nalazi uporište u toj skrivenoj poenti: 'To je tragedija naroda na čijem se tijelu dogodio veliki svjetski

raskol... Smail-aga je, sa svim svojim užasom, dio istoga, svog naroda' (Frangješ). Razume se, sve to nadrašta jedna opšteljudska ideja oslobođenja ličnosti, oslobođenja od nasilja uopšte, koja ima vanvremensko značenje.« Navedeno djelo, str. 86.

⁸ Ivan Mažuranić - Matija Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića, stihovi, proza - Pogled u Bosnu*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 32. Matica hrvatska - Zora, Zagreb 1965, str. 156.

⁹ *Tragedija unifikacije u Gorskom vijencu*. U knjizi: Božidar Pejović, *Problemski ogledi*. Svjetlost, Sarajevo 1974, str. 38-50.

¹⁰ Navedeno djelo, str. 86-87.

¹¹ Muhsin Rizvić, *Kroz »Gorski vijenac«. Interpretacija i tekstualno-komparativna studija o strukturi*. Svjetlost, Sarajevo 1985. Usp. naročito: »Osnovna etička vrijednost Gorskog vijenca je u Danilovom užasavanju od bratoubilačkog sukoba, u njegovim pokušajima motivacije poturica, u njegovom priznavanju da su oni braća 'isturčena' i pokušajima da se sve svrši mirmim putem. Osnovna umjetnička vrijednost Gorskog vijenca je u tragičnim kidanjima, u drami koja se odvija u Danilu pri pomisli na istragu kao bratoubilački i rodoubilački čin. Drama predstavlja strukturu Gorskog vijenca, iznad koje vrhune gnomsko-simbolične kristalizacije kao varnice koje izbijaju iz vulkana te strukture, i svakako iznad konvencionalnog plana radnje. Tragika Danilova je što se i on u jednom trenutku, jednim dijelom svoga bića priklanja istrazi zbog težine političkih i društvenih imperativa situacije i pod pritiskom glavara i Kola kojemu on na kraju podliježe. To podlijevanje je usudna tragika njegovog bića i položaja. Na strani humaniteta drame ostaje međutim Danilo svojom dušom i bićem, svojim emocijama, i sa njime njegov tvorac i istovjetnik Njegoš. Tako se Vladika Danilo (i Njegoš) pokazuje u Gorskom vijencu kao tragični junak bratske misli, koji se opire prihvatanju tragične krivice braće koju je tradicija satvorila, ali joj i podliježe pod pritiskom epskog mentaliteta i romantičarske alternative užasa«, str. 29-30.

JUŽNOSLOVANSKI EPSKI TRIPTIH
POSKUS VZPOREDNEGA BRANJA PREŠERNOVEGA KRSTA PRI SAVICI,
MAŽURANIĆEVE SMRTI SMAIL-AGE ČENGIĆA
IN NJEGOŠEVEGA GORSKEGA VENCA

Konec prve polovice 19. stoljetja so južnoslovanske književnosti dobile tri izjemno pomembna epska dela: Krst pri Savici Franceta Prešerna, Smrt Smail-age Čengića Ivana Mažuranića in Gorski venec Petra Petrovića Njegoša. Ker se je tedaj v vseh okoljih, v katerih so nastala, prebujala in uveljavljala narodna zavest, se vse tri pesnitve ukvarjajo z nacionalno problematiko. Prešeren se v Krstu pri Savici vrača v dramatično osmo stoletje, ko so karantanski Slovenci hkrati s prevzemanjem krščanstva za dolga stoletja

prišli pod tujo oblast. Mažuranić v skladu z ilirsko ideologijo združitve južnih Slovanov, kar je pomenilo osvobajanje velikega dela ozemlja, ki so ga naseljevali, izpod turške oblasti, uporablja smrt hercegovskega paše Smail-age Čengića za to, da v svojem delu razvije idejo boja proti tiraniji. Njegoš pa v Gorskem vencu aktualizira zgodovinsko nepotrjeno legendo u »iztrebitvi poturčencem« v začetku 17. stoletja v duhu ideje o nacionalni enotnosti kot pogoju za vzpostavitev in ohranitev državne suverenosti. V tem kontekstu se v vseh treh delih jasno zastavlja tudi vprašanje vere. Ker je v Prešernovem boj proti krščanstvu predstavljen kot boj za svobodo, je krščanstvo doživelo svojo problematizacijo; v Mažuranićevem delu razmerje med nacionalnim in religioznim ni razmejeno, zato je boj za svobodo identificiran z bojem proti islamu, medtem ko je pri Njegošu imperativ nacionalne in verske unifikacije dobil izrazito tragične razsežnosti. Zaradi svojih idejnih implikacij sta Mažuranićevo in Njegoševo delo v krvavih dogodkih preteklega desetletja doživeli novo aktualizacijo, v kateri se recepcija uresničuje v polarizaciji mea apologetiko in popolnim zanikanjem.

Namen referata je bil poskus prikaza, kako se nacionalna problematika in njena ideološka podoba zrcalita in preobražata v idejno-tematskih slojih vseh treh del. V okviru skupne narodnoosvobodilne ideje so izražala posebnosti družbenih in zgodovinskih razmer v okoljih, v katerih so nastala, vendar so se pri umetniški uresničitvi razlikovala tudi glede na različne socialne položaje avtorjev: na Prešernov položaj odtujenega intelektualca v nehumanih razmerah meščanske družbe, Mažuranićev položaj politično angažiranega pripadnika ilirskega gibanja in Njegošev položaj verskega in posvetnega voditelja svoje države. Protislovja med ideološkimi predpostavkami in etično utemeljenimi individualnimi vizijami vseh treh ustvarjalcev vnašajo v njihova dela izrazito tragične razsežnosti. Črtomirova tragika je posledica njegovega moralnega imperativnega upiranja neizogibnosti v boju »brez upa zmage«, kar mu vsiljuje krivdo za njegov edino možni končni izid – nepotrebno smrt njegovih bojevnikov. Smail-agova tragika se kaže v nezmožnosti uresničitve temeljnega življenjskega cilja, da se potrdi kot junak in da ga kot junaka pomni ljudska pesem oziroma zgodovina, to pa ga peha v čedalje hujše zločine. Njegošev vladika Danilo je tragično razpet med lastnim humanističnim etosom in dolžnostjo vladarja ohraniti versko in nacionalno enotnost, zaradi česar pod pritiskom kolektivne zavesti prevzame nase krivdo za dejanje, ki dobi izrazite genocidne značilnosti.

FRANCE PREŠEREN UND DIE DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE LITERATUR

SEINER ZEIT

PETER SCHERBER

GÖTTINGEN

Če Prešerna pojmuje kot romantika, moramo njegovo delo interpretirati kot zakasnel pojav. S tem pa postaja nevarno, da napačno interpretiramo slovensko književnost kot »capljanje« za evropskimi literaturami.

Versteht man Preseren als Romantiker, kann man sein Wirken nur als das eines Spätberufenen interpretieren. Damit gerät die slovenische Literatur in die Gefahr, als »Nachzüglerin« unter den europäischen Literaturen missinterpretiert zu werden. (Synopsis des Autors)

In der langen Geschichte der Prešerenforschung ist kaum einer These so selten widersprochen worden wie der, dass Prešeren der Stilepoche der Romantik angehöre, bzw. dass er der Hauptvertreter der Romantik in der slovenischen Literatur sei. Noch unlängst, als in der Wiener Universität in Gegenwart des slovenischen Außenministers und Botschafters eine Bronze-relief-Plastik Prešerens in einer Feierstunde enthüllt wurde, war Prešerens Status als Romantiker in dem zu diesem feierlichen Anlaß verteilten repräsentativen Faltblatt als offizielle und damit auch staatlich sanktionierte Lesart festgeschrieben worden. Dort las man, aus Prešerens Lyrik spräche eine »romantische Persönlichkeit, deren Reflexionen und Bekenntnisse auf eine Art und mit Mitteln erfolgen, die der edelsten Verwirklichung westeuropäischer Dichtkunst entstammen.«

Es war dies der vorläufige Höhepunkt der Kanonisierung Prešerens als Nationaldichter, bei dem die allen Kanonisierungen anhaftende Eigenart auftrat, dass nämlich die jeweilige Person und ihr Werk aus dem wissenschaftlichen Diskurs entrückt wird und bestimmte Zuordnungen, die einmal getrof-

fen worden sind, als endgültig und gelöst ausgegeben werden. Dieses Schicksal, das nun einmal der Preis ist, den wir für die Erhebung zum Kanon zahlen müssen, hat in unserem Fall nun unglücklicherweise auch die Epochenzuordnung erfasst, die ja nicht unbedingt Teil des Kanons sein müßte. Es würde ja genügen, Prešeren's Werk, ungeachtet einer expliziten Aussage über seine Epochenzugehörigkeit, als solches und meinetwegen einmaliges zum Kanon zu machen. Wenn ich im Folgenden versuchen werde, eine Kritik des Romantikbegriffs in der slovenischen Literatur zu unternehmen, so geht es mir dabei vor allem darum, zweierlei deutlich zu machen:

1. Die in der slovenischen Literaturgeschichte übliche Zuordnung Prešeren's zur Romantik war nicht schon vom Anbeginn an evident, sondern sie ist erst das Ergebnis eines seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer weiter voranschreitenden Kanonisierungsprozesses.

2. Wenn man sich auf diesen Epochenbegriff einläßt, dann wird man in sehr ernste literaturhistorische Bedrängnis geraten: Ist dann Prešeren eigentlich noch der Dichter, der auf der Höhe seiner Zeit stand? Die Romantik war ja zu der Zeit, in der Prešeren wirkte, längst abgeschlossen. Es ist eigentlich verwunderlich, warum diese einfachen historischen Zusammenhänge so wenig diskutiert worden sind. Dabei würde eine Abkehr von dieser Epochenzuordnung für den Nationaldichter Prešeren keineswegs eine Minderung seiner Bedeutung darstellen.

Mein Anliegen soll hier allerdings nicht sein, die bisherigen Arbeiten zur slovenischen Romantik zu diskreditieren, schließlich sind derartige Epochenzuordnungen heuristische Begriffe, die Erkenntnis befördern sollen und damit auch Begriffe, die einer historischen Revision unterliegen dürfen.

Wir haben, wenn wir der Frage nachspüren, welcher literarhistorischen Epoche Prešeren angehörte, grundsätzlich zwei Alternativen. Schlagen wir ihn der Romantik zu, dann wäre Prešeren ein Späterbulfener gewesen, er hätte sozusagen die Romantik für die von ihm auf eine neue Stufe der schriftsprachlichen Qualität gehobene slovenische Literatur »nachgeholt.«

Natürlich erlaubt eine derartige Sicht es, Prešeren in einem slavistischen komparatistischen Modell in die repräsentative Reihe slavischer Romantiken von Puškin über Mickiewicz bis zu Mácha und viele anderen einzuordnen. Hierzu passt dann auch ganz gut eine These von der Verspätung der slavischen Literaturen bei ihrem Eintritt in den europäischen literarischen Kontext. Aber was für die bulgarische und andere slavische Literaturen wohl gelten mag, war nicht das Modell der im Kontext der österreichischen Länder sich entwickelnden slovenischen Literatur. Aus diesem Grunde erscheint mir

eine derartige Interpretation der Verspätung, so glatt und stimmig sie erscheinen will, auf Schritt und Tritt in Aporien und Erklärungsnöte zu geraten, konfrontiert man sie mit der historischen und literaturhistorischen Faktenlage.

Man könnte auch mit einer gewissen Berechtigung einwenden, dass es jeder Kultur natürlich unbenommen ist, sich eine eigene Periodisierung zuzulegen, wobei die daran angelegten Kriterien durchaus nicht immer mit allen internationalen Gepflogenheiten übereinstimmen müssen. Es liegt mir auch nichts ferner, als die bisherige Forschung zu Prešeren und zur slovenischen Romantik auch nur im geringsten in Frage zu stellen. Das Romantikmodell von Boris Paternu beispielsweise, welches in seiner Prešerenmonografie vor einigen Jahren so überzeugend vorgestellt worden ist, halte ich für in sich schlüssig und überzeugend. Es ist nur leider dann nicht mehr »kompatibel,« wenn versucht wird, eine komparatistische Perspektive einzunehmen und die slovenische Literatur vor dem Hintergrund der anderen europäischen, besonders der mittel- und westeuropäischen Literaturen zu betrachten. Tatsächlich ist dieser Hintergrund gerade in der Prešerenzeit wichtig, da diese Zeit von einer sehr engen slavisch-deutschen literarischen Wechselseitigkeit geprägt war und zudem noch das literarische Leben in Krain überwiegend bilingualen, Charakter besaß. Einige Autoren, darunter auch Prešeren, schrieben ja in beiden Sprachen.

Aber derartige Modelle, so stringent sie sich nach innen verhalten, so sperrig werden sie, wenn man die romantische Bewegung in Deutschland mit ihnen konfrontiert.

Aus diesem Grunde möchte ich eine alternative Interpretation zur Diskussion stellen, indem ich Prešeren als Autor begreife, der mitten im literarischen Leben seiner Zeit gestanden hat, einer Zeit, in der – auch in der österreichischen Provinz – die Romantik als literarische Strömung eigentlich schon lange ausgespielt hatte. Wenn wir uns in diesem Sinne Prešeren nähern, werden wir ihm als realem Autor gerecht und können zudem auch noch neue interpretatorische Erkenntnisse gewinnen.

Historisch aber auch ideen- und sozialgeschichtlich betrachtet gilt die Zeit zwischen dem Wiener Kongreß und dem Vormärz, also die Zeit von 1815–1848 als die Zeit der Restauration. Diese Restaurationsepoche, in der in weiten Bereichen des damaligen Europa die sogenannte »Heilige Allianz« von Thron und Altar repressiv darum bemüht war, die Ideen der Französischen Revolution und ihre demokratischen Folgerungen nicht wieder populär werden zu lassen, hat in all den betroffenen Ländern kulturelle Rückschläge gebracht. Insofern ist der Begriff einer Restaurationsepoche auch im Bereich von Kultur und Kunst durchaus angemessen. Dennoch hat sich dort

auch schon seit längerer Zeit der aus der Kunstgeschichte entlehnte Begriff einer Biedermeierzeit eingebürgert.

In der Germanistik haben in den letzten Jahrzehnten vor allem Friedrich Sengle und Jost Hermand diesen Begriff wiederbelebt und ihm mit wertvollen Forschungen wissenschaftliche Dignität verliehen.¹ Doch sind beide Begriffe, Restaurationsperiode und Biedermeierzeit, schon sehr alt. Der Jungdeutsche Johannes Scherr spricht schon in seiner 1844 erschienenen Schrift »Poeten der Jetztzeit« von der Restaurationsperiode, und präferiert Heinrich Heine, dem er ein Pandämonium der alten Literaturzustände entgegensetzte: den alten Goethe, der »widerliche Speichelleckereien« geschrieben habe, der romantischen Schule, die »mit ihrem frömmelndem Spektakel« und »ihrer angekränkelten Mittelalterlichkeit bereits wieder verschollen« sei und den Dichtern der Freiheitskriege, die »gestorben, verdorben, verbannt oder eingesteckt« seien.²

Mitten in diese Zeit, also in die etwa zwei Jahrzehnte von 1827 bis 1847 fällt die fruchtbarste Zeit von Prešerens Wirken, in der er auch immer wieder – neben seinen maßgeblichen slovenischen Werken – deutsche Gedichte im Stile seiner Zeit verfaßt. Es sind übrigens Gedichte, die man nicht unbedingt als typische romantische Dichtung bezeichnen würde, wenn diese Bezeichnung sich nicht so bequem anböte. Literaturwissenschaftliche Termini haben eben auch oft Entlastungsfunktion, sie sind auch dazu geeignet, eine Erscheinung bequem in eine Schublade zu befördern und manchmal werden sie dann dort auch vergessen.

Sowohl die deutsche als auch die österreichische Literatur litten unter den Pressionen der Zensur und Vorzensur, dazu unter Verfolgung, Verbannung und Exilierung ihrer besten Köpfe. Dennoch waren die Verhältnisse in Deutschland wohl ein wenig erträglicher. Die deutschen Kleinstaaten konnten doch nicht so unter beständiger Kontrolle gehalten werden wie der homogenere und von Polizeispitzeln durchsetzte Staat Metternichs, in dem so gut wie jede freiheitliche Regung auf kulturellem Gebiet unter der Decke gehalten wurde. Dabei spielte der Klerus, wie wir das über die Zustände in Krain und im Ljubljana Prešerens wissen, an entscheidender Stelle mit, indem er seine Rolle als Zensur- und Unterdrückungsinstanz perfekt und gewissenhaft wahrnahm. Ob es nun die gefährlichen Ideen der Freigeister waren oder das ihnen so gern vorgeworfene »Sauglockenläuten« – dem betroffenen Autor war das ein und dieselbe Repression und sie zwang ihn zu andauernden Einlenkungen, zu faulen Kompromissen und letztlich auch zu der sprichwörtlichen Schere im Kopf.

Die Pariser Julirevolution 1830 bedeutete einen merkbaren Einschnitt vor allem in Deutschland. In den darauffolgenden Jahren differenzierte sich das

literarische Leben in mehrere Strömungen und Gruppen aus. Es gab eine aufbegehrende Gruppe von jungdeutschen Autoren, von denen die Radikalsten bald in die Emigration nach Frankreich und in die Schweiz gedrängt wurden, so Heine, Börne, Büchner und andere.

Andere zogen es vor, in eine Art innere Emigration zu gehen, sich unpolitischen Themen zuzuwenden, oder in ihrer Literatur die Abrechnung mit ihrer Zeit äsopisch zu verstecken. Im hessischen Darmstadt beispielsweise vertritt Georg Büchner den ersten revolutionären Typ und gleichzeitig Ernst Elias Niebergall, dem mit seinem Mundartstück »Datterich« eine meisterhafte Camouflage von Gesellschaftskritik gelingt, den zweiten Typ des sich nach innen auf sein Werk konzentrierenden Biedermeierautors. Der Name Biedermeier, als Begriff vielfach missverstanden und missinterpretiert, ist übrigens ebenfalls ein zeitgenössischer: er wurde von A. Kußmaul und L. Eichrodt 1855–57 erstmals für den Zeitgeist der Epoche des Vormärz verwendet, damals allerdings in seiner pejorativen Bedeutung als Inbegriff des literarischen Philistertums.

Die 30er Jahre sind aber auch geprägt von einem stark wachsenden Leserinteresse und damit einhergehend einer mächtigen Entwicklung des Verlagswesens. Seine herausragenden Vertreter – in Hamburg beispielsweise der Verleger Campe – agierten überregional und verstanden oft in sehr wirksamer Weise die repressive Zensur auszuhebeln. Dass sie dabei nicht selten auch ihre unter Pseudonym veröffentlichenden Autoren finanziell übervorteilen konnten, wird anhand der Publikationsgeschichte von Anton Graf Auerspergs »Spaziergängen eines Wiener Poeten« deutlich. Dieses Buch erschien unter Auerspergs Pseudonym Anastasius Grün bei Campe im Herbst 1831, doch die wahre Autorschaft war sofort ein offenes Geheimnis. Aber gegen die Übervorteilung durch seinen Verleger durfte Grün nicht offen protestieren, sonst wäre er wohl doch polizeilicher Verfolgung anheimgefallen.³ Schon im März 1832 diskutieren Čop in Ljubljana und Prešeren in Klagenfurt in ihrem Briefwechsel eben diesen Fall. So schreibt Prešeren an Čop am 7. März »Zelencovih sprehodov nisim dobil«⁴ und bittet des weiteren in deutscher Sprache darum, ihm das Buch in den Druckbogen der Čbelica versteckt zuzusenden. Am 20. März antwortete Čop : »Der Turjazhan liegt für Dich bereit; aber ihn allein mit dem Postwagen zu schicken, ist wohl nicht der Mühe wert; die Leute müssen ihn ja doch auch dort haben. Brauchst Du ihn indessen dennoch, so schicke ich ihn mit dem Postwagen vom nächsten Dienstag.«⁵ 3 Wochen später geht es um dasselbe: Prešeren bittet nun doch, ihm das Buch nicht zu schicken: »Turjazh. ne mittas. Seit 14 Tagen wird hier erzählt, der angebliche auctor sitze wegen Verbrechens der Störung öffentlicher

Ruhe (Strafgesetzbuch § 57) in Untersuchung, ob was daran ist, dürftet ihr besser wissen.«⁶

Wir sehen also, die Laibacher und Klagenfurter Literaturzustände unterschieden sich kaum von denen anderswo in Deutschland oder Österreich. Man mußte zwar vorsichtig sein, es gab Gerüchte, aber wenn man darüber schrieb, genügte es, mit Hilfe der lateinischen oder slovenischen Sprache die Fakten zu verschleiern, sogar der Versand oder der Erhalt solcher Bücher war wohl nicht allzu gefährlich, wenn man Bibliothekar war wie Čop und vielleicht ein wenig risikoreicher, wenn man eine juristische Karriere anstrebte.

Auch das literarische Leben in Krain und Kärnten kommt in diesem Briefwechsel ganz gut zum Ausdruck: Čop und Prešeren waren gut informierte und souveräne Gestalter dieses Lebens, in dem eine kooperative und tolerante Zweisprachigkeit zusätzliche gegenseitige Befruchtung und Anregung vermittelte: es gab ja auch zahlreiche deutschsprachige Dichter in Krain und das Illyrische Blatt als Beilage der Laibacher Zeitung veröffentlichte sie alle, die Slovenen in Slovenisch, die Deutschen in Deutsch und immer wieder auch Übersetzungen aus der einen in die andere Sprache.⁷

In dieser kleinteiligen Welt, in der es natürlich einen Klerus und eine Obrigkeit und auch ein Bürgertum gab, mit dem man sich zu arrangieren hatte, war sicher genau das zu finden, was man heute Biedermeierkultur nennt: Der Bürger, der sich anzupassen vermochte, hatte zumeist ein ruhiges Leben in Privatheit oder öffentlichem Amt. Derjenige, dem die Anpassung an die strengen Normen nicht gelang, mußte, sofern er nicht das Weite suchte, wie Lenau oder Postl nolens volens andere Wege suchen, mit dem Leben fertig zu werden. Dass Prešeren eher zu dem zweiten Typ gehörte, ist bekannt und wir wissen auch, dass die ihm abverlangte große Anpassungsleistung ihn immer wieder in große Lebensprobleme gestürzt hat.

Zum slovenischen Biedermeier habe ich selbst mich 1977 in einer österreichischen Publikation geäußert, die aber von der slovenischen Forschung bislang übersehen worden ist.⁸

Dafür setzt sich Janko Kos in seinem Artikel »Prešeren in Bidermajer« (1982)⁹ kritisch mit einem inflationär gebrauchten Biedermeierbegriff auseinander, der alle literarischen Phänomene in Europa zwischen 1815 und 1848 unter diesem Dach einigen möchte. Auch die populäre und reduktionistische Sicht des Biedermeiers als einer biederen und angepassten Literaturpraxis ist für ihn inakzeptabel. Als Konsequenz daraus schlägt er vor, von einer Spät- bzw. Postromantik in der slovenischen Literatur zu sprechen. Ich will hier nur einen sehr kleinen Schritt weiter gehen: Ob es nun Postromantik oder Biedermeier genannt wird ist m. E. zweitrangig. Wichtig ist dabei die Verankerung Prešerens in den kulturellen Strömungen seiner Zeit.

Die Arbeit von Kos berücksichtigt leider noch nicht die Arbeiten von Sengle, die ja die bis dahin vorhandene Biedermeierforschung auf eine neue Basis gestellt haben. Seit Sengle ist der seriöse Charakter des literaturwissenschaftlichen Epochenbegriffs Biedermeier nicht mehr von der Hand zu weisen. Hiernach haben wir zumindest in Mitteleuropa, ganz besonders aber in den Ländern des damaligen Österreich, mit dem Biedermeier als der dominanten literarischen Strömung der Restaurationsepoche zu rechnen. Dass es sich dabei mehr um eine Zeitströmung und weniger um einen homogenen Stil handelt, darauf deutet alles hin.

Um aber noch einmal Mißverständnisse zu vermeiden, ist klarstellen: Die Tatsache, dass sich Prešeren (und natürlich auch Čop) auf romantische oder auch auf klassische Traditionen berufen, dass sie also aktiv literarische Verfahren von woanders her aufnehmen und verarbeiten, muß nicht unbedingt auch bedeuten, dass sie auch zu aktiven Vertretern dieser Stile und Verfahren werden. Niemand würde beispielsweise Prešeren anlässlich seiner Übersetzung der Bürgerschen Lenore unterstellen, ein Sturm und Drang-Autor oder ein Dichter der Vorromantik bzw. der Empfindsamkeit zu sein.

Sengle hat im einzelnen die vielfältigen Stilvarianten der Biedermeierzeit untersucht. Die literarischen Richtungen sind heterogen und reichen von der »militanten geistlichen Restauration« über das Junge Deutschland und die Junghegelianer bis zu den Dichtern des Vormärz, die es ja auch in Laibach gab. Als Auf- bzw. Wiederaufnahme aber auch, wie er es zeichnet »Weiterführung von älteren Traditionen« benennt Sengle ein explizites Anknüpfen an vorromantische Traditionen, an Weltschmerz, an klassizistische und romantische Traditionen. Es gibt also auch noch mitten im Biedermeier den alten Tieck, Eichendorff und die späten Romantiker wie Uhland oder Kerner in Schwaben.

So gesehen ist die Biedermeierzeit eine Zeit des Eklektizismus und des stilistischen Synkretismus. Dilettantentum und eine fast enzyklopädische Beliebigkeit stehen philosophischen und literarischen Aufbruchsbewegungen gegenüber. Das macht die Biedermeierzeit auch immer noch zu einem Phänomen, das analytisch nicht leicht fassbar ist.

Es gibt eine Reihe von Argumenten, die eher gegen eine inflationäre Applikation des Romantikbegriffs bei Prešeren sprechen.

1. In der Zeit, in der Prešeren literarisch aktiv war, war die Romantik bereits eine längst vergangene historische Erscheinung geworden. Zudem hatte Prešeren in seiner Jugend im Institut von Klinkowström eine sehr anschauliche Vorstellung davon erhalten, in welche Abseitssituation sich die Romantische Schule in ihrem Wiener Zweig gebracht hatte. Ein engstirniger

Katholizismus Hofbauerscher Prägung und des Redemptoristenordens kann auf ihn eigentlich nur abschreckend gewirkt haben.

2. Eine Verherrlichung des Mittelalters, so wie wir sie aus der Romantik kennen, ist Prešeren ebenfalls fremd. Sein »Krst pri Savici« enthält so viele Brechungen, dass man seine Tendenz auch mit guten Gründen als antiromantisch bezeichnen könnte.

3. Die Hinwendung zur Volksliteratur hat bei Prešeren nichts Völkisches, kein neuer Mythos wird hier aufgerichtet. Sein Interesse dabei ist ein ähnliches, wie wir es seit dem 18. Jahrhundert und auch danach im ganzen 19. Jahrhundert in allen europäischen Literaturen kennen. Es hat viel damit zu tun, dass ihm die Entwicklung einer slovenischen dem Volk verständlichen und auf der Volkssprache aufbauenden Literatursprache eine Herzensangelegenheit war.

4. Die so vielzitierte romantische Ironie ist bei Prešeren wenig ausgeprägt, dafür ist er ein Meister der Form und des entwickelten klassischen Gattungskanons. Dies wiederum ist gerade nicht die Stärke der romantischen Schule, die sich ja ganz bewußt von der Übermacht der Klassik absetzen wollte. Eine Hauptgattung der Romantik ist der Roman, auch hiervon ist bei Prešeren nichts zu finden, sieht man einmal von einigen sehr vagen Hinweisen ab. Man ist in formaler Hinsicht tatsächlich stärker geneigt, klassizistische Züge bei Prešeren anzunehmen, auch diese sind wieder ein typisches Charakteristikum der Biedermeierzeit, in der alles zusammenkam und alles versucht wurde, auch Disparates und Widersprüchliches.

Wenn wir uns den Argumenten zuwenden, die für eine Akzeptanz des Biedermeierbegriffs sprechen, so sind sie bisher und in meinem früheren Artikel schon zum Tragen gekommen. Immerhin weist Kos auf Prešerens Gelegenheitslyrik hin, die typisches Biedermeier darstelle. Altbekannte Beispiele sind natürlich die Informationen über Prešerens Bibliothek, die uns überliefert sind. Dabei ist die Tatsache, dass er das aufsehenerregende Buch des Linkshegeljaners David Friedrich Strauss: Das Leben Jesu (erschienen 1835) besaß oder den Deutschen Musenalmanach von 1832, den Chamisso und Gustav Schwab in Leipzig publiziert hatten, durchaus bedenkenswerte Fakten. Diese Werke, aber auch die Bücher von Anastasius Grün und anderer Biedermeierdichter stehen dafür, dass Prešeren sich um die literarischen Dinge seiner Zeit intensiv gekümmert hat. Hierher gehört auch die Briefstelle, in der Prešeren berichtet, dass er eine Novelle im Stil der Zerrissenen plane.¹⁰ Alexander von Ungern-Sternberg hatte mit den »Zerrissenen« und dem darauf folgenden »Eduard« Schlüsseltexte des aufbegehrenden Biedermeier verfasst.

Auch Čop hat übrigens den Deutschen Musenalmanach gelesen. Im Mai 1834 berichtete er seinem Korrespondenten Franz Leopold Savio ausführlich über seine Lektüre, über Grün, die »wackeren Dichter« Chamisso und Schwab und über Friedrich Rückert, der als Kenner orientalischer Sprachen und Literaturen erwähnt wird.¹¹

Freigeisterei und resignative Stimmungslagen sind typische Töne des Biedermeiers und auch Prešeren war immer wieder hin- und hergerissen zwischen dem Aufbegehren gegen die täglichen administrativen Hindernisse, die Klerus und Obrigkeit bereithielten und der resignativen Fügung in das Unvermeidbare bis hin zur depressiven Flucht aus dem Alltag.

Die eigenartige Botschaft der Verserzählung »Krst pri Savici«, auch eine Folge der Erschütterungen, die der frühe Tod des Freundes Čop verursacht hatte, begleitet von der bekannten Briefstelle an Čelakovsky, in der Prešeren sein Werk – womöglich alles andere als ironisch! – als »metrische Aufgabe« ausgab, deren Lösung den Zweck haben sollte, »die Gunst der Geistlichkeit zu erwerben«¹² all dies zeigt einen von der Zerrissenheit des Biedermeiers geprägten und gezeichneten Dichter.

Der so populäre und eingängige Romantikbegriff, bezogen auf Prešeren ist historisch gewachsen und durch die Kanonisierung Prešerens als Nationaldichter der Slovenen festgeschrieben worden. Dies geschah in einer Zeit, in der es noch keine schlüssige und differenzierende Periodisierung für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts gab. Heute ist dies jedoch anders. Neuere Arbeiten erlauben es, wesentlich präzisere Aussagen über die Periodisierung der Literaturen des 19. Jahrhunderts zu treffen.

Ich bezweifle, ob es glücklich wäre, Prešeren aus dem bilingualen Kontext des literarischen Lebens in Krain und Österreichs herauszulösen, nur um einen möglicherweise obsolet gewordenen Romantikbegriff zu retten. Stellen wir aber andererseits Prešeren in den Kontext der anderen slavischen »romantischen« Bewegungen, dann ergibt sich die Schwierigkeit, dass wir das reale kulturelle Umfeld der Laibacher Biedermeierkultur außer Acht lassen und dass daraus dann eine literaturhistorisch eher fragwürdige Ordnung der Dinge entstehen könnte. Aus diesem Grunde schlage ich vor, eine vorsichtig revidierende Neubestimmung der Periodisierung Prešerens und seiner Zeitgenossen ins Auge zu fassen und zu diskutieren.

Dies kann nur gelingen, wenn man sich auf einen wissenschaftlich ernst genommenen literarischen Biedermeierbegriff einlässt und von dessen noch immer populären pejorativen Konnotationen Abschied nimmt, bei denen ein sozusagen banales, »subliterarisches« Biedermeier einer »hochliterarischen« romantischen Epoche kontrastiv gegenübergestellt wird.

Anmerkungen

¹ Friedrich Sengle, Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur, *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Hrsg.: E. Neubuhr, Darmstadt, 1974, 238–273; Jost Hermand, Biedermeier und Restauration, *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Hrsg.: E. Neubuhr, Darmstadt, 1974, 287–312.

² Johannes Scherr, *Poeten der Jetztzeit*, Stuttgart 1844, 101–104; zitiert nach: *Das Junge Deutschland. Texte und Dokumente*, Hrsg.: Jost Hermand, Stuttgart 1967, 92–96.

³ (Anastasius Grün), *Anastasius Grüns Werke*, tom 1–6, ur. Eduard Castle, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J., XXVIII–XL.

⁴ France Prešeren, *Poezije in Pisma*, Hrsg.: Janko Kos, Ljubljana 1998, 307–308.

⁵ Anton Slodnjak, Janko Kos, *Pisma Matija Čopa*, 1, Ljubljana 1986, 215.

⁶ France Prešeren, *Poezije in Pisma*, Ljubljana 1998, 309.

⁷ Matjaž Birk, Središčnost obrobnege – o odnosu med nemško in slovensko kulturo v časopisu *Illyrisches Blatt* (Ljubljana 1819–1849), *37. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*, Ljubljana 2001, 71–92.

⁸ Peter Scherber, Das Biedermeier im südslavischen Bereich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gezeigt am Schaffen des slovenischen Dichters France Prešeren, *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Hrsg.: Herbert Zeman, Graz, 1979, 531–544.

⁹ Slavistična revija, 30, 1982, 47–68.

¹⁰ Im Brief an František Čelakovský vom 22. August 1836. Vgl. France Prešeren, *Poezije in Pisma*, Hrsg.: Janko Kos, Ljubljana 1998, 322.

¹¹ Anton Slodnjak, Janko Kos, *Pisma Matija Čopa*, 1, Ljubljana 1986, 283.

¹² France Prešeren, *Poezije in Pisma*, Ljubljana 1998, 320.

FRANCE PREŠEREN IN SOČASNA NEMŠKA IN AVSTRIJSKA KNJIŽEVNOST

Članek ugotavlja, da sta pojma »obdobje restavracije« in »bidermajersko obdobje«, ki sta ju natančno opredelila leta 1974 Friedrich Sengle in Jost Hermand, nadvse primerna za oznako kulture avstroogrskih dežel in narodov predmarčne dobe. V okviru te paradigme je treba tudi oceniti Franceta Pešerna in njegovo delo.

Romantika je bila v času pesnikovega aktivnega ustvarjanja že dolgo zastarela smer, razen če nismo prepričani o slovenskem literarnem zamudništvu. Torej se je treba poglobiti v vprašanje, v koliki meri je bil Prešeren kot človek in pesnik v svojem času tudi predstavnik bidermajerskega obdobja, kot so bili na nemškem govornem področju Grillparzer, Lenau in Prešernovi sodobniki v Ljubljani.

Razglasitev Prešerna za romantika je posledica stopetdesetletne recepcije in kanonizacije Prešerna kot slovenskega nacionalnega poeta..

DÓKTORJA FRANCÉTA PREŠÉRNA POEZIJE

Sem dólgo upal in se bal,
Slovó sem upu, strahu dal;
Srce je prazno, srečno ni,
Nazaj si up in strah želi.

UREDIL SKRIPT. L. PINTAR.

o o

II. NATISK.



NATISNILA IN ZALÓŽILA LETA 1908 * * * * *
IG. PL. KLEINMAYR & FED. BAMBERG V LJUBLJANI.

II.

ANTIČNI SUBSTRAT V METAFORIKI PREŠERNOVIH NEMŠKIH PESMI

PREŠEREN IN KRŠČANSTVO

EMBLEMATIČNE STRUKTURE

PREŠEREN, ČAS IN ZGODOVINA

PREŠERNOVA OSVOBODITEV POEZIJE IN DUHA NA SLOVENSKEM

PREŠERNOVA LJUBEZENSKA POEZIJA

PREŠERNOVA ČITANKA

— V DVEH KNJIGAH —

: KOT KOMENTAR K IZDAJI IZ LETA 1847 :

z uporabo vseh ohranjenih rokopisov priredil

dr. Avgust Žigon.

•O•

Prevalje 1922.

Tiskala in založila Tiskarna Družbe sv. Mohorja.

ANTIČNI SUBSTRAT V METAFORIKI

PREŠERNOVIH NEMŠKIH PESMI

KAJETAN GANTAR

LJUBLJANA

O vplivih, sledovih in odmevih antike v Prešernovih poezijah se je že veliko razpravljalo, največ ob primerih, kjer dobesedni latinski citati ali omemba mitološkega ali zgodovinskega imena ali motiva nedvoumno kaže na antični izvor.

Antičnih citatov, aluzij ali reminiscens je sorazmerno precej več v Prešernovih nemških kot pa v njegovih slovenskih pesmih. To je po svoje razumljivo: nemške pesmi so bile namenjene predvsem krogu izobraženih bralcev, ti pa so bili v Prešernovem časi izrazito humanistično izobraženi. Zanimiv je npr. podatek, da najdemo v zbirki Poezij (1847) štiri latinske citate, v nemških pesmih, katerih obseg je sedemkrat ali osemkrat manjši, pa naštejemo najmanj pet latinskih citatov (v enem primeru – Error typi – gre celó za pesnikov izvirni distih, za njegovo edino izvirno latinsko verzifikacijo!), ob njih pa še en grški citat.

Med antičnimi motivi prevladujejo metonimije, ki predstavljajo bolj nekakšno dediščino klasicizma kot pa prvinsko doživetje antike. Tudi teh metonimij je v nemških pesmih – v primerjavi s slovenskimi – sorazmerno veliko več.

Za nekaj Prešernovih nemških sonetov pa lahko trdimo, da antična motivika v njih presega okvir ustaljenih klasicističnih rekvizitov in da osrednje sporočilo teh sonetov temelji ravno na ubeseditvi antičnega motiva. Idejni substrat teh motivov je globlji in njihova estetska funkcija pomembnejša kot se zdi na prvi pogled.

Über die Einflüsse, Spuren und den Nachklang der Antike in Prešerens Gedichten wurde bereits sehr viel diskutiert, am meisten an Beispielen, in denen wortwörtliche lateinische Zitate, die Erwähnungen mythologischer oder historischer Namen oder Motive eindeutig auf die antike Herkunft verweisen.

Antike Zitate, Anspielungen oder Reminiszenzen findet man in Prešerens deutschen Gedichten in verhältnismäßig größerer Zahl als in seiner slowenischen Lyrik. Dies ist eigentlich verständlich: Die deutschen Gedichte richteten sich vor allem an eine intellektuelle Leserschaft, und diese war zu Prešerens Zeiten ausgesprochen humanistisch gebildet. Interessant ist z. B. die Angabe, dass im slowenischen Gedichtband Poezije (1847) vier lateinische Zitate zu finden sind, in den deutschen Gedichten, deren Umfang siebenmal oder achtmal kleiner ist, kann

man mindestens fünf lateinische Zitate entdecken (in einem Beispiel – Error typi – handelt es sich sogar um ein originales Distichon des Dichters, um seine einzige originale lateinische Versifikation!) und außerdem noch ein griechisches Zitat.

Unter den antiken Motiven überwiegen Metonymien, die eher eine Art Erbe des Klassizismus als ein unmittelbares Erleben der Antike darstellen. Auch diese Metonymien sind in den deutschen Gedichten – im Verhältnis zu jenen in den slowenischen – zahlreicher.

Bei einigen deutschen Sonetten Prešerens kann man jedoch behaupten, dass ihre antike Motivik über den Rahmen der konventionellen klassizistischen Requisiten hinausgeht und dass die zentrale Aussage dieser Sonette gerade auf der Versprachlichung des antiken Motivs beruht. Das ideelle Substrat dieser Motive ist tiefergründiger und ihre ästhetische Funktion wichtiger, als dies auf den ersten Blick scheint.

O vplivih, sledovih in odmevih antike v Prešernovih poezijah se je že veliko razpravljalo, največkrat v primerih, kjer latinski citat ali omemba mitološkega ali zgodovinskega imena nedvoumno kaže na antični izvor. Ob antiki so prešernoslovci načelnjeli vprašanja Prešernove humanistične izobrazbe, vprašanja njegove verzne tehnike, predvsem v zvezi s problemi heksametra. Ob antiki so se razvemale in zaostrovale tudi polemike o vprašanih strukture (oziroma »arhitektonike«) Prešernovih pesmi.

Najizčrpnjeje in najbolj poglobljeno se je teh in podobnih vprašanj lotil Jože Kastelic, in sicer najprej že na začetku svoje znanstvene poti, v doktorski disertaciji *Antični motivi v Prešernovem pesništvu*.¹ Tik pred letošnjim Prešernovim jubilejem pa se je na knjižnem sejmu pojavila tudi Kastelčeva obsežna, že dolgo pričakovana knjiga z naslovom *Umreti ni mogla stara Sibila*.²

Naši prešernoslovci so se lotevali antične motivike in navzočnosti antike predvsem v pesnikovem slovenskem opusu. Ob tem so precej manj pozornosti namenjali njegovim nemškim pesmim. In vendar so njegove nemške pesmi, da citiram pesnikovo lastno misel, dar »iz žlahtnega brona, ne iz navadne gline« (*von edlem Erz, nicht von gemeinem Tone*), dar, ki ga rejenec (*Pflegesohn*) hvaležno (*dankbar*) prinaša rejnici (*der Pflegerin ein Dankgeschenk*). Ta dar mora biti vreden obdarovanke, zakaj premožna gospa (*die überreiche*) bi na beračijo gledala s prezirom in posmehom (*die auf Armeligkeiten blickt mit Hohne*).³

V svojem prispevku bom skušal omenjeno vrzel prešernoslovja, tj. raziskovanje antičnih vplivov in odmevov v Prešernovih nemških pesmih, nekoliko dopolniti.

Latinski citati

Že preprost matematični račun pokaže, da je v Prešernovih nemških pesmih sorazmerno precej več antičnih citatov in motivov, več reminiscenc na antične pesnike kot pa v njegovih slovenskih poezijah. To je seveda po svoje razumljivo. Slovenske pesmi so bile namenjene širšemu občinstvu, se pravi, tudi preprostim bralcem, ki niso imeli humanistične ali visoke izobrazbe. Nemške pesmi pa so bile namenjene krogu izobražencev, ki so bili v Prešernovem času vsi bolj ali manj humanistično izobraženi.

Navzočnost ali odmevnost antike v neki pesmi je lahko otipljiva že na prvi pogled, lahko pa zastrta in komaj opazna. Med najbolj vidne in najbolj otipljive sledove lahko štejem razne citate v grškem ali latinskem izvirmiku. Prav tako so že na prvi pogled opazna lastna imena iz antične mitologije, literature ali zgodovine. Med manj opazne in bolj zabrisane pa lahko štejem aluzije na razne motive iz antične literature ali reminiscence na razne verze iz antičnih pesnikov. Seveda ostaja pri slednjih večkrat odprto vprašanje, ali gre v resnici za odmev grške ali latinske lektire ali pa je podobnost med neko antično in Prešernovo pesniško figuro morda samó plod golega naključja.

Primerjajmo najprej nekaj statističnih podatkov! Pri tem ne smemo prezeti dejstva, da predstavlja nemška verzifikacija približno komaj eno sedmino ali osmino celotnega Prešernovega pesniškega opusa.

Zanimiv je podatek, da se v zbirki Prešernovih (slovenskih) Poezij pojavijo samo štirje latinski citati, in sicer dva iz Horacija (*dulce et utile* v *Novi pisariji*, *feriunt summos fulmina montes* – kot motto k *Zabavljivim napisom*),⁴ en citat iz Lukana (*victrix causa diis placuit, sed victa Catoni* v epigramu⁵ na Stanka Vraza), in izrek *Memento mori* v naslovu soneta.⁶ V Prešernovih prvih objavah, tj. pred izidom zbirke Poezij, je latinskih citatov sicer nekaj več. Tako je imela pesem *Prva ljubezen* ob prvi objavi (1832) namesto sedanjega naslova distih iz Propercija (2, 3, 1–2): *Qui nullam tibi dicebas iam posse nocere, / haesisti: cecidit spiritus ille tuus.*⁷ Epigram na Matija Ahacla je bil prvotno objavljen pod naslovom v obliki latinskega pregovora *De gustibus non disputandum*, epigram na Slomška pa pod pregovorom *Tempora mutantur*.

V slovenskih pesmih se poleg tega pojavi tudi en sam kratek, skoraj pregovorni grški citat (znamenite Cezarjeve poslednje besede, namenjene Brutu) v sonetu »Izdajavcu Volkmerjevih fabul in pesem«: καὶ σὺ, υἷε.

Po drugi strani pa je v nemških pesmih, katerih zunanji obseg, kot rečeno, predstavlja v primerjavi s Poezijami komaj sedmino Prešernovih verzov, vsaj šest latinskih citatov. Ob tem je tu še en grški citat v obliki jamskega trime-

tra, in sicer motto k pesmi *Dem Andenken des Matthias Čop*: ὅν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος.⁸

Med latinskimi citati v nemških pesmih se kronološko najprej pojavi verz iz Ovidijevih *Žalostink (Tristia)*: *Getico scripsi sermone libellum*. Ostalih pet latinskih citatov je vpletenih v ciklus *Literarische Scherze in August Wilhelm v. Schlegels Manier*, in sicer:

- *relata refero*,
- *anno*,
- *hoc scio pro certo quoties cum stercore certo*,
- *ingenium suile*.

Med petimi latinskimi besedili v tem ciklu pa je tudi izvorni latinski distih, edina Prešernova latinska verzifikacija, ki ima latinski naslov:

Error typi
Ad proprium formante typum Zoiso K ∪ ∪ – ! te
Ex errore typi Zoilus alter ades.

V prevodu Kajetana Koviča:

Rad bi po svojem kopitu Zois te urezal, Kopitar;
*napačno mero je vzela, Zoil si drugi postal.*⁹

Ravno v tem citatu imamo najbolj zgovoren dokaz, kako temeljito je bilo Prešernovo poznavanje antične književnosti in latinskega jezika: notice o Zoilu so namreč, zlasti v rimski literaturi, zelo skope. Sorazmerno najbolj znana je anekdota, ki jo je o zloglasnem Homerjevem kritikastru Zoilu zapisal Vitruvij v svojem delu *De architectura* (7, 8). Na enem mestu ga omenja tudi Ovidij, in sicer v zbirki *Remedia amoris* (365–366). O skriti poanti tega Prešernovega epigrama se je že večkrat razpravljalo.¹⁰ Janko Glazer je opozoril, da besedna igra ne tiči samo v podobnosti imen *Zoisius* in *Zoilus*, ampak tudi v dejstvu, da bi se ime *Zois* lahko razlagalo kot izpeljanka iz srednjeveške latinske besede *zoia*, ki pomeni »dragulj«, to pa bi lahko bila aluzija na Zoisov plemiški naziv *von Edelstein*.¹¹ Ni izključena možnost, da bi soavtor tega latinskega epigrama lahko bil tudi Matija Čop, ki mu je bil kot poklicnemu filologu lik obskurnega Zoila veliko bolj poznan kot Prešernu; tudi beseda *zoia* je tako malo znana, da je bil nanjo lahko pozoren samo kak poklicen latinist.¹² Mogoče je epigram nekak »kolektivni produkt« Prešernove in Čopove domiselnosti.

Z drugimi besedami: Če primerjamo zunanji obseg Prešernovih slovenskih in nemških pesmi in številčnost antičnih citatov v eni in drugi skupini,

potem je antika v njegovih nemških pesmih neprimerno pogosteje navzoča kot pa v slovenskih poezijah.

Podobno ali še večje nesorazmerje lahko opazimo tudi v Prešernovi korespondenci: v edinih dveh slovenskih pismih, ki sta nam ohranjeni, se pojavlja en sam latinski citat (*Nemo propheta in patria*), nasprotno pa v nemških pismih latinskih (poleg tega tudi nekaj grških) citatov kar mrgoli. Tako lahko npr. samo v petih pismih prijatelju Matiju Čopu naštejemo kar 37 latinskih citatov!¹³

Seveda se v vpletanju antičnih citatov bolj kaže usedlina klasicizma kot pa zagon romantike, katere naporji so težili k čim bolj enakovrednemu uveljavljanju materinščine. Po omenjenem statističnem izračunu bi lahko prišli do zaključka: po en antični citat na toliko in toliko slovenskih verzov, po en antični citat na toliko in toliko nemških verzov. V nemških pesmih je antičnih citatov po takšnem izračunu sedemkrat več, ergo so Prešernove nemške pesmi bližje klasicizmu kot pa romantiki.

Vendar pa metodologija literarne znanosti ne more biti zasnovana na takšnih silogizmih in statističnih izračunih, ki so navidez sicer lahko matematično eksaktni, v resnici pa so zavajajoči, ker *merijo* količino podatkov, namesto da bi *tehtali* težo njihove idejne vsebine in estetske funkcije.

Klasicistični rekviziti

Kar je bilo povedano o vlogi antičnih citatov, podobno velja – mutatis mutandis – tudi za antično motiviko v Prešernovi poeziji.

Antično motiviko v Prešernovih slovenskih pesmih je Jože Kastelic v uvodoma omenjeni disertaciji razdelil na obrobne (periferne) motive, kjer gre za nekakšne ustaljene rekvizite, in osrednje (centralne) motive, kakršna sta v Sonetnem vencu motiv Orfeja in motiv Oresta. Spet bi lahko potegnili črto med klasicizmom in romantiko: periferni motivi predstavljajo usedlino klasicizma, v osrednjih motivih pa slutimo romantično težnjo po prebujanju in očiščenju.

Priferih motivov je po številu precej več, so pa manj pomembni, imajo bolj dekorativno kot pa funkcionalno vlogo; pojavljajo se bolj v zgodnjih objavah, v poznejših objavah vse bolj izginjajo.¹⁴ Ti motivi predstavljajo, kot rečeno, bolj usedlino klasicizma kot pa prvinsko doživetje antike.

Če bi delali podrobno statistiko o takšnih klasicističnih rekvizitih, bi spet prišli do podobne ugotovitve kot ob primerjavi citatov, namreč da je le-teh – v primerjavi s slovenskimi poezijami – v nemških pesmih sorazmerno precej

več. Tu srečamo npr. *Kamönen, Szythien, Ister, Thersitens Schlage, Schlamm im Nile, Terpsichore, Laren, Giganten, Hellas, Lusitaner, Sarmaten, Mnemosyne, Poiantos Sohn, Alcides, Troja, Homer, Lykambes, Hellenen, Sappho*; mednje lahko štejemo tudi izraze kot *Genius, Germanin, Myrtenkranz, Lorbeerreis*.

Po svoje zanimiva pa je primerjava dveh Prešernovih pesmi na čast ljubljanskemu županu Janezu Nepomuku Hradeckemu. Tu se soočamo z nekoliko drugačno situacijo. Slovenska pesem je enajst let poznejšega datuma, vendar se zdi na prvi pogled bolj klasicistično obarvana kot pa ustrežna nemška pesem: v njej se dobesedno omenja *storočni Briarej*, pošastni orjak, čigar ime je prvič izpričano v prvem spevu Iliade (1, 401); zanimivo je, da je pesnik ob tem dobesedno poslovenil mitološko oznako *Hekatoncheir* in zanjo ustvaril hapax *storočni*. Namesto te učene besede, ki bi jo lahko razumel samo klasično izobražen bralec, stoji v nemški pesmi splošnejša in lažje razumljiva oznaka *der graue Riese*, kar je očitno metonimija za Briareja. Vendar je pri tem treba upoštevati, da ima nemška pesem obliko soneta in kot takšna obsega samo 14 verzov, v njej pa so kar trije klasicistični rekviziti (poleg *graue Riese* še *Terpsichore* in *Laren*). Slovenska pesem je zložena v tercinah in obsega 79 verzov, se pravi, da je več kot petkrat daljša, in vendar ima samo en klasicistični rekvizit – in sicer že omenjenega *Briareja storočnega*.

Antični motiv kot osrednji nosilec poetičnega sporočila

Za nekaj Prešernovih nemških pesmi pa lahko rečemo, da antični motiv v njih presega vlogo klasicističnega rekvizita; osrednje sporočilo teh pesmi temelji ravno na ubeseditvi antičnega motiva. Idejni substrat antične motivike je veliko globlje vtan v strukturo pesmi, njena estetska funkcija je daleč pomembnejša kot se zdi na prvi pogled.

To velja zlasti za tri sonete, in sicer:

- prvi sonet iz cikla *Des Sängers Klage*,
- sonet *An Pauschek und Stelzich*,
- tretji sonet iz cikla *Liebesgleichnisse*.

V vsakem od navedenih sonetov je antični motiv osrednji nosilec poetičnega sporočila vsaj v tolikšni meri kot npr. Orfejev in Orestov motiv v sedmem in enajstem sonetu Sonetnega venca.

Des Sängers Klage 1 (Pevčeva tožba 1)

Ključno vlogo ne samo za pesnikovo razmerje do antične motivike, ampak še bolj za razumevanje celotne verzifikacije v nemškem jeziku, igra prvi sonet iz cikla *Des Sängers Klage* (*Obschon die Lieder*).

To je sploh prva Prešernova objavljena nemška pesem;¹⁵ po sodbi Borisa Paternuja »spada med najbolj tragične dokumente slovenske kulturne zgodovine.«¹⁶

Čeprav ime antičnega pesnika – vzornika v sonetu ni eksplicitno navedeno, je iz konteksta nedvoumno razvidno, da gre za Ovidija.

Prešeren v kvartetnem delu soneta najprej opisuje tragično usodo rimskega pesnika, s katerim se tudi sicer rad primerja in enači; tu izrecno pravi, da »hodi za njim« (*ihm folgend*). Nedvomno mu je med vsemi antičnimi pesniki Ovidij najbližji, skoraj njegov *alter ego*.¹⁷ Blizu mu je kot pevec ljubezenskih popevk, kot oboževalec Korine, ki jo v Gazelah omenja v isti sapi s Petrarkovo izvoljenko in z »božanskimi dekleti«¹⁸ drugih rimskih elegikov (Delija, Korina, Cintija). Tudi sicer nam iz Gazel, še bolj pa iz cikla Ljubezenskih sonetov zveni mnogo odmevov Ovidijevih mladostnih zbirk *Amores* in *Ars amandi*; najbolj opazen med njimi je verz *Kot zvezd nebo, deklet ima Ljubljana*, ki je očiten odmev heksametra *Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas* (*Ars am.* 1, 59).

Toda še bližji mu je rimski pesnik kot avtor turobnih žalostink iz izgnanstva v Tomih, ki ga kot takega omenja tudi v svoji Glosi (»mraz Ovid'ja v Pontu tare«).

Iz kvartetnih kitic je jasno razvidno, kako blizu mu je Ovidijeva izgnanska poezija, kako globoko doživlja usodo pesnika, ki mora – iztrgan iz domačega okolja in pognan v emigracijo – svoja najbolj intimna doživetja izražati v tujejezičnem mediju: namesto v blagovozni latinščini mora peti pesmi v robatem jeziku Getov, ki prebivajo v deželi njegovega izgnanstva. Na to opozarja že motto *Getico scripsi sermone libellos*, ki je vzet iz Ovidija, iz »Pontskih pisem«.¹⁹

Vredno si je ogledati celoten kontekst, iz katerega je vzet omenjeni verz, predvsem pa problem, ki ga lahko izluščimo iz tega konteksta. Na ta problem je najdoločneje opozoril Kajetan Kovič v *Pojasnilu* k prevodu Prešernovih nemških pesmi: »Pisanje v nemščini je predstavljalo Prešernu določen moralni problem, ki ga je v že omenjenem sonetu skušal pojasniti in opravičiti. Če si ogledamo Ovidova Pontska pisma, ugotovimo, da je tudi rimski pesnik občutil nelagodje, celo sram, ker je pisal v tujem jeziku, in si je lahko šele z izpovedjo tega *greha* pridobil očiščenje in odvezo.«²⁰

Ovidij piše iz izgnanstva v Rim verzificirano pismo, ob tem pa se naslovniku opravičuje zaradi morebitnih jezikovnih okornosti. V tujem okolju mu usiha spretnost izražanja v materinščini; postal je napol getski pesnik (*paene poeta Getes*), česar se sam naravnost sramuje:²¹

*A! pudet, et Getico scripsi sermone libellum,
structaque sunt nostris barbara verba modis.*

*Et placui, – gratare mihi – coepique poetae
inter inhumanos nomen habere Getas.*

*Sram je je – v getskem jeziku sem knjižico pesmi napisal
in iz barbarskih besed svoje sem verze gradil.*

*Žel sem pohvalo – lahko mi čestitaš – in že sem med njimi,
divjimi Geti, slovel, kot da sem njihov poet.*

Ovidij tudi v drugih pesmih iz izgnanstva sebe večkrat označuje za getskega ali sarmatskega pesnika, hkrati pa toži, kako mu v tujem okolju, zaradi neodzivnosti občinstva, usiha moč latinskega izraza. Zaradi dolge odsotnosti in pomanjkanja občevanja v latinščini (*commercium linguae Ausoniae*) se boji, da mu bo domača beseda onemela (*ne fiat patrio vox mea muta sono*).²² Tako se na primer v Žalostinkah pritožuje, da nima v izgnanstvu nikogar, ki bi prebiral, poslušal in presojal njegove latinske besede:²³

*sed neque cui recitem quisquam est mea carmina, nec qui
auribus accipiat verba Latina suis.*

*Ipse mihi (quid enim faciam?) scriboque legoque,
tutaque iudicio littera nostra suo est.*

*Saepe tamen dixi: »Cui nunc haec cura laborat?
An mea Sauromatae scripta Getaeque legent?«*

*Tu ni nikogar, ki uho bi nastavljal latinskim besedam,
nimam ga, komur lahko svoje bi pesmi prebral.*

*Sam si pesmice pišem in berem (le kaj naj počenjam?),
tudi presojam jih sam, sam sem jim kritik, sodnik.*

*Večkrat sprašujem se: Komu ta skrb? Za koga to delo?
Mar moje pesmi kak Get bral bo? Jih bral bo Sarmat?*

Sam opaža, kako mu latinščina usiha, kako se vanjo neopazno vse bolj vtihotapljuje barbarske besede:²⁴

*En pudet et fateor, iam desuetudine longa
vix subeunt ipsi verba Latina mihi.*

*Nec dubito quin sint et in hoc non pauca libello
barbara...*

*Sram me je – moram priznati – latinščine sem se odvadil,
večkrat se ujame, kako naših ne najdem besed.
Tudi v tej knjigi, ne dvomim, lahko boš našel nemalo
čisto barbarskih glasov...*

Zdaj se v barbarskem okolju sam počuti kot barbar, saj ga nihče ne razume,²⁵ neizobraženi domačini se smejiijo njegovim latinskim besedam:²⁶

*barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli,
et rident stolidi verba Latina Getae.*

*Tukaj sem tujec, barbar, ki nihče ga prav ne razume,
Getom neumnim je moj jezik latinski v posmeh.*

Gre za eno največjih stisk vsakega izgnanca ali emigranta – iztrganost iz jezikovnega okolja, jezikovna stiska, jezikovna izolacija, ki jo pretresljivo opisujejo številni emigranti iz Tretjega Rajha.²⁷ Tako npr. Thomas Mann pravi, kako mu je v tujem okolju materinski jezik »edina resnična in neodtujljiva domovina, ki sem jo s sabo vzel v izgnanstvo in iz katere me noben mogočnej ne more izgnati.«²⁸

V Prešernovem sonetu že uvodni akordi zvenijo kot reminiscenca Ovidijevih verzov. *Obschon die Lieder aus dem Vaterlande / verbannt den Lieb-ling römischer Kamönen* (»Četudi pesmi so iz domovine / rimskih Kamen izvoljenca pregnale«). Ovidij v mnogih verzih svojih Žalostink jasno izpoveduje, kako ostaja tudi v tej najhujši stiski zvest poeziji, čeprav je bila ravno poezija tista, ki ga je pahnila v izgnanstvo in bedo.²⁹

Prešeren – za razliko od Ovidija – sicer ostaja v domačem okolju, vendar mora v »notranjo emigracijo«: Ker med svojimi rojaki s pesmijo v domači besedi žanje samo zavist in sovraštvo, se odpravi iz blagozvočne materinščine v izgnanstvo tujega jezika – v izgnanstvo nemščine, v besede, »ki nisem čul od matere jih svoje« (*Worte..., die ich von meiner Mutter nicht vernommen*).³⁰ »Z uporabo nemščine razkriva tragični paradoks, celo absurd svojega resničnega položaja sredi lastnega naroda, ki ga sam preganja od domače, slovenske pesniške besede.«³¹

Ni naključje, da je ta sonet prvi v vrsti Prešernovih nemških pesmi, saj načenja najglobljo tragiko, večno, še danes aktualno bolečino ustvarjalca in besednega umetnika malega naroda, ki je razpet med zvestobo materini besedi in pritiskom komuniciranja s širšim svetom.

Gre za tematiko, ki se je pesnik dotika še v vrsti drugih pesmi. Tako v sonetu *Warum sie, wert* odgovarja na vprašanje, zakaj o svoji izvoljenki *le po slovensko, vsak se čudi, / pojem, a ne po nemško tudi: Po nemško govori pri nas večina / gospá, gospodov, vajenih veleti, / a po slovensko služna njim družina*. Posebno občuteno in prizadeto o tem spregovori v pesmi *Spominu Matija Čopa*.³² V celoti je temu problemu posvečen sonet *An die Slowenen, die in deutscher Sprache dichten*.

An Pauschek und Stelzich (Pavšku in Stelzichu)

Sonet *An Pauschek und Stelzich* je na prvi pogled bolj nekakšen *ludus poeticus* kot pa globoko doživeta poezija. Vendar ni dvoma, da je pesem zrasla iz iskrenega ogorčenja, ob dogodku, ki je – poleg ljubezni do Julije – pesnika najgloblje pretresel: prezgodnja smrt prijatelja Matija Čopa.

Tukaj ne bi v podrobnostih obnavljal zgodovinskih in življenjepisnih podatkov, ki so znani in so bili v prešernoslovju že večkrat raziskani. Gre za pesnikovo ogorčeno reakcijo na neokusen recenzijski poseg, ki sta si ga ljubljanska kanonika (*Chorwölfe*) Pavšek in Stelzich kot uradna cenzorja nepietetno privoščila v zvezi z objavo ene njegovih najglobljih in najbolj občutenih pesmi. Kot je znano, je moral Prešeren na zahtevo omenjenih cenzorjev iz nemške pesmi v spomin Matija Čopa izpustiti pet osrednjih tercijn.

V našem okviru nas seveda zanima funkcija antične motivike v tem sonetu.

Gre za nekakšen *tour de force*, za preizkus pesniških zmogljivosti ob uporabi akrostiha in ubeseditvi antične motivike. Pravzaprav gre za prepletanje dveh motivov, in to ne kakih standardnih ali šablonskih, ampak nekaterih manj znanih antičnih motivov. Sonet lahko označimo kot učeno pesem, kot *carmen doctum* v aleksandrinski maniri.

Osrednji soneta temelji na primerjavi *Prešeren = trpin Filoktet*, čigar pučice pa znajo biti, kadar gre za obrambo najvišjih vrednot, smrtno nevarne. Prešeren se naslanja na motiv tragične usode homerskega junaka Filokteta, ki ga je med plovbo proti Troji pičila strupena hidra, tako da je iz njegove neozdravljive rane curljala sokrvica, od katere se je po grškem taboru širil neznosen smrad. Zato so Grki nesrečnega trpina pustili samega na otoku Lemnosu, kjer se je hranil z zelišči in z mesom ujed in zveri, ki jih je streljal s svojim lokom; hkrati se je z lokom – namesto da bi z njim pobijal sovražne Trojance – branil volkov in strupenih kač. Seveda je ostal ob tem skrajno užaljen in jezen na svoje rojake. Ravno omenjeni lok pa je bil Filoktetova

največja dragocenost: njegove puščice nikdar niso zgrešile cilja, vedno so bile smrtonosne. Filoktet je lok prejel od prijatelja Herakla, največjega grškega junaka. Po prerokbi, ki jo je Grkom v desetem letu trojanske vojne razkril ujeti trojanski videc Helenos, brez tega loka Troje ne bo mogoče zavzeti. Zato so Grki nazadnje poslali na Lemnos Odiseja in Neoptolema, da bi Filokteta z njegovim legendarnim lokom – zlepa ali zgrda – pripeljala na bojišče pred Trojo.

Filoktetov motiv omenja že Homer (Iliada 2, 716–728), predvsem pa je znamenita obdelava motiva v Sofoklovi tragediji, ki nam je ohranjena.³³ Tragedija je dolgo ostajala v senci drugih Sofoklovih dramskih umetnin (Antigona, Kralj Ojdipus) in ni sodila v gimnazijski kanon obvezne grške lektire. V obdobju predromantike in romantike pa je drama spet postala zelo aktualna in priljubljena. Tako so na primer Winckelmann, Lessing in Herder ravno ob Sofoklovem Filoktetu v medsebojni polemiki razvijali različne poglede na umetniško oblikovanje bolečine in trpljenja.³⁴ Herder je spesnil celo dve krajši pesmi o Filoktetovi bolečini, manj znani avstrijski pesnik Johann Mayrhofer pa je zložil pesem *Filoktet*, ki jo je leta 1817 uglasbil njegov prijatelj Franz Schubert.³⁵ Nad Sofoklovo dramo se je navduševal tudi Goethe.³⁶ Motiv trpečega Filokteta so v obdobju romantike pogosto upodabljali tudi likovni umetniki.³⁷

Zanimiv je podatek, da je imel Prešernov prijatelj Matija Čop v svoji zasebni knjižnici – poleg šestih izdaj celotnega Sofoklovega dramskega opusa v izvorniku ali v prevodu – še posebej tri izdaje Sofoklovega Filokteta in še neko specialno študijo o tej tragediji.³⁸ Skoraj nobena grška tragedija ni v Čopovi knjižnici številčno tako zastopana kot ravno Sofoklov Filoktet.³⁹ In kot rečeno, je omenjeni Prešernov sonet v najtesnejši zvezi s posegom uradnih cenzorjev v žalostinko, zloženo v spomin na Čopovo smrt; zato najrbž ni naključje, da predstavlja Filoktetov motiv, ki je bil pokojnemu Čopu očitno zelo pri srcu, osrednje jedro soneta.

Zanimive so nekatere učene poteze soneta, npr. genitiv po grški sklanjatvi *Poiantos Sohn* (namesto *des Poias Sohn*).⁴⁰ V vrsto takih potez sodi npr. zamenjava dobro znanega imena *Herakles* (*Hercules*) z manj znanim, le humanistično izobraženim bralcem razumljivim patronimikom *Alcides*⁴¹, ali pa omemba prerokbe, ki jo je izrekel videc Helenos. Očitno je Prešeren mit o Filoktetu poznal v vseh podrobnostih.

Zadnja kitica izzveni z motivom Likamba, ki je znan iz Arhilohove lirike, ni pa v nobeni zvezi s Filoktetovim motivom: Likambes je pesniku Arhilohu obljubil hčerko Neobulo za ženo. Ko pa se je pojavil premožnejši snubec, je oče Likambes besedo snedel in dal Neobulo petičnežu. Užaljeni pesnik je

nato verolomnega Likamba in nezvesto Neobulo (po neki verziji tudi Neobulino sestro) v svojih verzih tako grdo obdelaval, da sta se oba od sramu obesila (po drugi verziji so se obesili kar vsi trije – Likambes in obe njegovi hčeri).

Vprašanje je, ali je Prešeren motiv Likambovega samomora posnel neposredno iz Arhiloha. Ker so ostanki izvirne Arhilohove poezije ohranjeni le v skopih fragmentih,⁴² je najbrž v takratnih šolah niso prebirali. Verjetneje je Prešeren ta motiv poznal prek Horacija, ki v svojih verzih večkrat omenja Likamba (Epod 6,13; Epist. 1, 9,25); zlasti drugo mesto bi lahko označili kot nekak komentar k zaključnemu versu Prešernovega soneta (*agentia verba Lycamben* = »pesnikove besede, ki so Likamba pognale v smrt«).

Če se ozremo na sonet v spletu teh motivov, lahko rečemo, da je antična motivika vseskozi nosilni steber soneta, od učene uverture, ki se začne s »Pojantovim sinom«, do finala, ki izzveni z Likambovo smrtjo.

Liebesgleichnisse 3 (*Prisodobne ljubezni 3*)

Ne nazadnje je treba v tej zvezi omeniti še en sonet, ki na videz ne kaže kakih vidnejših antičnih sledov, v resnici pa je med vsemi nemškimi soneti najgloblje prežet z idejno usedlino antike.

V mislih imam tretji sonet cikla *Liebesgleichnisse*:

*Wie brünstig sehnt sich, wer an dunkler Stelle
Gefangen sitzt im unterird'schen Grauen,
Das Firmament, den heitren Tag zu schauen,
Zu seh'n die Sonne, die des Lichtes Quelle!*

*Doch tritt er von des Kerkers finstrer Schwelle
Sogleich ein in den Himmelsdom, den blauen,
So wird er sich kein Aug' zu öffnen trauen,
Geblendet von der ungewohnten Helle.*

*Wie sehn' ich mich nach ihrer Augen Scheine,
Der Sonnenlicht ist meinem innern Leben,
Der Tag und Nacht erschafft im Herzensschreine;*

*Doch seh' ich sie an mir vorüber schweben,
Sie, die in stiller Glorie strahlt wie keine,
Nicht wag' ich meinen Blick emporzuheben.*

V Sovretovem prevodu se sonet glasi:⁴³

*Kako goreče si jetnik želi,
strmeč pod zemljo v grozo in temino,
da uzre neba obok in dne vedrino,
da spet bi videl sonce, vir luči!*

*Ko pa mrakotne ječe prag pusti
in znajde se pod nébesa modrino,
ne upa upreti si oči v sinjino,
preveč ga sij nevajeni slepi.*

*Kako hlepim po nje oči žarenju,
ki v srcu mojem dan in noč ustvarja,
ki sonce dušnemu mi je življenju!*

*A če lahnó jo vidim mimo speti,
ki zatemnjuje vse nje tiha zarja,
ne drzne vanjo se pogled ozreti.*

Vsebina teh kitic presenetljivo spominja na eno najznamenitejših Platonovih prispodob, na prispodobo o votlini (*Höhlengleichnis*) v sedmi knjigi »Države« (514 A–517 A). Gre za prispodobo, o kateri je bilo v zadnjih dvesto letih napisanih več razprav kot o katerem koli drugem poglavju Platonovih dialogov.⁴⁴ Lahko bi našteval imena slavnih filologov in filozofov – od Schleiermacherja do Heideggerja –, ki so se poglabljali v umetniško strukturo in idejno sporočilo te prispodobe.

Platon (oziroma Sokrat) predlaga, naj si predstavljamo usodo ljudi, ki so že od otroških let prisiljeni živeti negibno vklenjeni v mračni obokani podzemeljski ječi. Edina svetloba, ki pada nanje, so ognjeni plameni, ki jim gorijo za hrbtom; in edino, kar vidijo, so sence predmetov, ki padajo v soju teh plamenov na steno pred njimi. Zato pomenijo sence predmetov, ki jih vidijo na steni pred sabo, tem jetnikom edino realnost. Če bi katerega teh jetnikov odrešil verig in ga prisilil, da mora iz podzemeljske ječe na plano, da mora pogledati naravnost v sončne žarke, bi od slepeče sončne svetlobe v očeh začutil pekočo bolečino in predmetov, katerih sence je poprej gledal na steni, ne bi mogel prepoznati v njihovi resničnosti.

Prispodoba o mračni podzemeljski ječi, v katero so nesrečneži vklenjeni, je Platonu samo sredstvo za ponazoritev omejenosti človeškega spoznanja. Ves čutni svet, v katerem živimo, je v bistvu podzemeljska ječa brez pravega vira svetlobe, zato v njej namesto resničnosti gledamo samo sence Resnice. Ljudje smo v bistvu vse življenje jetniki v tej podzemeljski ječi. Jetnik, ki je že od rojstva prisiljen živeti v mraku podzemlja in je zato navajen gledati

samo sence, bi oslepel, če bi ga izpustili v polnost sončne svetlobe. Ob nenehnem soočanju z otipljivim predmetnim svetom, ki pa je v resnici samo privid in senca, mu je vid otopel. Zato si človek tudi ne upa pogledati v polnost pravira spoznanja, ki je svetlejša od najsvetlejšega sonca, ker sluti, da bi ob soočenju s to polno in pristno svetlobo povsem oslepel.

Prešeren je prisposodob, ki jo je Platon zasnoval za pozoriteve ontološke resničnosti svojih idej, projiciral v tisti svet, ki mu pomeni edino resničnost, premaknil jo je iz sfere ontologije v sfero estetike in erotike. Prešeren tudi v drugih ljubezenskih pesmih rad meri razdaljo med varljivo otipljivostjo vidnega sveta in najglobljim bistvom svojega ljubezenskega čustvovanja, nato pa to razdaljo primerja z razliko med senco in svetlobo (zarja, žarki itd). Pomislimo samo na *sled sence zarje unstranske glorie* v sonetu *Mars'k'teri romar gre v Rim*, ali na *nebeške nje lepote senco* v istem sonetu, v tej senci pa je *komaj sled resnice*. Težko bi pojem »posnemanje posnemanja« (μίμωσις μίμῆσεως), ki je eden ključnih pojmov Platonove estetike, bolj adekvatno in nazorneje parafrazirali v pesniškem besednjaku kot ga je Prešeren v omenjenem verzu.

Tudi sebe kot zaljubljenca Prešeren večkrat primerja z jetnikom. Tako na primer v sonetu *Warum sie wert* beremo o svobodnih dušah zaljubljenecv, ki so vključene v spone ljubezni (*freien Seelen, die Liebe schlug in ihre Bande*).⁴⁵ Seveda se ob tem prepleta tudi antični motiv *servitium amoris*, ki je bil zelo priljubljen pri Horaciju in rimskih elegikih, ki pa ga je Prešeren v tem sonetu osmislil z globljo platonsko dimenzijo.⁴⁶

Zanimivo je, da uporablja Prešeren presenetljivo podoben besednjak kot Platon. Osnovna značilnost bivanja v Platonovi podzemeljski ječi je mrak in tema (σκοτός oziroma iz tega izpeljan pridevnik σκοτεινός, ki označuje mrakobnost). Podoben besednjak srečamo tudi v Prešernovem sonetu, kjer že v prvem verzu zazveni izraz *an dunkler Stelle* (»na temnem kraju«), ki mu v drugi kritici odzvanja izraz *des Kerkers finstre Schwelle* (»mrakobne ječe prag«). Podoben zaslepljujoč učinek kakor sonce v Platonovi prisposodbi ima pri Prešernu »sijaj njenih oči« (*ihrer Augen Schein*), ki je sončna luč njegoveemu notranjemu življenju (*der Sonnenlicht meinem innern Leben*). Kadar pa pesnik zares vidi njo, ki žari v svoji tihi gloriiji (*die in stiller Glorie strahlt*), si ne upa dvigniti k njej pogleda (*nicht wag' ich meinen Blick emporzuheben*): oko, ki ni bilo navajeno tolikšne svetlobe, bi lahko ob pogledu oslepele (*geblendet von der ungewohnten Helle*).

V luči te prisposodbe nam postane razumljiva pogostnost motiva slepote tudi v drugih nemških pesmih. Tako se v drugem sonetu cikla *Des Sängers Klage* ta izraz pojavi kar štirikrat, trikrat izrecno (*wahrlich hoffen kann ja nur der Blinde ... der Blinde nur kann glauben mit den Toren ... nur ihm sind*

nicht gelähmt des Geistes Schwingen, wer **blind** ist). Enkrat pa se pojavi slepota v izredno presenetljivi besedni zvezi, ki zveni skoraj kot daljnji odmev prispodobe o votlini: Warum kam von den Augen weg die Binde, die mir die Strahlen barg, die nun so brennen («Zakaj z oči mi padla je obveza: / prej krila žarke je, ki zdaj me žgejo»).

Z drugimi besedami: iz najglobljih, najbolj pretresljivih Prešernovih lju-bezenskih pesmi diha čustvovanje in miselnost, ki ima očiten pridih Platonovega idealizma. Človeškim očem vidna, otipljiva lepota ljubljene bitja je samo senca in slepilo, samo fikcija nedojemljive transcendentalne lepote, ki je edina resnična lepota, človeškim čutom nedojemljiva in neposnemljiva. V nemškem sonetu o jetniku v podzemeljski ječi je pesnik dal temu spoznanju presenetljivo jasno in nazorno poetično podobo. V slovenski poeziji to podobo smiselno dopolnjujejo slikoviti izrazi soneta *Mars'k'teri romar*, kot na primer »sled sence zarje onstranske glori«⁴⁶, komaj sled resnice, senca nebeške lepote. Temu bi lahko dodali tudi metaforiko nekaterih drugih »povenčnih sonetov«, ki so nastali približno ob istem času kot *Liebesgleichnisse* (tj. l. 1834).⁴⁷

* * *

Prešeren je nedvomno poznal Platona, saj je bil sestavni del takratne šolske lektire. Še posebej dobro je Platona poznal in cenil njegov prijatelj Matija Čop, ki je imel v svoji knjižnici več izvodov Platonovih zbranih del.⁴⁸

O odmevnosti Platona pri Prešernu priča med drugim tudi sonet *An eine junge Dichterin*, ki govori o božanskem navdihnjenju: *Fühlst du Begeist' rung dir den Busen schwellen, / vom innern Gott zum Dichten dich getrieben* (Če čutiš val navdiha v prsih plati, / če notranji te bog v petje žene).⁴⁹ Pojem božanskega navdihnjenja (*Begeisterung*), predstava o »notranjem bogu«, ki žene (*treibt*) pesnika k pesnjenju – vse to ima svoj izvor v interpretaciji pesniškega navdiha, kot jo je razvil Platon, zlasti v dialogu »Ion.«⁵⁰ Ta interpretacija je postala nadvse aktualna v obdobju renesanse in nato spet v romantiki.⁵¹ Prešernov »notranji bog« (*der innere Gott*) je skoraj dobeseden prevod grškega izraza ἐνθουσιασμός, ki ima ključno vlogo v Platonovi teoriji pesništva. Po Platonu namreč pesnik ne more pesniti, »dokler bog ne pride vanj« (πρὶν ἂν ἐνθεός τε γένηται, Ion 534 B), zakaj »iz pesnika ne govori razum, ampak sam bog« (ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, Ion 534 D). Ni treba posebej poudarjati, da je platonska teorija božanskega navdihnjenja pri Prešernu navzoča tudi v drugih njegovih nemških⁵² in seveda tudi v slovenskih pesmih, zlasti izrazito v »Orglarju«, kjer sam Bog govori besede: »Komur pevski dar sem vdihnil, ž njim sem dal mu pesmi svoje...«

Iz povedanega je jasno razvidno, kako močno je antika navzoča in odmevna v Prešernovi nemški poeziji. Brez pretiravanja lahko trdimo, da je njena navzočnost v nemških pesmih vsaj tolikšna ali še izrazitejša kot v slovenskem opusu, in to ne samo v statistični primerjavi, po sorazmerni pogostosti odmevov in sledov. Tudi se ne pojavlja samo kot obrobni klasicistični rekvizit, ampak je kot najgloblja idejna substanca vtkana v pesniško metaforiko, strukturo in sporočilo nekaterih najlepših nemških pesmi.

Pripominjam in se hkrati opravičujem, ker se skoraj nisem dotaknil Prešernove najpomembnejše in filozofske najgloblje nemške pesmi, *Dem Andenken des Matthias Čop*, čeprav so vanjo, zlasti v osmo in deveto kitico, globoko vtisnjeni sledovi antične (platonске, stoiške, neoplatonske) filozofije. Ti sledovi seveda niso plod golega naključja, saj je pesem posvečena spominu enega naših takratnih najboljših poznavalcev antike. Vendar se v tej pesmi antični substrat tako tesno prepleta s takratnimi aktualnimi filozofskimi smermi romantike, da ostaja odprto vprašanje, koliko gre pri tem za neposredni odmev antike,⁵³ koliko pa se antika v pesem preliva skozi medij nemške romantične filozofije. Problem je po mojem mnenju veliko bolj zapleten, kot se zdi na prvi pogled, in bi zato zaslužil posebno obravnavo.

Opombe

¹ Odlomki Kastelčeve disertacije so izšli v samostojni brošuri z naslovom *Antični snovni elementi v Prešernovem delu* (Ljubljana 1943, ponatisnjeno v *Iosephi Kastelic Opera selecta*, Ljubljana 1988, str. 17–31).

² J. Kastelic, *Umreti ni mogla stara Sibila – Prešeren in antika* (Ljubljana 2000, 278 strani). Knjige pred simpozijem nisem videl in je zato v svojem referatu tudi nisem mogel upoštevati. Od avtorja sem jo prejel v dar ravno med simpozijem, na dan po svojem referatu. Kastelčeva monografija sicer izhaja iz njegove doktorske disertacije, vendar jo daleč prerašča in predstavlja doslej najobsežnejšo in najbolj celovito obravnavo problemov o odnosu Prešerna do antike. Knjigo odlikuje široka razgledanost, pretanjen umetniški posluš in bleščeč esejistični stil, ki pa se nikdar ne izgublja v praznem leporečju, ampak vedno izhaja iz obdelave konkretnega literarnega, tekstovnega, biografskega in arhivskega gradiva in bralca vseskozi preseneča s strogo filološko akribijo. Brez dvoma predstavlja Kastelčeva knjiga, ki jo odlikuje tudi vzorna zunanja in likovna oprema, enega najdragocenejših prispevkov k praznovanju pesnikove dvestoletnice. – Moj referat je tu objavljen v obliki, kot je bil posredovan na simpoziju, Kastelčeva monografija je naknadno upoštevana le v opombah pod črto.

³ V sonetu *An die Slowenen, die in deutscher Sprache dichten*. Nedvomno je pesnik stroge kriterije, ki jih postavlja svojim rojakom, kadar pišejo nemške pesmi, upošteval tudi sam v svojih nemški poeziji.

⁴ Epist. 2, 3, 343; C. 2, 10, 11–12.

⁵ O Lukanovi navzočnosti v Prešernovi poeziji prim. B. Zlobec, *Lukan in Prešeren* (Kerla II 1, 2000, 67–72).

⁶ O asketsko-meniški provenienci tega izreka prim. J. Kastelic, o.c., 191–192. – Težko bi med latinske citate šteli nekatere druge izraze iz krščanske liturgije, kot npr. besedi *miserere* in *libera* v baladi *Prekop*. Seveda je tudi ime ljubice Severe v omenjeni baladi latinsko »govoreče ime«, čigar skrita poanta pa je razumljiva samo humanistično izobraženemu bralcu. Zanimivo je, da je omenjeni latinski besedi Prešeren v slovenski verziji zapisal fonetično in ju celo sklanjal, medtem ko sta v nemški verziji iste pesmi, ki jo je avtor sam prevedel (*Die Wiederbestattung*), grafično označeni kot citatni besedi.

⁷ Kot opozarja J. Kastelic, o.c., 163, citat ni naključen, saj se pesem tesno naslanja na dve Propercijevi elegiji (1, 1 in 2, 3). Prim. tudi moj *Uvod v Rimsko liriko* (Ljubljana 1968), 41–42.

⁸ O »pomanjkljivi« grški ortografiji v Prešernovi objavi tega verza prim. J. Kastelic, o.c., 243–244.

⁹ Prevajalcev Prešernovih nemških pesmi je bilo že precej, med vidnejšimi naj omenim Stanka Vraza, Josipa Stritarja, Otona Župančiča, Alojza Gradnika, Janka Glazerja, Lili Novy, Antona Sovreta, Janka Modra, Kajetana Koviča. Prim. Janko Moder, »Zakaj njo, vredno...« – *Ob štirinajstih slovenskih prevodih te nemške pesmi* (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 8–9, Ljubljana 1985, 45–63). V svojem prispevku navajam ponekod prevode Otona Župančiča, ki jih je pri SAZU izdal Janko Glazer (*Prešernove nemške poezije s prevodi Otona Župančiča*, Ljubljana 1950), drugod Antona Sovreta (*Prešernove nemške*, prevedel Anton Sovrè, uredil Anton Slodnjak, Ljubljana 1969) ali Kajetana Koviča (*V tujem jeziku napisal sem knjigo – Prešernove nemške pesmi* prevedel Kajetan Kovič, Ljubljana 1989). Prese- neča nas, da Anton Sovrè (*Prešernove nemške*, Ljubljana 1969), ki je sicer prevedel celoten ciklus *Literarne šale*, kot latinist ni poslovenil edinega Prešernovega latinskega distiha.

¹⁰ Npr. Janko Glazer v opombah k Župančičevemu prevodu Prešernovih nemških pesmi, Janko Kos v ZD (1996). Temeljito se je tega epigrama lotil moj učenec David Movrin v seminarski interpretaciji 9. poglavja Longinovega spisa *O vzvišenem* (maja 1998).

¹¹ Prim. J. Glazer, o.c., 65.

¹² J. Kastelicu, o.c., 151, se sicer besedna igra med Zoisovim plemiškim priimkom in to srednjeveško latinsko besedo ne zdi verjetna.

¹³ Prim. France Prešeren, *Faksimili pisem*, uredil, uvod in komentar napisal J. Kastelic (Ljubljana 2000), 41–55.

¹⁴ Na konkretne primere poznejšega črtanja klasicističnih prvin večkrat opozarja J. Kastelic. Tako se npr. v prvotni objavi Sonetnega venca pojavljajo besede *Avrora*,

Amor, Mnemozina, cefiri, v sonetu o Kupidu *Temida, Evan*; vsa ta imena v Poezijah izginajo. Prim. J. Kastelic, o.c., 181.

¹⁵ Objavljena je bila v *Illyrisches Blatt* 15. junija 1833. Seveda pa je Prešeren že šest let poprej objavil svojo pesem *Dekelcam* v slovenskem izvirmiku in lastnem nemškem prevodu (*Illyrisches Blatt* 12. januarja 1827).

¹⁶ B. Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo I* (Ljubljana 1976), 236.

¹⁷ O siceršnjih odmevih Ovidijeve v izgnanske poezije pri Prešernu na mnogih mestih opozarja Josip Jurca v opombah k svojemu prevodu Ovidija, *Pisma iz pregnanstva (Žalostinke in Pontska pisma)*, Ljubljana 1959). Prim. ob tem tudi moj članek *Paralele med Ovidom in Prešernom* (Jezik in slovstvo 5, 1959–60, 189–190).

¹⁸ Prim. G. Lieberg, *Puella divina – Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung* (Amsterdam 1962).

¹⁹ Ex Ponto 4, 13, 19.

²⁰ F. Prešeren – K. Kovič, *V tujem jeziku napisal sem knjigo* (Ljubljana 1989, 67–68).

²¹ Ex Ponto 4, 13, 19–22.

²² Tristia 5, 7, 62.

²³ Tristia 4, 1, 89–94.

²⁴ Tristia 5, 7, 57–60.

²⁵ Torej »barbar« v prvotnem in polnem pomenu besede, ki je onomatopoetičnega izvora, podobno kot naš glagol »blebetati«. Prim. F. Bezljaj, *Etimološki slovar slovenskega jezika I* (Ljubljana 1976), 26.

²⁶ Tristia 5, 10, 37–38.

²⁷ Zanimive paralele navaja E. Doblhofer, *Exil und Emigration* (Darmstadt 1987), zlasti v poglavju *Die Sprachnot des Verbannten am Beispiel Ovids* (p. 114–136).

²⁸ Citirano po E. Doblhoferju, p. 120.

²⁹ Prim. zlasti epitaf, ki si ga je Ovidij sam zložil: *Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum / ingenio perii Naso poeta meo.* («Jaz, ki tukaj počivam, sem nežno ljubezen opeval, / lastni me pesniški dar pahnil v prezgodnji je grob.»).

³⁰ V podobno »notranjo emigracijo« se v obdobju diktature radi podajajo tudi drugi rimski izobraženci, zlasti Cicero v pismih prijatelju Atiku. Za Cicerona je najbolj aktualna dilema, ali naj gre fizično v emigracijo, pa z dušo ostane v Rimu, ali pa naj – kar je še bolj boleče – fizično vztraja v Rimu, hkrati pa odide v duhovno izgnanstvo grškega jezika in grške miselnosti. Prim. E. Doblhofer, o.c., poglavje *Innere Emigration* (p. 221–241).

³¹ B. Paternu, l.c.

³² Prim. zlasti dve osrednji tercini, ki se v prevodu Kajetan Koviča glasita: *Zdaj v tebi stara rana več ne kljuje, / da sin za domovino se ne zmeni, / da za Slovenca šteti se sramuje, / da nič mu mili jezik ne pomeni, / ki v njem ga ljuba mati je vzgojila, / le tujo šego, tuji govor ceni.*³²

³³ Tragedija je bila že večkrat prevedena v slovenščino. Prvi jo je prevedel Fran Omerza in je prevod v nadaljevanjih izhajal v dijaškem listu Mentor (1913/14); l. 1962 je izšel Sovretov prevod (skupaj s prevodom treh drugih Sofoklovih tragedij), l.

1996 je tragedijo uprizorila ljubljanska Drama v mojem prevodu, ki je izšel v knjižni izdaji pri Založbi Obzorja kot 32. zvezek zbirke Iz antičnega sveta 32 (Sofokles, Ajant – Trahinke – Filoktet – Maribor 2000, str. 145–220).

³⁴ J. J. Winckelmann v Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1754), G. E. Lessing v Laokoontu (1766), J. G. Herder v Kritische Wälder (1769). Prim. Hellmut Flashar v spremni besedi k W. Schadewaldtovemu nemškemu prevodu Sofoklovega Filokteta (Insel Taschenbuch 2535, Frankfurt a.M. – Leipzig 1999), 110–111.

³⁵ Hellmut Flashar, o.c., 112.

³⁶ Pogovori z Eckermannom 31. 1. 1827.

³⁷ Prim. Martin Flashar, Antike und neuzeitliche Bilder von Philoktet (v spremni besedi k nemškemu prevodu, prim. op. 34), 167–168.

³⁸ Prim. A. Žigon, Čopova biblioteka (Slovan 14, 1916), 32, kjer so celotne izdaje Sofoklovih tragedij navedene pod štev. 26, 29, 32, 42, 43, 47, izdaje Filokteta pod štev. 36, 37, 44, študija E. Wunder, Adversaria in Sophoclis Philocteten (1823) pod št. 39.

³⁹ Edina izjema je Sofoklova tragedija Ojdip v Kolonu, ki je v Čopovi knjižnici zastopana kar v petih različnih izdajah, prim. A. Žigon, o.c., št. 27, 28, 30, 69, 668. Zanimivo je, da je npr. Antigonaa, gotovo ena Sofoklovih najznamenitejših tragedij, zastopana v Čopovi knjižnici samo z eno posebno izdajo, prim. A. Žigon, o.c., p. 55.

⁴⁰ Normalno bi se ta izraz v nemščini gasil *des Poias Sohn*, podobno kot srečamo npr. v takrat zelo priljubljenem VoBovem nemškem prevodu Odiseje izraz *des Pöas rühmlicher Sprößling* (Odiseja 3, 190).

⁴¹ Alkej je bil oče Heraklovega očeta Amfitruona, torej Heraklov ded. Oznaka *Alcides* za Herakla je sicer v rimski poeziji sorazmerno pogostna, Prešeren jo verjetno povzema po latinskih, ne po grških virih. Oznako najdemo pri Vergiliju (Aen. 5, 414), Horaciju (C. 1, 12, 25), Ovidiju (Ep. 15, 265), Seneki (Hercules Furens 186), Marcialu (9, 64, 6), torej pri avtorjih latinske šolske lektire v Prešernovem času.

⁴² Kot kuriozitetoo naj omenim, da je pred dvajsetimi leti prišel na dan obsežnejši fragment iz Arhiloha, ki z drzno metaforiko prikazuje pesnikovo spolno razmerje tudi z Neobulino sestro ter tako osvetljuje ozadje »romana o Likambu in Neobuli« v presenetljivo sveži luči. Prim. K. Gantar, *Nekaj novo odkritih strani antične poezije* (Delo – Književni listi 20. nov. 1986).

⁴³ A. Sovrè, *Prešernove nemške*, 22. Mislim, da v tem primeru med prevodi, ki sem jih imel na vpogled, Sovretov najtočneje podaja sporočilo izvirnika; le knjižni »zopet« sem tu nadomestil z običajnejšim »spet« (v. 4), arhaično »vozo« pa z običajnejšo »ječo« (v. 5). Zadnja kitica je morda precej okorna in jo bolje podaja K. Kovič: »A ko jo vidim po stezi hiteti, / njo, ki edina sije v tihi slavi, / ne upam si s pogledom jo objeti.«

⁴⁴ Naj za ilustracijo navedem podatek, da je bilo samo v obdobju 1958–1975 (18 let) o tej Platonovi prisposodi objavljenih 30 člankov in razprav. Prim. L. Brisson, *Platon 1958–1975* (Lustrum – Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums 20, 1977, 281).

⁴⁵ Prim. Župančičev prevod: »V najstrožji službi, ki ljudje svobodni / so kdaj služili jo, v ljubezni ječi...« – Sovretov prevod: »Najtrje služim jaz svobodnih bitij, / vseh, ki ljubezen jim verige kuje.« – Motiv zaljubljenca, ki se prispodablja z jetnikom, odseva tudi v sonetu *Zgodi se včasih*, kjer pesnik svojo usodo primerja z *med njimi ujetimi* (sic!) *kristjani*. In morda tudi v sonetu *Velika, Togenburg, bila je mera*, kjer je Togenburg nekakšen jetnik v meniški celici.

⁴⁶ Seveda se motiv *servitium amoris* pojavlja pri Prešernu pogosto tudi v preprostejši obliki, npr. v pesmi *Ukazi* z anaforičnim ponavljanjem *Da ne smem, si ukazala ... Moram da, si ukazala ...* in štirikratno ponovitvijo verzov *zved'la, deklica si zala, kako znam pokoren bit'*.

⁴⁷ Prim. B. Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo II* (Ljubljana 1977), 21 in 39.

⁴⁸ Zanimivo je Čopovo pismo Kopitarju iz l. 1829, kjer toži, kaj vse pogreša v ljubljanski knjižnici, kjer naj bi zasedel mesto bibliotekarja. Vrhunec pomanjkanja vidi v tem, da knjižnica ne premore niti kompletnega Platona: *Sie wissen gar nicht, wie arm wir im Griechischen sind ... keinen vollständigen Platon!* Prim. A. Slodnjak – J. Kos, *Pisma Matija Čopa I* (Ljubljana 1986), 160.

⁴⁹ V sonetu *An eine junge Dichterin* so poleg »božanskega navdihnjenja« tudi drugače opazni antični sledovi. Sonet spominja na pesem, ki jo je Ovidij iz izgnanstva pisal rimski pesnici Perilli (*Tristia* 3,7): V obeh primerih slaven pesnik (Prešeren oz. Ovidij) nagovarja mladenko, ki čuti v sebi pevsko žilo, in ji opisuje mladostno lepoto in zakonsko srečo, ki se ji nasmiha, v nasprotju s tem pa pot odrekanja in trpljenja, ki je usoda pesnikov. In da je podobnost še večja, je v obeh pesmih nadarjeni mladenki kot najvišji vzor postavljena grška pesnica Sapfo. Vendar pa je med obema velika razlika v ekonomiji pesmi: Kar je Ovidij z retorično rutino razvil v 54 verzih, je Prešeren strnil v en sam sonet (14 verzov). Z drugimi besedami, Prešeren je obseg pesmi skrčil na četrtino obsega podobne poslanice svojega rimskega vzornika!

⁵⁰ Prim. Sovretov prevod tega Platonovega dialoga, ki je dodan prevodu Homerjeve Odiseje (Ljubljana 1951, 366–378, zlasti 369–370).

⁵¹ Prim. K. Gantar, *Antična poetika* (Literarni leksikon 26, Ljubljana 1985), 75–76.

⁵² Prim. *Dem Andenken des Matthias Čop: geschaffen, von der innern Glut getrieben*.

⁵³ J. Kastelic, *Umreti ni mogla stara Sibila*, 247, razlaga pesem tako, kot da gre za neposreden odsev Plotinovih Enead, čeprav v nadaljevanju omenja tudi filozofe iz obdobja renesanse in romantike, ki so povzeli in nadaljevali Plotinovo misel o enotnosti človeka, vesolja in božanstva (Nikolaj Cusanus, Marsilio Ficino, Schelling itd).

DAS ANTIKE SUBSTRAT IN DER METAPHORIK DER DEUTSCHSPRACHIGEN GEDICHTE PREŠERENS

Es ist kein Geheimnis, welch großen Einfluss die Antike auf Prešerens Poesie ausgeübt hat – dies wurde bereits viele Male untersucht und hervorgehoben. Dabei lag das Augenmerk der bisherigen Forschungen vor allem auf den slowenischen Poesien des Dichters, während seine deutschen Gedichte oftmals unberücksichtigt geblieben sind. Und doch ist der Anteil der antiken Spuren und Reminiszenzen in den deutschen Gedichten noch viel größer als in den slowenischen; dies kann man leicht durch den Umstand erklären, dass die deutschen Gedichte für seine humanistisch gebildeten Zeitgenossen gedacht waren, denen antike Zitate oder mythologische Figuren viel geläufiger waren als dem Publikum, das durch die slowenischen Poesien angesprochen wurde.

So ist z. B. die Anzahl der antiken Zitate in Prešerens deutschen Gedichten fast gleich groß oder sogar größer als in seiner slowenischen Lyrik; dabei muss allerdings berücksichtigt werden, dass die deutschen Gedichte nur ungefähr ein Achtel des gesamten Opus ausmachen. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt man, wenn man die Frequenz der mythologischen Namen in beiden Sprachen vergleicht.

Doch geht es hierbei nicht nur um statistisch messbare Quantitäten. Denn das häufige Vorkommen der antiken Zitate oder der mythologischen Namen könnte nur Ausdruck eines äußerlichen Klassizismus sein; davon kann bei Prešeren jedoch nur bedingt, und zwar lediglich am Anfang seines dichterischen Schaffens, die Rede sein.

Außer solch peripherer klassizistischer Stellen gibt es unter Prešerens deutschen Gedichten auch einige Beispiele, in denen die Behandlung eines antiken Motivs die zentrale Rolle in der Substanz eines Gedichts spielen kann bzw. in denen eben die antike Motivik die wichtigste ästhetische Funktion ausübt.

In dieser elitären Kategorie der Präsenz der Antike kann man vor allem drei Sonette anführen, und zwar:

Des Sängers Klage I (Obschon die Lieder...). In diesem Sonett, das als frühestes und erstes in der Reihe von Prešerens deutschen Gedichten entstanden ist, wird ein peinliches moralisches Problem behandelt, nämlich die Frage, warum der slowenische Dichter seine Muse in den Dienst der deutschen Poesie gestellt hat. Die Antwort folgt mit dem Verweis auf Ovid, mit dem sich der slowenische Dichter auch an anderen Stellen gerne identifiziert – und

von Ovid stammt auch das Motto des Gedichts (*Getico scripsi sermone libellos*). Ovid hat sich im Exil am Pontos in einer Situation befunden, in der er Gedichte nicht nur in seiner lateinischen Muttersprache, sondern auch in einer fremden Sprache (in Getisch) zu singen genötigt war. Im Unterschied zu Ovid kann Prešeren physisch zwar in seiner Heimat bleiben, aber da er mit slowenischen Gedichten bei seinen Landsleuten nur Hass und Missgunst erntet, findet er keinen anderen Ausweg als sich in „die innere Emigration“ zu begeben, ins Exil einer fremden Sprache, »in Worte /.../, die ich von meiner Mutter nicht vernommen«.

An Pauschek und Stelzich. Im Sonett, das als Antwort auf den takt- und pietätlosen Eingriff der offiziellen Zensoren in die Struktur des Gedichts *Dem Andenken des Matthias Čop* entstanden ist, werden zwei antike Motive ineinander verflochten: einerseits das Motiv des unfehlbaren Bogens und der gefährlichen Pfeile des unglücklichen homerischen Helden Philoktet, andererseits das Motiv der Rache des archaischen griechischen Dichters Archilochos, der mit seinen beißenden, schmähenden Jamben die ehemalige Geliebte Neobule und ihren wortbrüchigen Vater Lykambes so weit getrieben hatte, dass sich beide aus Scham das Leben nahmen. Während das archilochische Motiv aus der Schullektüre des Horaz wohl allen humanistisch Gebildeten bekannt war, ist die Verwendung des Philoktet-Motivs bemerkenswert. Denn im Zeitalter der Romantik war das Philoktet-Motiv wieder sehr aktuell geworden. Interessanterweise hat auch Matthias Čop (und die Entstehung des Gedichts ist, wie erwähnt, mit seinem Namen bzw. mit seinem Tod engstens verbunden) in seiner Privatbibliothek fast keine antike Tragödie in so vielen Exemplaren besessen wie eben den sophokleischen Philoktet: die Verwendung des Philoktet-Motivs kann man also auch als Bestandteil der Erinnerung an den verstorbenen Freund betrachten.

Liebesgleichnisse 3 (*Wie brünstig sehnt sich*). Obwohl in diesem Sonett kein antiker Name vorkommt, spürt man in seiner Grundstruktur klare Reminiszenzen an das berühmte Höhlengleichnis aus Platons *Politeia*. Nur ist das *tertium comparationis* aus der platonischen Sphäre der Ontologie und Erkenntnistheorie in die Sphäre der Ästhetik und Erotik verschoben, die für Prešeren die höchste Wahrheit und die vollkommenste Schönheit bedeutet. Auch der Wortschatz des Sonetts erinnert in etlichen Einzelheiten überraschend an die Redeweise Platons. Das Höhlengleichnis nimmt in Prešerens erotischer Poesie eine Schlüsselstellung ein. Man kann es im Zusammenhang mit anderen Versen in seinen deutschen (und auch in seinen slowenischen) Gedichten entdecken, in denen der Verliebte entweder als Gefangener oder als Blinder dargestellt wird; und die einmalige körperliche Schönheit der

Geliebten wird in den erwähnten Gedichten als Abbild oder als Schatten einer höheren, unerreichbaren transzendentalen Schönheit geschildert. So gewinnt in Prešerens Liebesgedichten die platonisch idealistische Weltanschauung – zwar nicht in abstrakten und theoretischen Formulierungen, sondern durch die Kraft der anschaulichen Metaphorik – ihren unmittelbaren poetischen Ausdruck.

Dóktorja Francéta Prešérna
ZBRANO DELO

V LJUBLJANI, MCMXXIX
Založila Jugoslovanska knjigarna

PREŠEREN IN KRŠČANSTVO

JANKO KOS

LJUBLJANA

Referat poskuša odgovoriti na vprašanje, kakšen je bil Prešernov odnos do krščanstva, vendar se ne ukvarja z zanimivi dejstvi o pesnikovih zunanjih stikih s Cerkvijo in o njegovi udeležbi v verskem življenju. Raziskuje namreč Prešernov notranji stik s krščanstvom, kot se razodeva v njegovem pesniškem delu, predvsem v Krstu pri Savici. Pri tem upošteva povezanost vodilne ideje v posvetilnem sonetu Matiju Čopu z miselnostjo pomembnih verskih mislecev, zlasti Pascalovo, razčlenjuje Prešernovo razumevanje slovenskega pokristjanjenja v primerjavi z Valvasorjevim psevdozgodovinskim sporočilom, osrednjo pozornost pa posveti teološkim resnicam, ki jih je Prešeren položil v Bogomilino veroizpoved in ki so podlaga skriti »tendenci«, o kateri govori Prešernovo pismo Čelakovskemu iz leta 1836.

Das Referat versucht eine Antwort auf die Frage zu finden, welcher Art die Beziehung Prešerens zum Christentum war. Es beschäftigt sich jedoch nicht mit den bekannten äußerlichen Kontakten des Dichters zur Kirche und seiner Teilnahme am Glaubensleben, sondern untersucht Prešerens innerlichen Kontakt zum Christentum, wie er sich in seinem lyrischen Werk offenbart, vor allem im Epos Krst pri Savici. Dabei werden die Verbindungen der grundlegenden Idee im einleitenden Sonett an Matthias Čop (Matiju Čopu) mit der Gedankenwelt wichtiger religiöser Denker, vor allem Pascals, berücksichtigt, Prešerens Betrachtungsweise der slowenischen Christianisierung im Vergleich mit Valvasors pseudo-historischer Ansicht analysiert, das Hauptaugenmerk wird aber auf die theologischen Wahrheiten gelenkt, die Prešeren in Bogomilas Glaubensbekenntnis einflicht und die die Grundlage der versteckten »Tendenz« bilden, von der Prešerens Brief an Čelakovsky aus dem Jahr 1836 spricht.

Ne gre za vprašanje, ali je bil Prešeren kot živa oseba s svojim življenjem, izkušnjami in duhovno usmerjenostjo kristjan ali ne. Na to vprašanje je ne-

mogoče odgovoriti v celoti in s popolno gotovostjo. Po Pascalovem razločevanju med zunanjo in notranjo vero, zunanjo in notranjo pripadnostjo posameznika krščanstvu je med obojim razlika, ki je pomembna tudi v Prešernovem primeru. Dejstva o Prešernovem zunanjem krščanstvu so znana – njegove proticerkvene izjave, v zrelih letih neudeležba pri bogoslužju, neprejemanje zakramentov, v zadnjih letih pogostejše zahajanje k obredom, na smrtni postelji spoved z obhajilom in maziljenjem. Ta dejstva omogočajo sklep, da Prešeren v zrelih letih ni hotel veljati za cerkvenega kristjana, da pa je zunanja znamenja krščanstva vsaj deloma sprejel v zadnjih mesecih ali tednih svojega življenja. O Prešernovi zgolj notranji veri ali notranjem krščanstvu seveda ni mogoče reči nič gotovega, ker se ta stran njegove eksistence kot pri vsakem posamezniku izmika vpogledu. Dostop do nje je kvečjemu njegova poezija, v kateri se – po tradicionalnem prepričanju – skrivajo najgloblji ali najbolj bistveni elementi njegovega »duha«.

Zato je vprašanje o Prešernovem razmerju do krščanstva primerno zastaviti v drugačni obliki – ne, ali je bil kristjan ali ne, ampak kakšna je bila njegova predstava o krščanstvu, bodisi da ga je zanimal bodisi da ga je sprejemal; morda tudi kot vprašanje o tem, kakšno krščanstvo mu je bilo sprejemljivo in kakšno ne. Da so ta vprašanja najtesneje povezana z njegovo poezijo, se pokaže ob dejstvu, da jih je mogoče uporabiti za njegovega osrednjega pripovednega junaka, Črtomira v *Krstu pri Savici*. Črtomir se dá na koncu pesnitve krstiti, kar pomeni, da sprejema zunanja znamenja krščanstva, njegovo obredje, zakramente in s tem vse tisto, kar terja Cerkev od vsakogar, ki želi veljati za kristjana. V koncu besedila je nakazano, da je temu zunanjemu krščanstvu ostajal zvest vse do smrti, saj je živel po strogih pravilih krščanskega duhovnika, misijonarja, v skladu z duhovniškim celibatom. Odprto ostaja vprašanje o njegovem notranjem krščanstvu. Iz zadnjih stanc *Krsta* ni razvidno, kakšna je bila njegova notranja odločitev za krščanstvo. Zadnje besede, ki jih izreče, so tožba nad nesrečno usodo, pa ne samo lastno, ampak tudi svoje družine in sobojevnikov za staro slovensko svobodo. O kakšni notranji potrebi po krščanski veri ali doživetju zunanjih znamenj vere tu ni govor. Odprto ostaja celo, kaj pomenijo njegove besede: »Ljubezni vere, in miru in sprave, ne branim se je vere Bogomile«. Ali so že pristanek na pravo notranjo vero ali so samo pogojno izrečene, ne pa kot nekaj, kar ga obvezuje? S tem je povezano vprašanje, ali ostaja Črtomir po zunanjem sprejetju cerkvene vere notranje nekristjan. To bi se zdelo nemogoče, saj bi pomenilo, da je kot duhovnik in misijonar neveren, skeptik ali celo ateist. Toda o tem v Prešernovi pesnitvi ni sledu, poleg tega pa ni mogoče misliti, da si je Prešeren zamislil Črtomira v podobi bivšega pogana, ki s prestopom v krščan-

stvo postane ateist. Njegove besede o tem, da je v veri »svojih očetov«, tj. v poganstvu, spoštoval samo očetne postave in običaje, pač ni mogoče prenesti tudi na novo, krščansko vero, kot da vidi tudi v nji zgolj izmišljijo, koristno za zunanje postave, običaje in politični red. To bi bilo seveda mogoče, če bi si Prešeren Črtomira zamislil v duhu evropskega razsvetljenstva, ateizma in materializma 18. stoletja. Vendar za to manjkajo v *Krstu* pravi argumenti, saj si Črtomir nikjer ne zastavlja vprašanja o neeksistenci takšnega ali drugačnega Boga, še manj o tem, kaj bi to pomenilo za njegovo osebno eksistenco ali za obstoj skupnosti, ki ji pripada. Ti in podobni pomisleki navajajo k sklepu, da vprašanje, ali je Črtomir kristjan tudi v notranjem pomenu vere, ni odgovorljivo, tako kot tega vprašanja ni mogoče skleniti z dokončnim odgovorom za realnega Prešerna.

Pač pa je iz Prešernove poezije, predvsem iz *Krsta pri Savici*, mogoče razbrati, kakšna je bila Prešernova predstava o krščanstvu, pa ne samo o tistem, ki dejansko obstaja v svoji zgodovinski pojavnosti, ampak o tistem, ki ga ima za pravega v primerjavi s potrjenim in ga lahko sprejme ne samo za svojega epskega junaka Črtomira, ampak tudi kot pripovedovalec o njem.

V nasprotju z idejo, da je v *Krstu* mogoče najti Prešernovo pozitivno, zanj samega in za druge pomembno predstavo o krščanstvu, je na videz njegova lastna izjava v pismu Čelakovskemu leta 1836. Ko mu je poslal knjižico s *Krstom pri Savici*, jo je pospremil z besedami, da je to delo samo »metrična naloga«, ki jo je bilo treba izvršiti. Na laž postavlja to trditev, ki je tipična ironija, dejstvo, da je besedilo posvetil Matiju Čopu, kar seveda pomeni, da mu ni šlo za nekaj formalnega, ampak za višjo duhovno nalogo – o tem govori ravno posvetilni sonet *Matiju Čopu* kjer bistvo pesnitve nikakor ni opredeljeno na formalni, ampak na izrazito duhovni ravni. Že tu je na kratko povedano, da je tema dela bistveno povezana s krščanstvom. O tem govorijo vrstice »de srečen je le ta, kdor z Bogomilo up sreče unstran groba v prsih hrani«, kar je dopolnjeno z verzom, da je pesnik sam »pokopal ko Črtomir ves up na zemlji sreče«. Kar seveda lahko pomeni dvoje – da Črtomir po smrti ne upa na večno srečo, ali pa da gre samo za konec sreče v tem življenju, vprašanje o posmrtnem življenju pa ostaja odprto. Glede na poudarjeno misel o tem, da Bogomila veruje v novo življenje po smrti, se zdi, da je Črtomir njeno nasprotje in da torej ne deli njenega upanja. Toda ne glede na to zbuja pozornost ideja o edini možnosti sreče po krščanskem nauku. Mišljena je resno kot nespodbitna resnica. Sicer se pa skoraj dobesedno ujema z mislijo, ki jo je zapisal Pascal v fragmentu številka 194, po Brunschvicgovi izdaji Pascalovih *Misli*. Ko govori o tem, kako se življenje neogibno konča s smrtjo, pravi: »Premislite o tem in potlej povejte, če ni brez slehernega dvo-

ma da je edina dobrina v tem življenju upanje na drugo življenje in da je človek srečen samo, če si ga čimbolj utrjuje; in kakor za tiste, ki povsem trdno zaupajo v svojo večnost, ni več nesreč, tako tudi ni sreče za one, ki jim je ta luč povsem ugasnila.« Vendar se ravno v primerjavi s to Pascalovo mislijo pokaže neka posebnost Prešernovega oziroma Črtmirovega položaja, ki pušča odprta vrata za sprejem krščanske vere v vstajenje: po Pascalu ne more biti srečen nihče, ki je izgubil krščansko vero, v Črtmirovem in Prešernovem primeru pa kriva za izgubo sreče ni izguba vsake vere v posmrtno življenje, ampak so to bile konkretne življenjske okoliščine – izguba Čopa in neuspešna ljubezen do Julije oziroma Črtmirov poraz v boju s krščansko stranko v Karantaniji in nemožnost zakonske ljubezni z Bogomilo. Ali drugače povedano – Pascal zastavlja problem krščanstva v dialogu z ateizmom, Prešeren se bliža istemu problemu skozi konkretno življenjsko izkušnjo, religiozna in metafizična dilema ostaja odprta.

Odgovor na to dilemo se skriva v Prešernovi predstavi o krščanstvu, kot jo je najti v *Krstu*. V to smer kažejo Prešernove besede v pismu Čelakovskemu, kjer omenja tistih »nekaj malega kitic«, ki naj bi vsebovale »tendenco«, s katero naj bi bila duhovščina posebej zadovoljna in naj bi torej bile razlog za njeno pozitivno sprejetje pesnitve. Vprašanje, za katere kitice gre, v prešernoslovju začuda ni zbuvalo posebne pozornosti, razen pri A. Slodnjaku, ki je sodil, da misli Prešeren na omenjanje Črtmirove misli na samomor in na to, da je Črtomir to misel premagal – to da je v skladu z Avguštinovim izrekanjem zoper samomor, to pa naj bi bilo popolnoma razumljivo Čelakovskemu kot prevajalcu Avguštinovnega dela *De civitate Dei*. Zoper to razlago sta možna dva ugovora. Prvi je ta, da se Črtomir odreče samomoru brez vsake zveze z verskimi nagibi; kot jasno pove besedilo, ga od samomora odvrneta samo misel na Bogomilo in želja, da bi jo znova videl. Bogomila kasneje pripisuje njegovo rešitev iz boja božji prošnji, ne omenja pa samomora, ki je bil Črtomiru močna skušnjava na začetku *Krsta*. Še veljavnejši je argument, da govori o samomoru ena sama kitica, v eni naslednjih se samo bežno omenja. Torej ne gre za »nekaj malega« kitic. Pač pa je Prešernovo izjavo o »tendenci nekaj malega kitic« mogoče povezati edino s kiticami, ki vsebujejo v *Krstu* krščansko veroizpoved. To so kitice 28 do 30, dopolnjene še s kiticama 32 in 38. Vsebujejo veroizpoved, ki je njena lastna veroizpoved, hkrati pa je seveda samo povzetek tistega, kar je učil duhovnik, ki jo je spreobrnil h krščanski veri – kar je posebej poudarjeno; je pa očitno, da to veroizpoved potrdi duhovnik sam s svojim dopolnilom v 38. kitici. Ne gre torej za nekakšno posebno Bogomilino krščansko vero, ampak za veroizpoved, ki jo v imenu Cerkve uči duhovnik-misijonar in jo bo prenašal naprej tudi Črtomir v svojem misijonarskem delovanju.

Druga stvar, ki mora biti pojasnjena ob tej veroizpovedi, je njena »tendenco«. Ali gre za tendenco v tem smislu, da želi ugajati uradnemu krščanskemu nauku svojega časa, med drugim tudi duhovniškemu krogu na Kranjskem, ki so bili v precejšnji meri janzenistični ali poljanzenistični? Vendar bi v tem primeru pač Prešeren ne govoril posebej o »tendenci«, saj bi ta beseda v takšni zvezi morala pomeniti vse kaj drugega. Domnevati smemo, da se v vsebini Bogomiline veroizpovedi skriva »tendenco« posebne vrste, povezana najbrž z naravo krščanstva, ki mu Prešeren sredi *Krsta* nenadoma posveti toliko prostora – razmeroma precej glede na obseg pesnitve.

S tem se odpira vprašanje o funkciji te veroizpovedi v sklopu celotnega *Krsta*. Njena obširna razlaga je postavljena v širši oris Bogomilnega spreobrnjenja in je torej njen sestavni del. Kljub temu zbuja pozornost dejstvo, da bi lahko bila precej krajša, saj bi za ta prikaz zadostoval zelo kratek pogled na krščanstvo, ki mu je Bogomila zaupala svojo usodo. S tem se zbuja upravičen dvom o tem, ali je Bogomilina veroizpoved res nujen in funkcionalen del pripovedi. Preostane domneva, da je njena posebna teža v njeni »tendenci«, ki presega njeno pripovedno funkcionalnost, ta »tendenco« pa spet ne more biti zgolj namen »pridobiti si naklonjenost duhovščine«, kot pravi Prešeren v svojem pismu, ampak v vsebini te veroizpovedi, ki presega njeno pripovedno vlogo. Sega torej na duhovno raven in je tu na poseben način funkcionalna, saj čutimo, da nikakor ni nekaj, kar bi lahko iz *Krsta* odpadlo; nasprotno, brez nje bi ta celota bila nepopolna ali celo narobe razumljena. Odgovor o smiselnosti tega pasusa in njegovem središčnem položaju v *Krstu* je torej mogoč z natančno analizo njenega religioznega, pravzaprav teološkega duha. Ta analiza omogoča odgovor na vprašanje, kakšna je bila Prešernova predstava o krščanstvu, se pravi o tistem, ki je bilo zanj sprejemljivo in mu je lahko ob Bogomilini veroizpovedi pritrdil, če ga že ni mogel sprejeti kot svoje življenjsko vodilo.

Analiza Prešernove predstave o krščanstvu, opesnjene v obliki Bogomiline veroizpovedi, je postavljena v kontekst, ki ga je v razlagi nujno upoštevati. Gre za Prešernov pogled na zgodovinska dogajanja okoli leta 770 na Slovenskem, v Karantaniji oziroma na Gorenjskem, ki ga je Prešeren v skladu z izročilom, ki v teh stvareh še ni bilo čisto določno, imel za del karantanske kneževine. Njegov pogled vsebuje dvoje – pogled na nemško nadoblast nad prvotno samostojnimi Slovenci in predstavo o pokristjanjenju, ki je spremljalo to nadoblast ali bilo z njo v bolj ali manj neposredni zvezi. Oboje je v *Krstu pri Savici* naslonjeno na Valvasorjevo poročilo v delu *Die Ehre des Herzogthums Krain*, kot pričujejo Prešernove lastne opombe k pesnitvi. Iz Valvasorja, ki je svoje poznavanje starejših dogodkov v slo-

vensko-kranjski zgodovini sprejel iz Megiserja, ta pa iz Christalnicka, je prevzel posamezna »deјstva«, kot na primer, da je bil Valjhun Hotimirjev sin, ali da sta bila med voditelji pogansekega upora zoper krščanstvo Avrelij in Droh. Vendar je že v teh 'deјstvih' marsikaj njegov lastni izmislek, med drugim zlasti ta, da se je zadnji boj med krščansko in pogansko vojsko bil v Bohinju. Na splošno pa je Prešeren Valvasorjevo zgodovinsko poročilo spremenil v bistvenih stvareh, tako narodnih kot verskih. Prva sprememba je ta, da je spremenil podobo Valjhuna in njegovega vladanja. Po Valvasorju je bil Valjhun moder, milostljiv in uvideven vladar, šele po krutostih, ki so jih zagrešili bojevnikl iz upornega pogansekega plemstva, je posegel po strogih kaznih, obenem pa poklical v deželo škofa Virgila in njegove misijonarje, da bi posvetili domače duhovnikl. Pri tem Valvasor posebej poudarja, da je Valjhuna znova ustoličil za karantanskega kneza bavarski vojvoda Tasilo s svojo bavarsko vojsko; obenem govori zatem samo o Valjhunovi krščanski vojski, ne da bi natančneje določil, ali je šlo tudi za Bavarce ali samo za Karantance. V *Krstu pri Savici* so verska in vojaška razmerja precej drugačna. Prešeren je nasproti Valjhunu uvedel kot pravega nosilca pokristjanjenja irskega misijonarja, nato pa Črtomira poslal v Oglej, ne v Salzburg, kot bi moralo biti po Valvasorju. Druga, še pomembnejša sprememba je v Prešernovi razlagi boja med pogani in kristjani v takratnih slovenskih deželah. Iz Valvasorja ni jasno, ali so bili oboji samo slovenskega rodu, medtem ko je v Prešernovem *Uvodu* jasno poudarjeno, da gre za »bratomorno« vojno, ne pa za spopad med svobodnimi Slovenci in nemškimi osvajalci; Valjhun oblega Ajdovski gradec samo s slovenskimi vojščaki, o nemških zaveznikih tu ni sledu. Valvasorjevo predstavo je torej nadomestil pojem o notranjih slovenskih »razprtijah«, o katerih govori že *Sonetni venec*; gre za znotrajslovenski spor ali slovensko državljansko vojno. S tem je na videz v nasprotju tretja kitica *Krsta*, kjer se govori o tem, da »v deželi parski Tesel gospodari, ječe pod težkim jarmam sini Slave, le tujcam sreče svit se v Kranji žari, ošabno nos'jo ti pokonci glave.« Čeprav se zdi ta nagli prehod pod nemško nadvlado za zgodbo v *Krstu pri Savici* prehter, saj o nadvladi tujcev nad Slovenci pred tem nikjer ni govor, je vendarle mogoče pojasniti njegov smisel tako, da ni v nasprotju s podobo »bratomornega« boja v *Uvodu*: v spopadu med krščanstvom in poganstvom so se bojevale samo slovenske čete, toda Valjhun se je že oprl na nemške in bavarske prišleke, ki naj bi že v tem času zasedali pomembnejša mesta na dvoru, v upravi in Cerkvi – s to nezgodovinsko predstavo Prešeren nedvomno misli na položaj Slovencev v avstrijskih deželah svojega časa, kot ga je orisal v več pesmih, kjer govori o tujcih na Kranjskem ali Koroškem in izpoveduje enak odpor do njihove oblastne prevzetnosti, kot

ga čuti Črtomir na začetku *Krsta*. To pa samo potrjuje izhodiščno temo *Uvoda*, po kateri je Prešeren v nasprotju z Valvasorjem oziroma Megiserjem in Christalnickom videl v bojih okoli leta 770 predvsem spopad poganskih in krščanskih Slovencev, ne pa pokoritev Slovencev bavarski vojski in od te odvisnemu Valjhunu.

V tem kontekstu dobiva Bogomilina veroizpoved posebno funkcijo, ki ni samo zgodbena ali estetsko-formalna, ampak tudi duhovna. Njena naloga je pokazati, da je pravo krščanstvo v nasprotju z Valjhunom, ki se postavlja za njegovega predstavnika in bralca, ali kot pravi misijonar: »Valjhun ravna po svoji slepi glavi.« Gre torej za posebno interpretacijo krščanskega nauka in v tej se skriva »tendenco«, o kateri je pisal Prešeren Čelakovskemu.

Bogomilina veroizpoved je v kiticah 28 do 30, 32 in 38 sestavljena tako, da povzema v začetku poglavitne resnice krščanskega nauka, kot jih je potrdil tridentinski koncil, se pravi o stvarjenju sveta, izvirnem grehu in odrešenju, ki ga je ljudem prinesel Kristus s smrtjo na križu, nazadnje še o poslednji sodbi. Ob tej dogmatični osnovi pa se ta veroizpoved zlasti v kiticah 29, 30 in 38 posveča duhovno-moralnemu nauku, ki je v tej veroizpovedi in s tem za Prešernovo predstavo o krščanstvu odločilen. To je nauk o tem, da so Bogu enako ljubi vsi ljudje, da nobeden od njih ni določen za pogubljenje, ampak so vsi ustvarjeni za življenje v nebeškem veselju. Na tem mestu se 30. kitica spusti v kratek oris radosti, ki čaka umrle v posmrtnem življenju pri Bogu, to pa s pomočjo parafraziranja znanih verstic v Pavlovem prvem pismu Korinčanom, povzetih po preroku Izaiji. To mesto govori v prid domnevi, da se Prešernova predstava o krščanstvu v marsičem naslanja na teologijo Pavlovih pisem in temeljne pojme njegovih teoloških idej. Med temi je opazna zlasti pomembnost, ki jo Prešeren pripiše pojmom ljubezni, miru in sprave, saj prav s temi pojmi Črtomir označi vero, ki mu jo predstavi Bogomila s svojo veroizpovedjo. Da gre ljubezni v tej zvezi tisti temeljni pomen, ki ga je v prvem pismu Korinčanom izpovedal apostol Pavel, se potrjuje še z dejstvom, da Bogomila na začetku svojega izpovedovanja imenuje »pravega Boga« preprosto in naravno »Bog ljubezni«. S tem se potrjuje, da imata v Prešernovi predstavi o pravem krščanstvu tudi pojma vera in sprava tisti pomen, ki jima ga daje *Sveto pismo*, oziroma natančneje sv. Pavel v svojih apostolskih listih. Tako pojmovano krščanstvo je zato v *Krstu* nasprotje tistemu, ki ga predstavlja Valjhun in ki sploh ni krščanstvo, ampak politično-vojaška samovolja nekoga, ki »ravna po svoji slepi glavi«.

Bolj kot ta zunanji vidik je v Prešernovi predstavi o krščanstvu, ki se mu zdi pravo in bi ga zato Črtomir rad sprejel, pomembna njegova osrednja teološka zamisel. To pa je misel o tem, da nihče ni določen vnaprej za po-

gubljenje, ampak da »Bog ljubezni« želi odrešenje vsem ljudem. Ta ideja je očitno zanikanje vseh mogočih idej o predestinaciji, tako Avguštinovih kot protestantskih, zlasti kalvinskih, in ne nazadnje janzenističnih. Ker so bile od teh idej Prešernu najbolj znane janzenistične, morda celo iz Pascalovih *Misli*, je upravičena domneva, da je Bogomilina veroizpoved in z njo Prešernova pozitivna predstava o krščanstvu polemika z janzenizmom in drugimi nosilci nauka o predestinaciji. S tem je najbliže katoliškemu nauku, od sočasnih teoloških tokov pa tistim v nemškem protestantizmu, ki so pudarjali humani pomen krščanstva in hkrati takšno pravo krščanstvo razmejevali od njegovih zlorab in nasilja, storjenega v imenu Cerkev in krščanstva. Tu je misliti zlasti na bližino Herderjevih idejam o krščanstvu, zapisanim v delu *Briefe zur Beförderung der Humanität*, ki jih je Prešeren verjetno poznal. Herder razume krščanstvo kot »evangelij sreče«, podobno dojema njegovo bistvo Prešeren, ko v Bogomilini izpovedi vere postavlja v središče moč krščanstva, da lahko obljublja vsem ljudem večno srečo »unstran groba«.

S tem v zvezi je druga bistvena ideja Bogomiline veroizpovedi – »de bodo tamkej božji sklepi mili té, ki se tukaj ljubijo, sklenili.« Ta ideja je pomembna toliko bolj, ker je bila Bogomili spodbuda za njeno spreobrnjenje, saj je iz teksta razvidno, da je bilo upanje na združitev s Črtomirom v nebeški sreči glavni in celo edini motiv, da je lahko sprejela novo vero brez večjih zadržkov in težav. S tem v zvezi se odpira vprašanje, čigav je ta nauk in kako je v skladu z naukom evangelijev. Iz 32. kitice, kjer je natančneje formulirana misel o nebeški združitvi zaljuljencev, je z gotovostjo mogoče razbrati, da je tako učil misijonar in da ne gre za Bogomilino lastno misel, kot bi se zdelo na prvi pogled. Hkrati pa ostaja dvomljivo, kako je mogoče to idejo uskladiti z ustreznimi mesti iz evangelijev, predvsem s tistim, v katerem odgovarja Kristus na vprašanje saducejev o tem, s kom se bo lahko po smrti združila žena, ki je bila poročena z več brati zaporedoma. Kristusov odgovor na to zvito vprašanje je ta, da se ljudje v nebesih ne bodo niti mogli niti ženili. Na prvi pogled bi to mesto v zvezi s *Krstom* smeli razlagati tako, kot da se misijonar in z njim Bogomila motita z obljubo o nebeški združitvi teh, ki se v tem življenju ljubijo. Vendar je pri tem potrebno upoštevati Bogomilino predstavo o takšni posmrtni ljubezni. Bogomila izpove, da bo njena »zvesta« ljubezen »gorela v čistem, v večnem bo plameni zdaj, in ko mi odpade trupla peza«, kar pomeni, da bo posmrtna ljubezen, ki si jo obeta s Črtomirom, breztelesna, zgolj duhovna. To ne pomeni, da bo samo še gledanje Boga, kot ga opesnjuje Dante v *Božanski komediji*, ampak da bo to ljubezen dveh ljubečih se v skupnem gledanju Boga – ne torej stvarna zakonska zveza, ampak duhovna ljubezen na najvišji ravni. Po tej razlagi ta bistveni element

Bogomiline veroizpovedi ni v nasprotju s sporočilom v evangelijih niti z izrecnim naukom Cerkve o posmrtnem življenju, pač pa gre za eno od mogočih razlag tega življenja.

Odgovor na vprašanje, kakšno je bilo Prešernovo notranje krščanstvo ali kakšno bi utegnilo biti, je odgovor torej ta – to notranje krščanstvo bi se skladalo s predstavo o pravem krščanstvu, kot jo je položil v *Krstu* na jezik Bogomili in jo dal potrditi z misijonarjevo avtoriteto. To krščanstvo je deloma romantično, saj temelji v subjektivnem čustvu ljubezni, hkrati je humano in v tem smislu moderno, saj se sklada z današnjega stališča s poglavitno usmeritvijo katolištva, pa tudi drugih krščanskih verstev; vsekakor je bilo protijansenistično, protirigoristično in hkrati zavezano *Bibliji*, teologiji sv. Pavla in postavljeno v okvire tridentinske doktrine. Ni pa s tem mogoč tudi odgovor na vprašanje, ali je bilo takšno notranje krščanstvo v Prešernu živo v letih po *Krstu pri Savici*, in še manj o tem, ali je bilo podlaga njegovi odločitvi za sprejem zunanjih znamenj krščanstva pred smrtjo.

PREŠEREN UND DAS CHRISTENTUM

*Die Frage nach Prešerens Verhältnis zum Christentum betrifft zuerst seine äußerlichen Kontakte mit der Kirche und dem Glaubensleben, die Teilnahme an religiösen Feiern und die Ansichten über die sozial-politische Rolle der Kirche; diese Kontakte sind bekannt und beweisen, dass dieses Verhältnis von den Schuljahren bis zum Tod des Dichters Veränderungen unterworfen war. Wichtiger als diese äußerlichen Kontakte ist Prešerens innerliches Verhältnis zum Christentum, das aus seiner Vorstellung davon, welches Christentum glaubhaft, wahrhaftig und in diesem Sinn auch annehmbar ist, eruierbar ist. Die Antwort darauf ist im Epos *Krst pri Savici* zu finden, und zwar mit Hilfe einer genauen Analyse seiner religiösen, theologischen und glaubensgeschichtlichen Ideen.*

*Im einleitenden Sonett Matiju Čopu ist für eine derartige Analyse der inmitten des Sonetts ausgesprochene Gedanke, dass nur jener glücklich sei, der mit Bogomila die Hoffnung auf das jenseitige Glück in seiner Brust bewahrt, von Bedeutung. Dieser Gedanke stimmt mit einem ähnlichen in Pascals Fragmenten, herausgegeben unter dem Titel *Pensées*, überein, die sich Matthias Čop vermutlich für sein Studium des Jansenismus im Jahr 1831 besorgt hat. Prešerens Bezugnahme auf die Tradition Pascals weist darauf hin, dass sein Standpunkt gegenüber dem Christentum dem junghegeliani-*

schen widerspricht, wie er im Jahr 1839 in drastischer Form von Ludwig Feuerbach formuliert wurde.

In der Einleitung und den ersten Strophen des Epos sind zwar keine Motive oder Themen mit ausgesprochen religiös-theologischem Charakter zu finden, doch verweist Prešeren's Vorstellung von der Christianisierung der Slowenen im 8. Jahrhundert darauf. Prešeren beruft sich auf Valvasors Beschreibung dieser Geschehnisse in dessen Werk Die Ehre des Herzogthums Crain, gleichzeitig entfernt er sich grundlegend davon. Wesentlich dabei ist, dass er die Kämpfe um das Jahr 770 als ausgesprochenen »Bruderkonflikt« zwischen den heidnischen und christlichen Slowenen schildert und die entscheidende Rolle des bayrischen Heeres ausklammert. Eine noch charakteristischere Eigenheit der Ansichten Prešeren's hinsichtlich der Christianisierung der Slowenen besteht darin, dass er aus dem Fürsten Valjhu, den Valvasor als gerechten Herrscher und wahren Beschützer der Christen schildert, einen selbstherrlichen brutalen Herrscher macht, der nicht im Einklang mit dem wahren Christentum handelt, und als sein Gegenbild einen Priester und Missionar erschafft, der als der Bote der wahren Heilsbotschaft im Namen der Kirche auftritt.

Prešeren's Vorstellung vom wahren Christentum ist am greifbarsten im zentralen Teil des Epos, in dem Bogomila ihren Glauben bekennt. Darin muss die »Tendenz« gesehen werden, von der Prešeren Čelakovsky im Jahr 1836 brieflich berichtet. Es solle sich um einige wenige Strophen handeln, über die Čelakovsky als Übersetzer des hl. Augustinus wegen der darin verborgenen »Tendenz« kein Verdammungsurteil fällen werde. Dieses Glaubensbekenntnis umfasst 6 Strophen, die Hauptaussage liegt darin, dass Gott die Erlösung aller Menschen wünscht. Es handelt sich um eine klare Ablehnung der Lehre von der Prädestination, wie sie der hl. Augustinus in seinen späten Schriften formulierte und nach ihm unter anderen auch die Jansenisten. Dadurch erweist sich Prešeren's Verständnis des Christentums als ausgeprägtes Beispiel des humanen Christentums, wie es zur Zeit der Romantik vor allem Herder darstellte und wie es in neuester Zeit von der modernen katholischen Theologie vertreten wird.

Einen besonderen Anteil in diesem christlichen Glaubensbekenntnis hat Bogomilas Glaube, dass jene, die sich auf Erden lieben, im himmlischen Glück vereint sein werden. Dieser Glaube, den der Priester und Missionar lehrt, steht scheinbar im Gegensatz zu den Worten Christi im Evangelium nach Lukas, wonach es im Himmel keine Heirat mehr geben werde. Erklärbar wird er jedoch durch Bogomilas Erwartung, dass die Liebe beider nach dem Tod körperlos und im höchsten Sinne geistig im gemeinsamen Schauen Gottes sein werde, d. h. nicht der irdischen Heirat entsprechen würde.

EMBLEMATISCHE STRUKTUREN

IN DER LYRIK PREŠERENS

EIN WELTBILD IN BAROCKER VERKLEIDUNG

GERHARD GIESEMANN

GIESSEN

Povezavo med Prešernom in barokom raziskujemo ob pesmih, ki so porazdeljene v celotnem Prešernovem delu. Naslov nakazuje obe smeri raziskave: predstavlja strukture baročne retorike kot dejavnike v Prešernovem pesništvu in opozarja na odraz baročnega pogleda na svet v romantični subjektiviteti slovenskega pesnika. Tako naj se pokaže, da je barok za Prešerna pomembno izročilo in da krepi izpovednost njegove lirike.

Die Verbindung Prešeren – Barock wird an Gedichten untersucht, die auf das Gesamtwerk verteilt sind. Der Titel deutet die beiden Untersuchungslinien an: Es werden Strukturen barocker Rhetorik als wirkende Faktoren in der Lyrik Prešerens aufgezeigt und auf die Widerspiegelung des barocken Weltbildes in der romantischen Subjektivität des slovenischen Dichters hingewiesen. Damit soll dargestellt werden, daß Barock für Prešeren eine wesentliche Tradition und ein Resonanzverstärker seiner Dichtung ist. (Synopsis des Autors)

1. Überlegungen

Der Doppeltitel prägt die Struktur des Beitrages und ist zugleich These der vorliegenden Untersuchung zu Prešeren und Barock.

Die meisten Abhandlungen gehen von einer Berührung Prešeren – Barock aus, die sie biographisch untermauern (Pogačnik)¹, als notwendiges künstlerisches Durchgangsstadium betrachten (Paternu)² oder als eine Folge der Wahlverwandtschaft mit Petrarca notieren (Slodnjak u.a.)³. Immer ist eine Distanzierung spürbar, etwa wenn von einem weit gefaßten Barock die Rede ist, was wohl bedeutet, daß einige stilistische Merkmale bis hin zum con-

cettistischen Spiel vermerkt werden (Kidrič)⁴ oder wenn von passenden bzw. positiv eingeschätzten Modellen der europäischen Tradition die Rede ist (Paternu)⁵, wobei das Barock-Modell als integrationsfähig für die Epoche der Romantik angesehen wird.

Zweierlei scheint uns an diesen Einstellungen und ihren Folgerungen bemerkenswert. Erstens: Barock gilt als ein stilistischer Diskurs, dessen Erprobung ebenso wie die Varianten des melancholischen Sentimentalismus oder der Vorromantik hilfreich ist für die notwendige Einübung in die höchste Form des poetischen Diskurses zur Zeit Prešeren, die romantische Denk- und Schreibweise. Barocke Merkmale in der Lyrik Prešeren sind daher als Spiel- oder Proberformen mehr oder weniger dem frühen Schaffen zugeordnet, werden jedenfalls unter dem Aspekt betrachtet, daß sie eine notwendige Aufbaustation, eine zu bewältigende Phase darstellen, die nützliche Anregung bringt. Solche Vorstellungen, zumal, wenn sie mit dem Hinweis auf den Gebrauch in der frühen Dichtung verbunden sind, signalisieren einen teleologischen Literaturzugang. Er wäre dann berechtigt, wenn solche Einübungen von Stilmitteln eine Voraussetzung für den Reifungsprozeß darstellten. Die Verbindung Prešeren – Barock stellte dann allerdings nur eine Marginalie im Zugang zur Lyrik des Slovenen dar.

2. Thesen

Die Verbindung Prešeren – Barock wird tiefer gesehen. Die These lautet, daß barocke Poetik im Schaffen des Slovenen insgesamt zu verfolgen ist und nicht nur auf das Äußere, d.h. ein *decorum* beschränkt bleibt. Zunächst einmal, und das ist in den bisherigen Untersuchungen bemerkt worden, nutzt Prešeren, vielleicht verstärkt in der Frühphase seiner Dichtung, barock-rokokohafte concettistische Rhetorik, um seine Liebesmotive (Vergänglichkeit der Schönheit, Klage um Liebesentzug u.ä.) spielerisch-artistisch vorzutragen. Solche stilistischen Strukturen werden im späteren Werk auch in anderen motivischen Zuordnungen verwendet.

Ganz allgemein, d.h. noch ohne jeden Äquivalenzanspruch, kann darauf hingewiesen werden, daß *Liebe, Schicksal, Tod* Zentralmotive des Barock sind. Wesentlich ist das dualistische Weltbild, antithetisch pointiert im Sinnlichen und Übersinnlichen, in der seit der Antike genutzten Komplementarität von »memento mori« und »carpe diem«, im Spiegelverhältnis von kosmischer / himmlischer und irdischer ordo, in der ethischen Gegenüberstellung von christlicher sapientia und heidnischer prudentia.⁶ Nur dort ist nach Emil

Ermatinger Barockdichtung, wo sich diese Spannung, dieser Gegensatz zwischen extremer Diesseitslust und extremer Weltentsagung innerlich in der Idee und der Form des dichterischen Werks ausdrägt.⁷ Die im Gegensatz involvierte Entspannung ist ein wichtiges Detail in der barocken Denkform der gegenseitigen Bedingtheit. Die Extremdarstellungen finden auf ihrem Höhepunkt den Umschlag in eine andere Sphäre, die dem Vergänglichsten das Ewige entgegensetzt. Die krassen Schilderungen von Hoffnungsdefizit werden durch das Gegengewicht erlösender Merkmale gemildert.

Natürlich ist das Spannungsverhältnis für sich ein Kennzeichen aller antithetisch strukturierter Literaturaussage und somit für viele Stilformationen prägend. Vereinzelt als Strukturmerkmal ist es ebensowenig aussagekräftig wie verstreute Stilformen, die Teilmengen barocker Rhetorik darstellen. Es kommt bei Prešeren auf die Häufung, die Kombination, vor allem aber die Reaktivierung des barocken Denkansatzes als Tonartbestimmung der romantischen Dichtungsphilosophie an. Prešeren nutzt nach unserer Überzeugung romantische Subjektivität und die oben angesprochene barocke Idee im Sinne einer *Kontrafaktur*. Dadurch erhält seine Poesie eine Tiefendimension und Einmaligkeit des Ausdrucks, die die Eindimensionalität einer ästhetischen Grundlinie übersteigt. Die Dominanz romantischer Gattungen, romantischer Subjektivität, romantischer Motivgebung bleibt; Prešeren verarbeitet jedoch aus der barocken Tradition das, was seiner Vision in den Motiven *Liebe, Schicksal, Tod* entspricht. Er spielt mit den Andeutungen und nutzt die intertextuell angesprochenen Lösungen des Barock als Resonanzverstärker.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist vorab zu erläutern. Prešeren schreibt natürlich keine Barockgedichte, d.h. wir finden immer nur eine Rekonstruktion von Teilaspekten, die allerdings die ganzheitliche Denkform durchblicken lassen. Reizvoll ist die Diskrepanz der Weltansichten, die Antithese, die Konfrontation, die sich etwa aus dem Dualismus Diesseits – Jenseits des Barock und der *Säkularisierung* der Lebensmotive bei Prešeren ergeben. Reizvoll ist aber auch die provozierte gedankliche Ergänzung des ausgefallenen Teils, die eine neue Färbung des intendierten Sinnes suggeriert. Es geht also nicht nur um die Äußerlichkeit emblematischer Strukturen, sondern um das allgemeine Prinzip des Barock in seiner weiteren Bedeutung, um »ein Prinzip, das in jedem Stil auftreten kann, so zwar, daß es die vorgefundenen Formen beibehält, aber ihnen einen neuen, anderen Gefühlswert gibt.«⁸ Wir wollen also das *Stilmittel* und den *Denkansatz* Barock bei Prešeren als eine immanente Variationsmöglichkeit seines Stils und seiner Ästhetik betrachten und dazu Beispiele anführen.

3. Emblematische Strukturen

Äußere Formen barocker Stilmittel häufen sich in den Mitte der 20er Jahre entstandenen Liebesgedichten *Zvezdogledam* (1825/26) und *Dekletam* (1826/27)⁹, worauf in der Forschung¹⁰ bereits hingewiesen worden ist. Hier sollen im Sinne der Problemstellung einige zusätzliche Bemerkungen einfließen. Die zweiteilige Struktur des Gedichtes *Zvezdogledam* deutet die Gleichnissituation an; konstruiert ist es in der Dreiteiligkeit der Emblemata, die damit auf die Literatur übertragen werden. Sowohl Gleichnis als auch emblematische Dreiteiligkeit sind bei Barockdichtern, etwa Andreas Gryphius, häufig angewendete Konstruktionsverfahren¹¹: die *inscriptio* ist auf die Überschrift »Zvezdogledam« übertragen, die *pictura* wird im Bild der Sterngucker und ihres Wirkens gezeichnet (Zeile 1-15), die parallel gesetzte subjektive Situation (Zeile 16-35) löst das Bild in der erläuternden *subscriptio* auf. Neben diesem Struktursignal verwendet Prešeren weitere rhetorische Mittel, die auf dem genannten Hintergrund und durch die Verwendungsdichte aussagekräftig werden. Dazu gehört die antithetische Konstruktion von Anfang und Ende des zweiten Teils:

Dve sami zvezdi gledal,
oči sem svoje ljube,
dve svitli zvezdi gledal
(Zeile 16-18)

Dve sami ste *zmotili*,
dve sami *zapeljali*
mi zvezdi umno glavo
(Zeile 27-29)¹²

Merkmalfhaft sind weiterhin typische Häufungen (»pratikarji«, »zvezdogledi«, »preroki«, »modrijani«) im Anruf, ebenso die Verwendung des Summationsschemas in umgekehrter Folge: Dem Summierungs begriff »v nebeških zvezdah brati:« (Zeile 6) folgt die symmetrische Reihung »bo neba togota / vetrov nam šum zbudila, / razsula v polje točo, / vtopila čoln na morji« usw. (Zeile 8-12); es gehört dazu die Anwendung scharfsinniger Stilmittel, wie etwa des Oxymoron, als direktem Zusammenstoß der Gegensätze: *der törichte Blinde, der in den Augen der Geliebten liest.* (»Dve svitli zvezdi gledal, / sem v njih neumni slepec / vesele bral si dneve«, Zeile 18-20). Ebenso durchgehend bestimmt die sinnbildhafte Rhetorik des Barock das rokokohafte Liebesgedicht »Dekletam«. ¹³ Die Pointe des Gedichts ist die Anwendung des Vergänglichkeits topos der Vanitas (»vari, vari, de priletna / samka se ne boš jokala!«, Zeile 19-20) auf die Geliebte. Dieses, man könnte sagen, urbarocke Thema, das auf alle Eitelkeit der Welt anwendbar ist,¹⁴ exemplifiziert Prešeren – sozusagen als formale Geste – mit weiteren Eigentümlichkeiten barocker Rhetorik. Dazu gehört der Kontrast, der die ersten

drei Strophen ebenfalls unter dem Blickwinkel der Vergänglichkeit beherrscht; wesentlicher noch ist die Verwendung des Summationsschemas, das dem strengen Parallelismus der barocken Rhetorik entspricht. Die Bilder bzw. Gleichnisse der ersten drei Strophen: »Padala nebeška mana...« – »kak lepo se rosa bliska,...« – »Rožice cveto vesele...« werden in umgekehrter Folge in den Metaphern der 4. Strophe summiert: »Roža, rosa ino mana / vaša je mladost, dekleta!« (Unterstreichungen G.G.). Die emblematische *pictura*, d.h. die in den ersten drei Strophen ausgeführten Bilder, erhält gleichzeitig ihre *subscriptio*. Zum Nachweis barocker Rhetorik bietet sich Opitz an mit der thematisch ähnlich angelegten Elegie »Schönheit dieser Welt vergehet«:

Wie ein Wind, der niemals stehet:
 Wie die Blume, so kaum blüht
 Und auch schon zur Erde sieht,
 Wie die Welle, die erst kömpt
 Und den Weg bald weiter nimpt -
 Welt ist Windt ist Blum' und Wellen¹⁵
 (Unterstreichungen G.G.)

Ein ähnliches Verfahren, das die barocke Idee von Diesseitslust und Weltentsagung in der Kontrafaktur romantischen Subjektivismus aufnimmt, ist im Gedicht *Zgubljena vera* (1841) zu finden. Die Mädchenschönheit wird in der *enumeratio partium* zum Zwecke der Anschaulichkeit in Teilaspekte aufgegliedert und zur Erscheinung gebracht:¹⁶ »Nebeško sijejo oči« (Zeile 1) – »Rdeče lica zorno še / cvetejo« (Zeile 3f.) – »Se usta smejajo...« (Zeile 6) – »Život je tak, roke, noge« (Zeile 9) usw.¹⁷

Die Entsagungsmetaphorik ist aufgrund der im ersten Teil erkennbaren Apotheose der Geliebten mit der Begrifflichkeit des Religiösen ausgestattet: »verovati« (Zeile 13, 14), – »vera« (Zeile 16) – »sveta, čista gloriја« (Zeile 15) – »vekomaj živeti« (Zeile 19) – »srce je moje bilo oltar, pred bogstvo ti« (Zeile 21f.). Natürlich ist die Intention dieses Gedichtes des 19. Jahrhunderts eine andere als die Weltentsagungslösung des 17. Jahrhunderts; das Thema ist säkularisiert, aber eben mit den Mitteln barocker *persuasio*.

Eine deutliche Anspielung an das Sinnbild des Schiffes, an die Meerfahrt mit Bezug auf die Metapher Lebensschiff bringt das Beispiel *Mornar* (1843). Obwohl oder gerade weil das lyrische Ich seine Betroffenheit in zärtlicher Gestaltung des erotischen Motivs in volksliedhafter Musikalität zum Ausdruck bringt¹⁸, wirkt das eigentlich abgegriffene Emblem der Schifffahrt¹⁹ als Resonanzverstärker. Die Bildfolge wird von Prešeren gleichmäßig über das Gedicht verteilt in der jeweils ersten Strophenhälfte.²⁰ Der Zusammenstoß

von Emblematischem und Individuellem, von barocker Allgemeingültigkeit und persönlicher Resignation gibt dem Gedicht seine Originalität. Dieser Objekt-Subjekt-Kontrast strukturiert fast jede Strophe. Er ist graphisch hervorgehoben, wie etwa die Strophen 4 und 6 verdeutlichen:

emblematisch	Spet so se jadra bele od južnih sap napele, prinesle me nazaj;	1. Strophen- hälfte
individuell	dekleta moj'ga ženo sem najdel poročeno, - prestal sam Bog ve kaj!	2. Strophen- hälfte
emblematisch	Ne straši moč viharja, ne grom valov mornarja, se smrti ne boji.	1. Strophen- hälfte
individuell	Spomin v potopu mine, ljubezni bolečine vsak dan spet oživi!	2. Strophen- hälfte

Die Kombination zeigt, daß es sich nicht um eine stilistische Anlehnung handelt, sondern um bewußte Gestaltung aus der Konfrontation zweier ästhetischer Perspektiven. Aus der überlieferten Schiffahrtsallegorie dringen die typischen barocken Anwendungen der Beziehung auf Grundbereiche des Lebens und der Liebe²¹ durch. Es ist kein Seefahrgedicht, in dem der Bildbereich (Seefahrt) zum Grundbereich geworden wäre, sondern die beeinträchtigte Lebensfahrt klingt an: Die Trennung von der untreuen Geliebten durch das Meer, die weite Reise in die Städte (des Lebens), die Rückkehr unter den hoffnungsdeutenden, reinen weißen Segeln, die Enttäuschung und ahermalige Wegreise des Seemanns, dem die Schrecken des Meeres (Lebens) nichts mehr anhaben können.

Im Balladenschaffen gibt es ebenfalls inhaltliche Berührungen mit barocken Komponenten. Sie sollen hier nur angedeutet werden, da auf Zusammenhänge bereits hingewiesen wurde.²² Die Ballade *Povodni mož* (1824-26), deren Thematik Valvasor entstammt, ist in ihrer Grundaussage barocker Natur. Das warnende Exempel der Hoffart und der Mahnung an die Vergänglichkeit irdischer Dinge ist im Barock stets religiös bezogen auf den Dualismus von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit und steht deshalb bevorzugt und in unterschiedlichsten Szenierungen in den barocken Predigtsammlun-

gen, so auch vielfältig bei dem Slovenen Svetokriški.²³ Prešeren verwendet den barocken Ansatz der Gegensätzlichkeit, der Dynamik, der bedrohlichen Steigerung in der parallel angelegten Aufzählung (11. Strophe) oder in der aus der reihenden Wiederholung erwachsenden anaphorischen Konstruktion. Die angedeutete Formverbindung evoziert die Vergegenwärtigung der barocken Anlage und bringt damit einen Doppelsinn in das Geschehen, auch wenn Prešeren die religiöse Jenseitsverbindung als Auslöser für die Diesseitsmahnung wegläßt. Der Abgesang kann trotz der tänzelnd-spielerischen Bewegung so seinen bedrohlichen Unterton andeuten.

Die Nachdichtung von Bürgers »Lenore« bringt den Dichter ebenfalls, wenn auch indirekt und nur hinsichtlich der thematischen Orientierung, mit barocken Denkweisen in Verbindung, etwa im jenseits gerichteten, barocken Weltverständnis der Mutter, aber auch in inhaltlichen und metrischen Erinnerungen an protestantisches Liedgut aus der Barockzeit.²⁴

4. Weltbild in barocker Verkleidung

Zur Aufspürung barocker Ideologienutzung in den Gedichten Prešerens, die oben bereits angedeutet wurde, dienen der Zyklus *Sonetje nesreče* (1832)²⁵ und das Gedicht *Memento mori* (1831)²⁶. Letzteres ist vom Titel her bereits eine Zusammenfassung des *Vanitas*-Topos und markiert in der Bildgebung des zweiten Quartetts die Symbolisierung des Totentanzmotivs. Die Sonettform entspricht wiederum der Struktur der emblematischen Kennzeichnung: Das Motto der *inscriptio* gibt die Überschrift »Memento mori«, die Bilddarstellung, *pictura*, erfolgt in den beiden Quartetten (Grab-Erinnerung und Flucht-Versuche), die Erläuterung, *subscriptio*, liefern die Terzette, die die Mahnung an die Unentrinnbarkeit vor dem Tod enthalten. Das an barocke Bauweisen des Sonetts erinnernde Grundschema und die im Thema festgehaltene Ideologie der Vanitas wirkt wie ein Orgelpunkt. Der Spannungsaufbau durch Ausweichen in entferntere romantische, schauerromantische Motivketten (»otprte noč in dan so groba vrata« – Zeile 3; »smrtna žetva vsak dan bolj dozori« – Zeile 11) und die Entgegensetzung von Zärtlichkeitsmetaphern (»pevcov pesem sladka« – Zeile 8) sorgt für eine Polytonalität. Die ständige dynamische Konfrontation von Düsternis und Lebensfreude ist barock, während die Entgegensetzung von schicksalhafter, unentrinnbarer Auslieferung menschlicher Existenz und von (bereits unterlegenem) Streben nach Glück romantisch-subjektive Züge trägt.

Der die Tonart färbende barocke Grundton verdeutlicht zudem die Welt-sicht der christlichen ordo. Die barocke Dichtkunst erhebt Bekanntes in

Allgemeingültigkeit, verkündet ordnungsgerichtete Wahrheiten: »Dolgost življenja našega je kratka« – der Eingangsvers von *Memento mori* – gehört zu diesem Ordnungsgesetz²⁷, ebenso der letzte Vers des ersten Quartetts: »al dneva ne pove nobena prat'ka«. Und sie sind, was den barocken Ordnungsgedanken verstärkt, der Bibel entnommene 'Weisheiten' (Hiob 10,20; 14, 1; Psalm 89, 49 bzw. Matthäus 24, 36; 24, 42, 50). Die reihende Aufzählung, der negative Vergleich, die Kontrastbildung zwischen den Freuden der Welt und dem Tod, der Verfallsgedanke, die entlegenen Bildbereiche (»koža gladka« – Zeile 5) sind in Prešeren's Gedicht in einer gemäßigten Sprachform der allgemeinen Mahnung erfaßt. Die drastischen Varianten solcher Verfahren in der Barockdichtung, die ihre ideologische Intensität aus der Ewigkeitsbeziehung ableiten, wirken im Hintergrund. Der intertextuelle Bezug ist durch Prešeren's Motivgestaltung aufgerufen.

Der Vergleich mit Andreas Gryphius *Gedanken über den Kirchhof und Ruhstätte der Verstorbenen*²⁸ zeigt die Nähe der Verfahren und die Graduierung der Bildlichkeit:

Prešeren

Pred smrtjo ne obvar'je koža gladka,
od nje nas ne odkup'jo kupi zlata,
ne odpodi od nas življenja tata
veselja hrup, ne pevcov pesem sladka.
(*Memento mori*, 2. Quartett)

Gryphius

Sind diese die, die vor der Zeit
In Purpur, Seid und Gold geglissen?
[.....]
Hirnscheitel sonder Haar und Zier,
Antlitzer sonder Nas und Lippe
Und Häupter sonder Haut und Ohr,
[.....]
Der Locken Schmuck fleucht und verfällt...
Die zarten Wangen schrumpfen ein...

(*Gedanken über den Kirchhof, Strophen 20, 22, 27, 28*)

Wir haben es bei Prešeren nicht mit einer Nachahmung, aber einer Resonanzverstärkung zu tun. Er nutzt die Barockideologie für eine ganz anders geartete Weltsicht. Die drastische Darstellung im Barock ist auf die Mahnung abgestellt, sich über die *Vanitas*-Einsicht in die göttliche *ordo* zu fügen; die Ewigkeitsgewißheit führt dazu, daß die Sorge um das Seelenheil den vergänglichen leiblichen Genüssen gegenübergestellt wird. Prešeren erinnert an den Dualismus von Leben und Tod, ohne die für den Barock gültige rigorose Belehrung über Folgen menschlichen Verhaltens anzufügen. Das Bedenken des Lebensendes hat das Bedenken des Gerichts, der Auferstehung abgelöst. Der Tod ist zwar »življenja tata« – mit einer ganz barocken Genitivmetapher – aber eben nicht der Übergang zu Gericht und Ewigkeit. In der melancholischen Erinnerung an die Vergänglichkeit schwingt die Wertung und

Wägung menschlichen Verhaltens aufgrund der Einfärbung mit, aber ohne die belehrende Zugabe; die Bindung des irdischen an den himmlischen Teil fehlt, wie sie im deutschen Barock gang und gäbe ist:

Ach Toten! Ach, was lern ich hier!
 Was bin ich, und was werd ich werden!
 [.....]
 Wie lange wird mein Körper stehn!
 Wie bald werd ich die Jahre schließen,
 Wie bald die Welt zum Abschied grüßen
 Und aus der Zeiten Schranken gehn!
 (*Gedanken über den Kirchhof, Strophe 34*)

Die *Sonetje nesreče* sind in barocker Denkart eine Umkehr der Weltordnung. Glück wird zum »sovražna sreča« (6. Sonett, Zeile 1), zur »klofuta« (4. Sonett, Zeile 1) – in der barocken Dialektik wäre es das falsche, das irdische Glück, dem das Unglück als wahres Erkenntnisglück gegenübersteht, so etwa in den Predigtauslegungen von Svetokriški²⁹. Das setzt sich fort in der Auslegung des Dunkel-Hell-Gegensatzes, in dem das Licht entgegen der Erwartung nicht Erlösung, sondern Verdammnis bringt: »Nebo odpre se, luna da svečavo; / tam vidi gnezditi strupene gade« (2. Sonett, Zeile 5-6), oder: »Zvedrila se je noč, zija nasproti / življenja gnus, nadlog in stisk ne malo« (2. Sonett, Zeile 12-13). Wiederum muß auf den entscheidenden Unterschied zum Barock hingewiesen werden, in dem die Verkehrung als Mahnung an die Jenseitigkeit verstanden wird und dort ihre Verkehrtheit verliert. Die Wege sind deshalb nicht ohne Ziel, d.h. nicht ausweglos. Bei Prešeren dagegen scheint der Ausweg zu fehlen: »globoko brezno brez vse rešne poti.« (2. Sonett, Zeile 14) lautet die Schlußzeile zu dieser Pervertierung von Licht und Erlösung. Trotz solcher Säkularisierung ist die Parallelisierung zur barockchristlichen Ideologie über Bibelanklänge intertextuell verankert. Die Ausweglosigkeit Prešerens, die den Tod als Ruhepol ersehnt, ist in die Nähe des christlichen Erlösungsgedanken gerückt; Prätext (Bibel) und Posttext (Prešeren) sind parallel und unterscheiden sich nur durch die »erlösende« Ergänzung (vgl. die Unterstreichungen), die bei Prešeren fehlt, aber eben als Minus-priem wirksam ist:

Prešeren	Bibel
miru ne najde revež, ak' preiše vse kraje, kar jih strop pokriva neba; (4. Sonett, 1. Terzett)	Wo soll ich hin fliehen vor deinem Angesicht? Nähme ich Flügel der Morgenröte und bliebe am äußersten Meer, <u>so würde mich doch deine Hand</u> <u>daselbst führen.</u> (<i>Psalms 139, 7 und 9</i>)

počije, smrt mu čela pot obriše.
(4. Sonett, 2. Terzett)

Bog bo obrisal vse solze z njih oči in smrti ne bo več (Offenbarung 21, 4)

Direkter übernimmt Prešeren die dualistische Denkform des Barock in den Symbolen der Jenseitsöffnung: *ključ, vrata, srečna cesta*. Sie sind stets verbunden mit dem Tod als Übergang: »Prijazna smrt! [...] / ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta.« (5. Sonett, 2. Quartett). Der Übergang wird unterstrichen durch das auffällig gereimte »tje« (anaphorisch in der 8. bis 12. Zeile gebraucht), das eine typisch barocke Steigerung in der Art der *amplificatio* formal und inhaltlich imitiert, wie die Gegenüberstellung mit einem Gedicht von Gryphius verdeutlicht :

Prešeren	Gryphius
[smrt], ki pelje nas iz bolečine mesta tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi;	Hier hilft kein Recht, wir müssen weichen, Hier hilft kein Kraut, der Mensch ist Gras, [.....]
tje, kamor moč pregnajovcov ne seže, tje, kamor njih krivic ne bo za nami, tje, kjer znebi se človek vsake teže,	Hier hilft nicht Stärke, du bist Glas. Hier hilft kein Adel, du bist Erden,
tje v posteljo postlano v črni jami (5. Sonett, Zeile 7 bis 12)	Hier hilft kein Purpur, kein Gepränge ³⁰

Prešeren bildet im gleichen Sonett Metaphern, die abstrakte und für den christlichen Glauben relevante Begriffe in konkreten Funktionsbezeichnungen wiedergeben. Sie gehören ebenfalls dem alt- oder neutestamentlichen Bereich an und haben heilsgeschichtliche Bedeutung:

skrb vsak dan mu pomlajena *nevesta*,
trpljenje in obup mu *hlapca zvesta*,
in kes *čuvaj*, ki se nikdar ne vtrudi. (Hervorhebungen G. G.)
(5. Sonett, 1. Quartett)

Die Abweichung, die Verfremdung ist wiederum deutlich in der Zuordnung der heilsgeschichtlich positiv besetzten Begriffe *Braut* (= Kirche – Offenbarung 21, 2, 9), *treuer Knecht* (= der wahre Gläubige – Matthäus 24, 45; 25, 21), *Wächter* (= Schutzfunktion Gottes: Wächter Israels – Hesekiel 3, 17), zu den negativen Bereichen Sorge, Leiden, Verzweiflung und Reue. Die Neigung der Barocklyrik zu drastischer Schilderung, wie sie in den zahlreichen *vanitas vanitatum*-Gedichten verbildlicht wird – etwa bei Gryphius:

Was lispelt durch der Kehle Röhr?
 Was merk ich in den Brüsten zischen?
 Mich dünket, daß ich Schlangen hör
 Mit Nattern ihr Gepfeife mischen.
(Gedanken über den Kirchhof, Strophe 20)

spiegelt sich in der Aufnahme solcher Mittel im 2. Sonett wider:

tam vidi gnezditi strupene gade,
 in tam brlog, kjer ima tigra mlade,
 vzdig'vati vidi leva jezno glavo.
(2. Sonett, 2. Quartett)

Im Barock ist es des Lebens Vergänglichkeit, bei Prešeren des Lebens Ekel.

Das letzte Sonett des Zyklus zeigt auf den ersten Blick das Ende des leidvollen Weltganges, ohne den Jenseits-Übergang, der im vorletzten Sonett angeklungen war, realisieren zu können. Die Literatur spricht von Resignation, von Erstarrung, aber auch von heroischem Trotz³¹, was auf die Fortdauer der eigenen Existenz als einem zu ertragenden Schicksal hindeutet. Prešeren hört dort auf, wo die Barockideologie den Umschlag ins Jenseits anbietet. Der Umschlag, die Trotzreaktion ist bei Prešeren für die Diesseitigkeit angedeutet: »me tnalo najdla boš neobčutljivo« (6. Sonett, Zeile 14). Dennoch kann die Involviertheit barocken Denkens in diesem Widerstandshinweis festgestellt werden. Denn auch die barocke Dichtung kennt und benennt die Gräßlichkeit der Existenz³², aus der sich der Widerstand nährt; sie bezieht allerdings in der Lexik bereits die Dialektik der Heilslehre ein, aus der die Umschwungsdynamik gewonnen wird, nämlich den christlichen Widerstand, wie das bekannte Barocklied von Johann Franck »Jesus, meine Freude« in der 3. Strophe verdeutlicht:

Trotz dem alten Drachen,
 Trotz dem Todesrachen,
 Trotz der Furcht dazu!
 Tobe, Welt, und springe;
 ich steh hier und singe
 in gar sichrer Ruh.
 Gottes Macht hält mich in acht,
 Erd und Abgrund muß verstummen,
 ob sie noch so brummen.³³

Das Leiden ist parallel, der Erlösungsansatz ebenfalls, die Erlösungsrichtung: Ertragen (Prešeren) bzw. Enthebung (Barock) geht auseinander; diese Richtungsvariante wird bereits angedeutet in dem unterschiedlichen säkularen bzw. geistlichen Leidvokabular. Prešerens Lyrik ist auf diesen Dualismus abgestellt, wenn dieser auch nicht dimensioniert und ausgesprochen wird; seine Lyrik nutzt barocke Mentalität für ihre romantische Subjektivität und erreicht dadurch eine einmalige Tiefenwirkung.

Anmerkungen

¹ Vgl. J. Pogačnik: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. München 1977 (= Slavistische Beiträge. 105), bes. S.121: »Die Biographen erwähnen, daß Prešeren in den Jahren 1821 bis 1824 mit großer Begier neben antiken und barocken gerade italienische literarische Werke aus der Epoche der Renaissance las.«

² Vgl. B. Paternu: France Prešeren. Ein slowenischer Dichter 1800-1849. Übs.: K.D. Olof. München 1993 (= Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen. XXIII), bes. das Kapitel: Durch den Nachhall von Barock und Vorromantik (1819-1829), S.38-57. Paternu spricht von der Bewältigung von Stilvarianten durch Prešeren, die als Vorarbeit für eine Konsolidierung slovenischer Literatur notwendig war (S. 41). Die Beispiele »Lažnivi pratikarji«, »Zvezdogledam«, »Rotarjovima dekletama« lassen für Paternu einzelne stilistische Merkmale des Barock erkennen, allerdings bereits im Übergang zum Rokoko (erweiterter Barock).

³ Slodnjak vermeidet eine direkte Ansprache barocker Tendenzen. Die allgemein gehaltene Aussage spricht von einer »Rezeption der europäischen literarischen Formen und Motive von der Antike bis zur Romantik«, einer stilistischen Zuordnung zur anakreontischen oder zur im Volkston gehaltenen Dichtung. (A. Slodnjak: Geschichte der slovenischen Literatur. Berlin 1958, S.114, 119 u.ö.). Ähnliche Hinweise auf stilistische Besonderheiten, die mit barocken Verfahren in Verbindung stehen, ohne daß hier Barock thematisiert wird, finden sich in den Aufsätzen von J. Matešič: O metafori u poeziji F. Prešerna na njemačkom jeziku. In: Obdobje romantike v slovenskem jeziku, knjževnosti in kulturi. Ljubljana 1981, S. 205-213; und R. Neuhäuser: Zur Rolle von Lautinstrumentierung und Lautmetapher im lyrischen Gedicht der Romantik anhand von Beispielen aus den Poezije Prešerens. In: Obdobje, a.a.O., S. 177-203.

⁴ Vgl. F. Kidrič: Prešeren 1800-1838. Ljubljana 1938, S.LXXX. (Zitiert nach B. Paternu, a.a.O., S.42).

⁵ Barock und Vorromantik sind für Paternu die Stilkulturen des 18. Jahrhunderts, die von Prešeren »souverän« nachgeholt und bewältigt werden, mehr noch, »über die er [...] ohne besonderen Bruch den Schritt in die Romantik tun konnte.« (Paternu, a.a.O., S.41).

⁶ Zur dualistischen Himmel – Erde – Analogie vgl. C. Wiedemann: Barocksprache, Systemdenken, Staatsmentalität. Perspektiven der Forschung nach Barners »Barockrhetorik«. In: Internationaler Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur. Hamburg 1975, S.21-52, hier S.30. Vgl. auch den Hinweis auf das barocke Formel- und Gegensatzdenken bei M. Windfuhr: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1966, S.70.

⁷ Vgl. den Hinweis bei H. Hartmann: Barock oder Manierismus? Eignen sich kunsthistorische Termini für die Kennzeichnung der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts? In: Der literarische Barockbegriff. Hrsg. W. Barner. Darmstadt 1975, S. 380-401, hier S.386.

⁸ G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. Band III. Berlin und Leipzig 1926, S. 285. (Zitiert nach H. Hartmann, a.a.O., S.398).

⁹ Die Werke Prešerens werden zitiert nach F. Prešeren. Hrsg. F. Kidrič. Band I: Pesnitve. Pisma. Ljubljana 1936, hier S. 94 und 7.

¹⁰ Vgl. Paternu, a.a.O., S. 38ff.; Kidrič, a.a.O. Ljubljana 1938.

¹¹ Vgl. M. Windfuhr, a.a.O., S. 92.

¹² Prešeren. Band I, a.a.O., S. 94f.

¹³ A.a.O., S.7.

¹⁴ Der Vanitas-Gedanke ist meist in die stilistische Figur der Antithese eingebettet und damit im Barock allgegenwärtig. Er wird in den Predigten exemplifiziert (vgl. etwa G. Giesemann: Zwischen scholastisch-dialektischer Spannung und barockem Lebensgefühl: Der Kontrast in den Predigten des Janez Svetokriški. In: Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana 1989, S. 137-152) und taucht in der Lyrik häufig schon in den Gedichtüberschriften auf: »Vanitas mundi«, »Vanitas vanitatum et omnia vanitas«, »Vanitas! Vanitatum vanitas!« bei Gryphius oder »Vergänglichkeit der Schönheit« bei Hofmannswaldau usw.

¹⁵ Zitiert nach Windfuhr, a.a.O., S. 113; ähnlich auch in der 11. Strophe des Gedichts »Vanitas! Vanitatum vanitas!« In: A. Gryphius: Werke in einem Band. Weimar 1963 (= Bibliothek deutscher Klassiker), S. 44:

Weil uns die Lust ergötzet
 Und Stärke freie schätzet
 Und Jugend sicher macht.
 Hat uns der Tod gefangen
 Und Jugend, Stärke und Prangen
 Und Stand und Kunst und Gunst verlacht.
 (Hervorhebungen G.G.)

¹⁶ Vgl. Dazu die Erläuterungen bei J. Dyck: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Bad Homburg v. d. H. / Berlin / Zürich 1966 (= Ars poetica. Texte und Beiträge zur Dichtungslehre und Dichtkunst. 1), S. 111ff.

¹⁷ Prešeren, Hrsg. Kidrič, a.a.O., S. 15.

¹⁸ A. Slodnjak, a.a.O., S.147.

¹⁹ Vgl. die zahlreichen Eintragungen zu Schiff u.ä. in den Handbüchern zur Sinnbildkunst etwa in: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Hrsg. A. Henkel, A. Schöne. Stuttgart und Weimar 1996. Die schicksalhafte

Verbindung mit dem diesseitigen und dem jenseitigen Leben, zu dem das Schiff Beförderungsmittel ist, macht es zu einem allumfassenden sozialen und religiösen Symbol, mit großem Widerhall auch im geistlichen Liedgut des Barock.

²⁰ Die erste und letzte Strophe bezieht auch in der zweiten Strophenhälfte das Sinnbild ein durch die wiederholte leitmotivische Zeile »moj up je šel po vodi« (Zeile 5 und 41), die die schicksalhafte Trennung Land – Meer andeutet und dadurch auf das Emblem »Lebensschiff« verweist.

²¹ Vgl. Windfuhr, a.a.O., S.84.

²² Vgl. Paternu, a.a.O., S. 47ff.; Slodnjak, a.a.O., S. 119f.

²³ Vgl. G. Giesemann: Zwischen scholastisch-dialektischer Spannung..., a.a.O.; G. Giesemann: Das Weltbild in der Bildwelt des Barockpredigers Janez Svetokriški. In: Zbornik o Janezu Svetokriškem. Ljubljana 2000, S. 131-148.

²⁴ Vgl. hierzu Giesemann: Žukovskij. Ljudmila (im Druck); auf die unterschiedlichen Dichtungskonzeptionen Bürgers und Prešerens geht Olof ein. Er deutet allerdings die Haltung der Mutter aus einer aufklärerischen Position heraus. (Vgl. K.D. Olof: Bürgers Lenore in der Übersetzung France Prešerens. In: Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana 1981, S. 241-255).

²⁵ Prešeren. Hrsg. Kidrič, a.a.O., S. 167-172.

²⁶ A.a.O., S. 173.

²⁷ Vgl. Dyck, a.a.O., S.112.

²⁸ Vgl. Gryphius, a.a.O., S. 61-75: »Andreä Gryphii Gedanken über den Kirchhof und Ruhestätte der Verstorbenen«.

²⁹ Vgl. die Dialektik der Predigt Svetokriškis »Über den Nutzen des Schreckens« zum dritten Sonntag nach Ostern in: Giesemann: Das Weltbild in der Bildwelt..., a.a.O., S.136.

³⁰ Gryphius, a.a.O., S. 37-39: »Letzte Rede eines Gelehrten aus seinem Grabe«, hier Str. 8f.

³¹ Vgl. die Auslegungen bei Kidrič und Paternu, a.a.O., S. 93; bei Slodnjak, a.a.O., S.127; bei Pogačnik: Von der Dekoration zur Narration ..., a.a.O., S. 136; oder A. Leitner: France Prešerens Sonetje nesreče. In: Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana 1981, S. 227-239, hier bes. S. 235.

³² Vgl. dazu das Kirchenlied von Christoph Demantius »Freu dich sehr, o meine Seele« (1620), in der 4. Strophe:

Welt und Teufel, Sünd und Hölle,
 unser eigen Fleisch und Blut
 plagen stets hier unsre Seele,
 lassen uns bei keinem Mut.
 Wir sind voller Angst und Plag,
 lauter Kreuz sind unsre Tag;
 wenn wir nur geboren werden,
 Jammer g'nug find't sich auf Erden.

Zitiert nach: Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelische Kirche in Hessen und Nassau. Frankfurt am Main 1994, Lied Nr. 524.

³³ A.a.O., Lied Nr. 396.

EMBLEMATIČNE STRUKTURE V PREŠERNOVEM PESNIŠTVU PODOBA SVETA V BAROČNI PREOBLEKI

Barok velja v literaturi o Prešernu kot stilistični ekskurz, kot različica v še ne povsem izoblikovanem pesništvu. V nasprotju z doslej veljavnim znanstvenim prepričanjem so baročne stilistične zamisli porazdeljene na celotno Prešernovo ustvarjalno obdobje. Mogoče je dokazati, da uporablja Prešeren strukture baročne retorike v različnih pesniških oblikah in v opaznem številu, ki kaže na njihovo zavestno rabo. Tako je npr. v pesmih »Zvezdogledam«, »Dekletam«, »Zgubljena vera« ali v baladi »Povodni mož«. Precej globlje je razmerje ob uporabi baročnega mišljenja v pesmih kot »Mornar«, v »Sonetih nesreče« in v sonetu »Memento mori«. Prešeren izrablja romantično subjektivnost in baročno idejo v smislu kontrafakture. Tako dobiva njegova poezija globinsko razsežnost in enkratnost izraza in sporočila, ki presega enodimenzionalnost estetskega orisa. Vizije ljubezni, usode, smrti spreminja Prešeren v posvetno. Izzvano idejno dopolnilo glede na baročni dualizem prikrito predlaga nov odtенок intendiranega romantičnega smisla. Preobrat – tja v onstranstvo –, ki ga Prešeren v svoji resignaciji ne opravi, stopa bralcu po rabi baročne oblike in asociativnem pripisovanju baročnega mišljenja pred oči in tako še bolj učinkuje.

PREŠÉREN

I
PESNITVE
PISMA

1936

TISKOVNA ZADRUGA V LJUBLJANI

PREŠEREN, ČAS IN ZGODOVINA

IGOR GRDINA

LJUBLJANA

Prispevek obravnava Prešernovo razmerje do ciklične in linearne koncepcije časa, ki sta na prehodu iz 18. v 19. stoletje soobstajali v referenčnem okviru evropskega človeka. Pesnikov opus je zavezan netradicionalističnim pojmovanjem temporalnosti. Na tem ozadju je predstavljeno tudi Prešernovo razumevanje zgodovine kot ireverzibilnega procesa.

Der Beitrag setzt sich mit Prešerens Verhältnis zur zyklischen und linearen Konzeption der Zeit auseinander, die am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert innerhalb des europäischen Referenzrahmens gleichzeitig präsent waren. Das Werk des Dichters ist den nicht traditionalistischen Betrachtungsweisen der Zeit verhaftet. Vor diesem Hintergrund wird auch Prešerens Verständnis der Geschichte als irreversibler Prozess dargestellt.

Generacije, rojene v vsestransko prelomni »epohi revolucije« ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja, so živele v dvojnem času. Njihov svet je uokvirjal tradicional(istič)ni ciklični čas »starega režima«, umeščenost in razpoznavnost na črti preteklost-sedanost-prihodnost pa mu je zagotavljal linearni čas industrijske dobe. Prvi je trajal v večnem porajanju in zamiranju enakega, drugi je mineval v nenehnem pojavljanju najrazličnejših izzivov in pobud (ter seveda tudi odzivov nanje). Zaprta neskončnost kroga se je soočala z odprto neskončnostjo premice. Sklenjenost je konkurirala viziji perspektivne ali dialektične neomejenosti. V stalnost in predvidljivost »iger menjav« so se začeli vpletati pojmi, kot so razvoj, zastoj, nazadovanje in propad, ki so označevali smer, globino in hitrost ireverzibilnih sprememb. Ciklični čas je tekel, linearni odtekal. Eksistenca posameznika, družb in držav je bila odvisna tako

od nenehno ponavljajočih se opravil kot od sposobnosti ustvarjanja vedno novega referenčnega okvira (ali vsaj od zmožnosti prilagajanja le-temu).

Evropsko 18. stoletje je poznalo dva duhovna kozmosa: v enem so živeli kristjani, v drugem filozofi. Med religioznimi verniki in zagovorniki razuma – velikokrat so bili njegovi verniki (bili so torej protiverniki religije in so ustvarili nekakšno netrascendentalno metafiziko) – je zijal nepremostljiv prepad.¹ Prvi so videli človekovo bistvo v zaznamovanosti z izvirnim grehom (družbene institucije – zlasti Cerkev – naj bi vendarle nekaj storile za izboljšanje človekovega položaja: zlo se potemtakem v popotovanju skozi »kultivirani« čas omiljuje ali celo zmanjšuje; v tem kontekstu je bil prelomnega pomena pojav učlovečenega Sinu božjega na začetku rimskega principata), drugi v njegovi prvobitni dobroti oziroma nepokvarjenosti, ki pa jo je razmah civilizacijskega instrumentarija v teku let dodobra zakril. Rešitev se je filozofom kazala v vrnitvi k stvarni in metaforični naravi, pri čemer naj ne bi bila potrebna nikakršna pomoč Vsemogočnega. Kantovo »zvezdno nebo nad nami in moralni zakon v nas« je morebiti najimpresivnejša in najuniverzalnejša formulacija takšnega pogleda na in v svet. Rousseaujeva vizija imanentne človekove dobrote je bila brez dvoma najradikalnejši – čeprav ne več racionalen – odgovor filozofov na krščanska pojmovanja. Ta so se razsvetljencem zdela nesmiseln mistični kaos. Seveda so imeli kristjani razglabljanja filozofov o »dobrih divjakih« za vsaj enako brezupno zmedo: menili so, da je vse govorjenje o naravi in njenih zakonih izmikanje resnici (ki je tako ali tako pojem iz metafizičnega slovarja), saj ne upošteva bistvene vloge Stvarnikove akcije za vse, kar je oziroma ni (več). Sinteza obeh nasprotujočih si svetov, ki sta bila vsak zase popolna v svoji harmoniji, v obdobju »umirajočega rokokoja« ni bila mogoča: Giacomo Casanova je npr. na smrtni postelji jasno izpovedal: Živel sem kot filozof, umiram kot kristjan. To sta – preprosto rečeno – dve diametralno nasprotni perspektivi eksistiranja. Kjer se končuje izkušnja, se začenja metafizika. In obratno (kajti racionalizem se je uspel afirmirati kot edini legitimni dedič empirizma; »izkustveni mistik« Swedenborg je bil pač atipični primer).

Medsebojno izključujoča se svetova filozofov in kristjanov sta lahko drug ob drugem koeksistirala le, dokler so evropske države upravljali pragmatični, se pravi filantropski – ne doktrinarni – racionalisti. Njihova oblast je sicer bila absolutistična, vendar ne tudi absolutna. Monarhi so se štelii samo za prve uradnike države, uradniki pa imajo nalogo, da *potrebno ukažejo, opuščeno kaznujejo in pomanjkljivo izboljšajo*. Razsvetljeni oblastniki so se radi videli v vlogi poklicnih osrečevalcev človeškega rodu. Med njihova vladarska načela je sodila tudi tolerantnost. Ko pa se je začela nakazovati možnost, da

bodisi filozofska bodisi krščanska vizija popolnoma prevlada – prva v francoski ustavni monarhiji in njeni republikansko-cesarski naslednici, druga pa v državah, ki so se zapletle v vojno z njo –, je bilo sobivanje dveh nasprotujočih si svetov v istem časovno-prostorskem okviru onemogočeno. Čudovita Kantova zamisel »večnega miru« je romala v ropotarnico zgodovine. Svet je bil poselej en sam, a nepopravljivo razklan. Vladali so mu medsebojno nepomirljivi elementi. Če je katera doba potrjevala Heraklitovo misel o tem, da je boj oče vsemu, jo je »epoha revolucije« (industrijske v Veliki Britaniji, politične v Združenih državah Amerike in Franciji) ob koncu 18. in v 1. polovici 19. stoletja še posebej izrazilo. Tedanji človek je bil hkrati bojevnik in bojišče. Harmonije se ni več dalo doseči: za ljudi kulture vrnitev v predcivilizacijsko stanje »dobrih divjakov« kratko malo ni bilo mogoče, na drugi strani pa je linearni čas preprečeval povratek v predrazsvetljsko – dejansko tudi predempiristično in predrenesančno – ero. Obnova idealne krščanske družbe je lahko bila le domišljajska: bila je zgolj poetična evokacija »sinjega cveta romantike«. Realna socialna razmerja so bila drugačna od zaželenih.

Kar se je ob obalah Atlantika dogajalo v zvečanem merilu, se je v habsburški Srednji Evropi v zmanjšanem. Tudi slovenske dežele so začutile utrip novoveškega linearnega časa. Nesrečni Janez Nepomuk Primic je v verzi-fikaciji *Prijatelj* okoli leta 1810 ugotavljal:

*Vse veselje kmalo mine,
vsaka sreča hitro zgine,
stanovitniga nič ni.*

Pomenljiva je tudi uveljavitev severnjaškega tipa balade ob koncu 18. stoletja: v tej pesniški obliki avtorji praviloma tematizirajo temeljitost in ireverzibilnost spremembe tekstnega sveta. Ni naključje, da se v učeni kulturi »starega režima« ni mogla prav uveljaviti (živela je lahko zgolj pod obnebbi ljudske kulture, ki nikoli ni prisegla na eno samo koncepcijo časa). Dev se je lahko kot literat navduševal nad Bürgerjevo *Lenoro*, vendar je ta v bistvu ostajala tuja njegovemu baročno-rokokojskemu svetu – tj. svetu cikličnega časa. Prešeren je na začetku svoje pesniške poti s prevodom (tj. z nekakšno duhovno posvojitvijo) tega emblematičnega teksta evropske predromantike izrazil ne samo zavezanost najvišjim estetskim kriterijem, ampak tudi duhu dobe. Njegov zagonetni aforizem:

*Kar je, beži.
Al' beg ni Bog,
ki vodi vekomaj v ne-bo,
kar je, kar b'lo je in kar bo?*

predstavlja najradikalnejšo artikulacijo izstopa iz koncepcije krožnega oziroma krožečega časa v slovenskem 19. stoletju. Vendar pa je hkrati treba priznati, da je šlo pri tem zgolj za formulacijsko zaostritev zgoraj citirane misli Janeza Nepomuka Primica: »...stanovitniga nič ni.«

Na drugi strani se Prešeren giba tudi v območju cikličnega časa. Vendar pesnikovo pristajanje nanj ne pomeni sprejemanja njegove tradicional(istič)-ne koncepcije. To nakazuje že epigram *Čbelice pevcem letnih časov*:

*Kdor govoriti kaj ne ve,
on vreme hval' al' toži;
kdor pevcev peti kaj ne ve,
od letnih časov kroži.*

Glagol »krožiti« tu ni naključen: zaznamuje ujetost v preživelo (vsestransko rigidno) literarno in duhovno shemo. Tudi slovenski slovničarski zeloti se v *Sonetu o kaši* pravdajo, »za kar so se nekdanji Abderiti«. Zagnani pristaši prismuknjene metelčice – ki so bili groteskni nestvori svojega frankensteinovskega navdihovalca Kopitarja – so potemtakem sužnji enakega miselnega »kroga« kot sloviti antični Butalci. Ponavljajo zgodovino.

Prešernova evokacija cikličnosti je izrazito novodobna: v nemški elegiji *Dem Andenken des Matthias Čop* je prijateljeva smrt predstavljena kot *povrnitev* iskre k schellingovski »nesmrtni luči« (tj. k Praluči):

*... der Weltgeist sandte aus der lichten Halle,
dich abzurufen zu des Lichts Genossen,*

*den Genius ab; im hellesten Kristalle
der reinsten Woge löscht' er aus den Funken,
auf daß er rein zurück zum Urlicht walle.*

Življenje samo je torej orjaški cikel. Gre za tenkočuten »slovarski« poklon Čopovemu duhovnemu svetu, ki ga je definirala Schellingova filozofija, ali za pesnikovo »miselno gramatiko«? Če bi šlo za slednjo, bi se odtisi cikličnosti poznali tudi na drugih mestih v Prešernovem osebnoizpovednem opusu, vendar jih ni mogoče zaslediti. Celó v *Sonetnem vencu*, kjer bi jih lahko pričakovali zaradi forme pesnitve, pride do izrecne zavrnitve duhovne ujetosti v krožno arhitektonsko shemo. Začetni stih prvega soneta in sklepni verz zadnjega (če za hip odmislimo *Magistrale*) sta glede tega povsem jasna: *Poet tvoj nov Slovincem venec vije* (oziroma v prvi verziji: *Pev'c nove ti cvetice v ven'c povije*). Poudarjanje dejstva, da takšnega venca (cvetic) še ni bilo, na najbolj izpostavljenem mestu pesnitve ni slučaj. Je pa to tudi v

popolnem soglasju s sporočilom *Magistrala* kot nekakšnega povzetka *Venca* – saj vendar njegov poslednji stih posebej poudarja radikalen odmik od znanega in že obstoječega: *In gnale bodo nov cvet bolj veselo*. Navsezadnje je bila pri Prešernu celo ljubezen – njegovo najsvetejše – podvržena rji nepovratne spremembe: *Zgubljena vera* pretresljivo govori o tem. Nič drugače ni s pogledom na in v svet: up in strah izgineta, tako da ostane samo še želja po njih – na koncu pa propade čisto vse, kakor razberemo iz *Neiztrohnjenega srca*, ki se simptomatično konča z zanikanim glagolom »biti«, tj. z »ni«. Prešernov poskus samomora ne dovoljuje nikakršne relativizacije tega njegovega sporočila. Brez dvoma je imel Ivan Prijatelj povsem prav, ko je v Prešernu videl pesnika, ki se – enako jasno kot Aleksander I. Hercen – zaveda, da je cilj življenja smrt. Ta pa je v *Sonetih nesreče* opisana kot nič tukajšnjega in zdajšnjega (zato je moral odpasti prvotno prvi sonet tega ciklusa *Pov'do let starih čudne izročila*, v katerem tostranska ljubezen v sprevrženi obliki maščevalnega vampirstva – torej na neki način vendarle! – preživi grob²). Zastavlja se vprašanje, če je sploh kaj? Je *ne-biti-več nič* ali *nekaj*?

Doživljanje časa je temeljnega pomena za razumevanje zgodovine. Slednjo si *modrost Zahoda* že od vsega začetka predstavlja kot duhovno obvladano izkušnjo, ne kot golo kronologijo (tj. zapovrstno nizanje dogodkov). Okus po doživetem pač ne pripada preteklosti, temveč sedanjosti. Pozabljati pa ne gre še sledečega dejstva: poezija in zgodovina imata skupen vir – spomin. Sta torej nekaj, kar je vredno pomnjenja in ne zasluži pozabe. Na to opozarja grški mýthos: muze – in Klio je ena izmed njih – so hčere Mnemosyne.

Treba je reči, da Prešeren *lastno* razmerje med poezijo – ne poezijo kot tako! – in zgodovino tematizira izjemno jasno. V sonetu *Očetov naših imenitna dela* (v *Poezijah* stoji na izpostavljenem mestu, v začetku »poglavja« *Sonetje*, kar mu daje posebno »programsko« težo!) postavlja med svoje verze in »nekdanjih časov zgodbo« ostro ločnico: njegova tema je (nesrečna) ljubezen, ne pa podvigi prednikov oziroma »boji sloveči«. Te bodo opevali »naši Homerji«,³ se pravi drugi in drugačni (ne recimo manjvredni) poeti. S tako zastavljeno mislijo je Prešeren na Slovenskem inavguriral poetološko tolerantnost oziroma pluralizem, saj je dobesedno »odprl prostor« za Jovana Vesela Koseskega ter njegove slavospeve domovini in »domorodcem«. Že zaradi tega pozneje na račun staroslovenskega »mojstra pevca« ni mogel napisati kakega epigrama. Pri Prešernovem temperamentu in epohalnem pomenu Koseskega za slovensko literaturo – prav avtor impresivnih od *Slovenija cesarju Ferdinandu* in *Kdo je mar?* ji je pridobil ugled v širšem družbenem prostoru in jo afirmiral kot »javno dobro« – je ta »vzdržost« gotovo bila sila težavna preizkušnja! Morda gre prav v sonetu *Očetov naših imenitna dela*

tudi iskati razlog za Veselovo občudovanje Prešerna: usmeril ga je na pot, ki mu je bila pisana na kožo, in ga odvrnil od čisto lirskorefleksivnih poskusov, s kakršnimi je naredil prve korake na naš literarni Olimp. Značilno pa je Čop prav v njih – tj. v večkrat korenito predelanem sonetu *Potažba* – videl izpolnitev literarnega poslanstva Koseskega. Ker so se pač skladali z njegovo vizijo razvoja slovenske poezije. Čop je vsekakor bil manj toleranten kot Prešeren: bil je samo bolj vljuden in manj neposreden ...

Seveda pa ni mogoče spregledati dejstva, da Prešeren *pesniški poklic* oziroma *pesniško poklicanost* postavlja *nad* zgodovino. (Poeti vseh časov doživljajo podobno prekleto usodo – njihova življenja se zdijo nekakšna turobna tema z bolj ali manj drastičnimi variacijami –, medtem ko se »sleparji« čez noč preobražajo v bogataše.) Prav zato lahko pesniki upesnjujejo tudi »nekdanjih časov zgodbo« – če ta seveda prebudi njihovo ustvarjalno domišljijo ali če se jim njeno evokacijo posreči preobraziti v imaginativno prisposodobno ali v sugestivno ikonično podobo.

Tudi Prešeren se v svoji poeziji ne odreka najrazličnejšim »navezavam« na zgodovino. Na eni strani ga k temu sili že sólo reflektiranje linearnega časa na črti preteklost-sedanost-prihodnost: minulosti potemtakem v nobenem primeru ne more spregledovati. Po drugi strani pa je tudi romantik, se pravi človek, čigar mikro- in makrokozmos je nepomirljivo razklan na *naturu* in *kulturo*. Slednje zunaj zgodovine na evropskem Zahodu seveda ni. Romantiki, zlasti tisti, ki so prisegli na religiozno vero, so iz fatalne zaznamovanosti s kulturo oziroma z zgodovino izvzemali samo eno obdobje – srednji vek. To je lahko pojasnljivo: zagledali so se v podvige *izbrancev* (tj. *plemstva* oziroma *žlahtnikov* – že sam izraz sugerira selekcijo po krvi, premoženju ali/in duhu!), ki naj bi po predstavah ljudi s preloma 18. in 19. stoletja nekoč živeli v skladu z lastno usodo, se pravi naravno.

Kultura je v romantični dobi še vedno razumljena rousseaujevsko – kot rezultanta silnic in produkt institucij, ki onemogočajo narurnega človeka. Seveda pa ta ni več pojmovan preprosto, kot predromantični »dobri divjak«, kar med množico drugih tekstov evropskih literatur bleščeče dokazuje tudi Prešernovo *Slovo od mladosti*. Naš pesnik je zagotovo pristaš takšne misli, toda z važnim pristavkom: večine srednjega veka ni izvzemal iz »negativne tradicije« kulture. Edino njegova predkrščanska doba – čas staroslovenske družbe v Vzhodnih Alpah – mu zaradi prôstosti »rodu Slovenšč'ne cele« velja za neproblematično epoho. V *Zdravljici* si celo izrecno želi prihodnosti, ki bi bila *kot* nekdanost, to se pravi, da bi bila definirana s svobodnostjo in iz nje izhajajočimi atributi (»Prost, *ko je bil očakov, naprej naj bo* Slovencev dom...« in »...da oblast in z njo čast, *ko pred, spet naša bosta last!*«). Zna-

čilno pa pesnik ne hrepeni po povrnitvi nekdanjosti ali po vrnitvi vanjo. Tudi v 11. verzu 7. soneta (»...in *spet* zedinil rod Slovenšč'ne cele...«) in 13. verzu 9. soneta (»...da bi *vrnili* k nam se časi sreče...«) *Venca* Prešernov *pogled nazaj* v bistvu ni »regresiven« ali celo »retrogarden«, temveč je neločljivo navezan na željo, ki zadeva prihodnost (»Da bi nam srca vnel za čast dežele...« oziroma »...da zbudil bi Slovenšč'no celo...«). Os linearnega časa je nespregljiva.

Prešeren se zlasti od nemških romantikov razlikuje po tem, da religijo vključuje v »kulturni« kompleks (njegova vera, ki seveda sodi v kategorijo naturnosti, v tridesetih letih zadeva ljubezen – v zgodnjih sonetih in gazelah do *dame*,⁴ v Julijinem obdobju do *ženske*, pozneje pa do *telesa*⁵), ki onemogoča srečo narurnega človeka. V *Uvodu h Krstu pri Savici* so kristjani nedvoumno razglašeni za agresorje (pogani so se jim le »stavili v bran«), torej za netilce »razprtij« iz dobe davnih dedov, ki so privedle do slovenske sužnosti v Pipinovem jarmu (8. sonet *Venca*). V sonetu *Matiju Čopu* pesnik spregovori o tem, kako morejo biti v svetu kulture srečni le tisti, ki se ji prilagodijo oziroma se v imenu volje do harmoničnosti svojega duhovnega kozmosa odpovedo svoji naturi (kot Bogomila).⁶ Ne obravnava jih ne posmehljivo (z ironijo Prešeren tematizira človeško religioznost – oziroma točneje: njene manifestacije – le v obrobem delu svojega opusa, v *Svetem Senanu*, *Nebeški proces'ji* in *Šmarni gori*) ne podcenjevalno, vendar pa jasno pove, da so na svetu še drugačni ljudje (h katerim se tudi sam prišteva). Zato za prihodnost želi pomiritev (7. sonet *Venca*: »Da bi... med nami potolažil razprtije in spet zedinil rod Slovenšč'ne cele!«) oziroma zedinjenje ob viziji »Slovenšč'ne cele« (tj. ob nacionalni ideji, ki je bila na večer 18. in ob zori 19. stoletja nova koncepcija), in ne prevlade enega od taborov, ki je bil zapleten v »očetov razprtije«. Prav iz tega razloga je *Krst pri Savici* moral biti tudi ob sklepu »pesem mila« – torej elegija. Slovo od nekdanjosti (ki je ni mogoče ne spremeniti ne ponoviti). Ne pa triumf.

Zasnova pričujočega simpozija omogoča zgolj skiciranje temeljnih misli v smeri naslova tega prispevka, kajti kompleksnost teme (zlasti glede na njeno dosedanjo neobdelanost) ne dovoljuje hitrih in enostavnih sklepov. Kljub temu mislim, da že ta preliminarni zaris opozarja na pomembnost premislekov o vznemirljivih razmerjih v trikotniku Prešeren-čas-zgodovina.

Opombe

¹ Takšno razumevanje se je ohranilo tudi pri večini mislecev 19. stoletja. Značilno je še mladi Kierkegaard (ki ga je praktično vse življenje mučilo eminentno religiozno vprašanje izvirmega greha) leta 1835 ugotavljal, da filozofije in krščanstva ni mogoče združiti.

² Ta sonet je prav tako sugeriral podobo smrti kot *grozljivo sprevrženega življenja*, kar je v nasprotju s teksti objavljenega ciklusa (v njem je smrt opisana kot popolno prenehanje vsega tukajšnjega in zdajšnjega, se pravi kot *radikalna drugačnost* oziroma *drugost* onstran življenja, tj. kot totalni *izbris* ali popolno *zakritje* eksistence).

³ Omemba »naših Homerjev« bi na tem mestu načeloma mogla biti tudi ironična (Homer je menda bil slepec!), vendar teme, ki naj bi jih le-ti upesnjevali (boji s prvim rimskim cesarjem Avgustom, zgodovina Ljubljane – ta je bila, ne pozabimo, prestolnica Ilirije in kraj enega od redkih vladarskih shodov Svete zveze –, vojne s Turki), niso kakšne slučajno evocirane efemerne prigode, ampak (poleg bitke pri Frigidu med Teodozijem in Evgenijem v pozni antiki) tako rekoč edini svetovnozgodovinsko pomembni dogodki, ki so zaznamovali preteklost kranjskih tal (in najbližje okolice) do tridesetih let 19. stoletja. To dovoljuje sklep, da formulacija ni posmehljiva (*Homerji* bi bili potemtakem evocirani na podoben način kot *Orfej* v *Sonetnem vencu*).

⁴ Visoko »kultivirana« ljubezen do dame sodi v kategorijo naturnosti zato, ker se izraža skozi pesništvo (umetnost), ki je v romantiki razumljeno (razumljena) kot izraz človekove elementarnosti.

⁵ Telo je pač edino, kar je pri človeku mogoče označiti s sintagmo »lepa stvar«.

⁶ Poudariti je treba, da Prešeren Bogomilino spreobrnitev h krščanstvu razume kot preobrazbo, ki izhaja iz ljubezni, torej iz nature. Kultura je potemtakem posledica človekove nature (paradoks pri tem pa je, da jo hkrati tudi blokira oziroma onemogoča; prestop iz narurne sfere v kulturno je zmerom ireverzibilen).

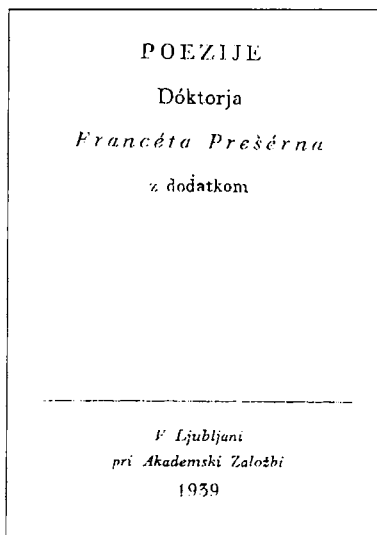
PREŠEREN, DIE ZEIT UND DIE GESCHICHTE

Am Ende 18. und am Begin der 19. Jahrhunderts geborenen Generationen lebten in einer zweifachen Zeit. Ihre Welt wurde von der traditionalistischen zyklischen Zeit »der alten Ordnung« umrahmt, die Positionierung und Erkennbarkeit auf der Linie Vergangenheit–Gegenwart–Zukunft wurde durch die lineare Zeit der industriellen Epoche bestimmt.

Das lyrische Werk France Prešerens bewegt sich auf den Koordinaten der linearen und zyklischen Zeit. In seiner reflexiven Lyrik kommt vor allem

die lineare Zeit zum Ausdruck, deren Einfluss manifestiert sich in einer Reihe unumkehrbarer Veränderungen. Der Blick des Dichters auf die Geschichte wird deshalb auch nicht durch die typische romantische Evokation der wunderbaren mittelalterlichen Vergangenheit charakterisiert; auch diese Zeit wird im Kontext der Kultur, die der Natur des Menschen widerspricht und sie unmöglich macht, verstanden. Besonders augenscheinlich wird diese Tatsache in Prešerens Betrachtungsweise des Christentums, das nicht – wie bei vielen deutschen Romantikern – aus der Sphäre der negativen Kultur herausgenommen wird. Die vergangene goldene Epoche sieht der Dichter in der altslowenischen vorchristlichen Gesellschaft, die sich seiner Meinung nach durch allgemeine Freiheit auszeichnete. Doch trotzdem wünscht sich seine »Geschichtsphilosophie« für die Zukunft keine Rückkehr der Vergangenheit, verteidigt er doch die neue Idee seiner Zeit – das ist die nationale Idee (jedoch im Rahmen der allumfassenden Brüderlichkeit aller »guter Menschen«).

Prešeren kennt jedoch in der deutschen Elegie, die dem Andenken Matthias Čop gewidmet ist, auch die nichtklassische Konzeption der zyklischen Zeit: Das Leben des verstorbenen Freundes beschreibt er als großen Zyklus; der Tod ist lediglich die Rückkehr zum Urlicht. Eher als ein Teil der »ideellen Grammatik« des Dichters ist dies jedoch eine »lexikalische« Verbeugung vor Čops Weltansicht, die durch Schellings Philosophie geprägt worden ist.



POEZIJE

dóktorja

Francéta Prešérna



V LJUBLJANI

Državna založba Slovenije

1949

PREŠERNOVA OSVOBODITEV POEZIJE

IN DUHA NA SLOVENSKEM

BORIS PATERNU

LJUBLJANA

France Prešeren je v 30. letih 19. stoletja prebil meje provincialnega slovenskega pesništva, ujetega večinoma še v okvire poučnosti, in poezijo konstituiral kot avtonomno pesniško umetnost, ki je sprejela vase merila razvitih literatur. Ta evolucijski vzpon je opravil v dveh temeljnih sestavinah poezije: v njenem jeziku in v njenem duhu.

Prešernova jezikovna strategija, oprta na schleglovsko šolo, je bila usmerjena k visokemu kultiviranju pesniškega jezika in oblike. Pomenila je estetsko promocijo slovenskega jezika, ki je temeljila na obvladanju reprezentativnih oblik in žanrov evropske poezije od antične klasike mimo renesanse in baroka do romantike.

V območju duha pa se je Prešeren odprl moderni evropski zavesti in njeni »anomiji« v širokem razponu od razsvetljenskega svobodoumja mimo romantičnih idealitet pa do skrajno kriznih eksistencialnih stanj, ki pa jih je obvladoval z osebno pokončno držo tudi v brezupu in resignaciji. V političnem mišljenju je bil izrazit nekonformist in vizionar osamosvojitve slovenskega naroda v demokratični in prijateljski skupnosti vseh narodov sveta.

In den 30-er Jahren des 19. Jahrhunderts überwand France Prešeren die Grenzen der provinziellen slowenischen Dichtung, die größtenteils der Belehrsamkeit diente, und konstituierte die Poesie als autonome literarische Kunst, die die Kriterien entwickelter Literaturen in sich aufnahm. Diesen Evolutionssprung vollführte er in zwei grundlegenden Bereichen seiner Poesie: in ihrer Sprache und in ihrem Geist.

Prešerens auf Schlegel beruhende Sprachstrategie war auf die hohe Kultur der poetischen Sprache und Form ausgerichtet. Sie bedeutete die ästhetische Promotion der slowenischen Sprache, die auf der Beherrschung der repräsentativen Formen und Genres der europäischen Poesie von der antiken Klassik über die Renaissance und das Barock bis zur Romantik beruhte.

In seiner geistlichen Ausrichtung öffnete sich Prešeren dem modernen europäischen Bewusstsein und seiner »Anomie« in der großen Spannweite vom aufklärerischen Freigeist über den romantischen Idealismus bis zu extrem krisenhafte existentiellen Zuständen, die er jedoch durch seine persönliche aufrechte Haltung auch in Zeiten der Hoffnungslosigkeit und Resignation beherrschte. In seinem politischen Denken war er ein ausgeprägter Nonkonformist und Visionär hinsichtlich der Verselbstständigung des slowenischen Volkes in einer demokratischen und partnerschaftlichen Gemeinschaft aller Nationen.

V razvoju slovenske književnosti je France Prešeren veliko personalno naključje. Naključje, ki je prehitelo zgodovino.

V slabo razviti slovenski posvetni književnosti, ki se je pojavila šele v razsvetljenstvu konec 18. stoletja in je obstajala komaj nekaj desetletij, je Prešeren opravil izjemno dejanje. Sam in nenadoma, tako rekoč čez noč je prebil meje domače pesniške preproščine, ujete po večini še v meje verzificirane poučnosti in razvedrila, in poezijo konstituiral kot poezijo, to se pravi kot avtonomno pesniško umetnost. Ob sebi je sicer imel široko razgledanega teoretika in kritika Matija Čopa, ki je bil zelo pomemben informator in v nekem smislu celo mentor pri nastajanju pesnikove jezikovne, poetološke in estetske strategije. Vendar je bilo naposled vse odvisno od ustvarjalne prakse same, torej od Prešernove osebne pesniške zmogljivosti. Samo ta je odločala in odločila, da so Slovenci v 30-ih letih 19. stoletja dobili poezijo po meri razvitih evropskih literatur. Dobili so poezijo v estetsko dozorelem slogu. Če bi ne bilo tega personalnega naključja, bi na zgodovinskem zemljevidu slovenske književnosti 30.ih let 19. stoletja ne bilo tako izjemnega evolucijskega vzpona, kot obstaja in ki ga ni čisto lahko razložiti. Brez Prešerna bi stvari še naprej potekale počasi in nemoteno po utrjeni črti provincialnega post-razsvetljenstva z razmeroma majhnimi odmiki v eno ali drugo smer. To se pravi po črti rodoljubnega, bogoljubnega in zmerno subjektivnega pesnjenja z neko skupno konglomeratno stilno zaznamovanostjo. Ta pesniški tok je bil večinski in popularnejši tudi v Prešernovem času in je tak ali podoben ostal še razmeroma dolgo po njem. Če danes pri obravnavah slovenske književnosti prve polovice 19. stoletja govorimo ali pišemo o romantiki kot razvidni in dozoreli »stilni formaciji«, je to pravzaprav samo Prešeren s svojo varianto tako imenovane »klasične romantike«. In sicer kot nenaden pojav močne pesniške osebnosti v literarno malo razvitem, kulturnopolitično nesvobodnem in tudi socialno še nekonstituiranem narodu.

Avgusta 1836., leto dni po smrti prijatelja Matija Čopa, edinega resnično kvalificiranega bralca njegove poezije na Slovenskem, je Prešeren v pismu Františku Čelakovskemu zapisal, da se počuti kot osamljen in »omahljiv trs v puščavi kranjske literature«. Prešeren se je rad izražal drastično, vendar to ni bila samo metafora depresivnega trenutka. Takratna slovenska literatura seveda ni bila samo puščava in v njej je kילו marsikaj vrednega, kar je Prešeren v resnici tudi sam znal ceniti in podpirati. Bila pa je, gledano počez, vendarle tisto, čemur lahko rečemo trda provinca, provinca v duhovnem in jezikovnem smislu. Poleg tega pa ujeta v uradniški in cenzurni sistem Metternichovega absolutizma. Ustvariti resnično in svobodno poezijo je pomenilo: ne samo preseči literarno konvencijo časa, temveč narediti tako rekoč nov pesniški jezik in osvoboditi duha iz njegove nedoraslosti.

Začeti je bilo treba pri jeziku in jezik je postal prvo vprašanje Prešernovega pesništva. Leta 1837, ko je imel glavni del svojega opusa že za seboj, je pesniku Stanku Vrazu, ki je nad slovenščino resigniral in se odločil za hrvaško ilirščino, pisal naslednje: »Namen naših pesmi in siceršnje literarne dejavnosti ni nič drugega kot kultivirati naš materni jezik.« Izjava ni bila samo naključna, izhajala je iz velikega osebnega projekta: razviti in kultivirati slovenski jezik čez meje praktičnih, poučnih in nabožnih potreb pisanja za »miroljubne poljedelce«, kot so nekateri imenovali Slovence, in ga usposobiti za višje in najvišje estetske potrebe. Šlo je za estetsko promocijo slovenskega jezika. Slovníško je opravil že Jernej Kopitar v svoji slovnici *Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark* (1808).

In od tod, iz te jezikovne strategije, ob kateri je stal tudi teoretik Matija Čop, je izhajala glavna smer Prešernovega pesnjenja: ustvariti jezikovno visoko kultivirano in svobodno poezijo, ki naj bi vase sprejela stroga merila razvitih literatur. To pa bi dosegla tedaj, ko bi svojo izrazno zmogljivost preizkusila in dokazala z obvladanjem najbolj zahtevnih, reprezentativnih oblik evropske poezije od antične klasike naprej pa mimo renesanse in baroka do sodobne romantike. Pri tem je Prešeren posebno pozornost posvetil renesansi kot največjemu primanjkljaju slovenske kulture in slovenskega duha. V artističnem središču tega načrta in njegove uresničitve je bil sonet, in sicer Petrarcov vzorec mojstrskega soneta, kot eno glavnih sredstev za kultiviranje jezika in zoper njegovo barbarizacijo. V *Poezijah*, ki nosijo letnico 1847, lahko razločno preberemo to zaledno strategijo Prešernovega pesništva.

Seveda Prešernovo in Čopovo načrtovanje jezikovnega vzpona in književnosti, ki naj bi pognala čez meje tako imenovane »Bauernliteratur« (Čopov izraz), ni bilo samo literarno početje. Šlo je za snovanje literature, ki

naj bi bila po meri kompletnega, ne več reduciranega naroda, zamejenega na politično neproblematične »miroljubne poljedelce«. Ker tega kompletnega in razvitega naroda v resničnosti še ni bilo, je bil veliki literarni projekt odvisen samo od moči in vzdržljivosti Prešernove osebnosti.

Prešernovi in Čopovi jezikovno-literarni nazori so imeli široko evropsko zaledje. Posebno oporo so našli v schleglovski šoli nemške romantike. Friedrich Schlegel je postavil teorijo naroda na kulturo jezika. Kratek povzetek njegove filozofije jezika, ki jo je Čop dobro poznal, bi se glasil: jezik je najdragocenejši dar narave, z njim se človek razlikuje od vseh drugih bitij; kot po govoru sklepamo o človeku, njegovem nosilcu, tako po jezikovni kulturi sodimo o narodu in njegovi duhovni moči; najvidnejše uresničenje jezikovne kulture pa izpričuje poezija in prav ta dokazuje obstojanje naroda; kajti dejanja lepote in duha so nad dejanji vojaške in politične moči – Homer in Platon sta dala Grkom več kot osvajalec Aleksander in zakonodajalec Solon.

Prešeren in Čop sta bila manj romantika kot brata Schlegel in večja realista. Vendar sta znala odkriti tvornost teh misli v tedanjih razmerah, ko je bila za Slovence možna samo jezikovna in nikakršna druga akcija. Še zmeraj so bili predvsem »jezikovni narod«. V svoji znameniti zgodovini evropskih literatur *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815) je Friedrich Schlegel zapisal misel, ki je bila za tedanje slovenske razmere zelo aktualna. Zapisal je, da ima vsak narod »pravico do svoje lastne literature, brez katere tudi ne more biti lastne, splošno učinkovite narodne duhovne kulture, temveč v nekem tujem jeziku priučena in privajena kultura, ki v sebi zmeraj ohranja nekaj barbarskega /.../. Narod, katerega jezik podivja ali ostane v surovem stanju, mora ostati tudi sam barbarski in surov. Narod, ki si pusti oropati jezik, izgubi zadnjo oporo svoje duhovne, notranje samostojnosti«.

Brata Schlegel sta v svojih delih postavila tudi zamisel, kako priti do visoke pesniške kulture. Kot nasprotnika literarnega provincializma in purizma sta priporočala zahtevne vzorce evropske poezije. Priporočala sta predvsem južnoevropske pesniške oblike, se pravi italijanske in španske, še posebej pa vzorce italijanske renesanse: sonet, stanco, tercino in kancono. Najvišjo stopnjo artistične zmogljivosti sta prisodila Petrarcovemu sonetu. Prav ta naj bi bil učinkovito sredstvo zoper jezikovno barbarstvo, hkrati pa merilo za zmogljivost nacionalnih poezij. Za zgled sta brata Schlegel navajala primer iz španske književnosti 16. stoletja, ko sta Boscán in Garcilaso uvedla vanjo italijanske oblike s sonetom vred in šele s tem razvila domači jezik do polne umetnosti. Zanimivo je, da si je Čop prav ta dva španska avorja oskrbel za svojo osebno knjižnico.

Vendar je schleglovska šola delovala na Prešernovo poezijo predvsem z jezikovno strateške, formalne in poetološke strani. V semantiki je Prešeren izbiral svoje poti, ki so bile bolj v nasprotju kot v soglasju s schlegeljanstvom.

In tu se začenja drugi krog naše tokratne pozornosti, krog, kjer se dogaja Prešernova duhovna osvoboditev slovenske pesniške kulture. Svojo poezijo je Prešeren odprl moderni evropski zavesti. Njegov um je zaobjel velike in dramatične razpone mišljenja: od svobodoumnega razsvetljenstva mimo romantičnih idealitet pa do razsutja obojega v krizna eksistencialna stanja, ki si jih je upal imenovati tudi »brezup« ali celo »življenja gnus«. Prešeren je bil prvi v slovenski književnosti, ki se je odprl »peklu« in »nebu« človekove nezavarovane duhovne eksistence. Odprl se je tistemu, kar je Émile Durkheim imenoval »anomija« evropskega duha, ki je nastala z razsvetljenstvom po izstopu zavesti iz varnega teocentričnega mišljenja. V pesnikovi osebni knjižnici so ostala zanimiva dela skeptikov in razsvetljencev, kot sta bila Charles François Depuis ali Moses Mendelssohn in prijateljem je posojal prepovedanega Davida Friedricha Straussa. Ni pa mogoče pri vsem tem prezreti posebnega Prešernovega sprejemanja moderne krizne zavesti. Njene negativne pretrese je sprejemal z naravnost prometejsko močjo osebnega kljubovanja in vztrajanja v pokončnosti (*Stanú se svojega spomni,/ trpi brez mirú!*). Njegovo oziranje nazaj k varni »veri staršov« je bila globoka nostalgija, ki pa ni nikoli postala resnična notranja odrešitev, ker se je iz skeptične distance zavedala sama sebe.

Tudi Prešernovo politično mišljenje je seglo visoko nad njegovo okolje. Pesem *Zdravljica*, ki je nastala leta 1844 in lahko izšla v javnosti šele po padcu Metternichovega režima in cenzure leta 1848, je pomenila prenos idej francoske revolucije – o enakosti, svobodi in bratstvu – na temeljno slovensko vprašanje, ki je bilo vprašanje narodnega obstoja in osamosvojitve. Zgodovinarji so pesem povezovali tudi z G. Mazzinijevo idejo o prijateljskem sožitju vseh narodov sveta in z njegovo idejo o demokratični ureditvi Evrope. Vendar je za to slovensko marseljezo značilno, da se izteče v personalistični etos, v idejo o dobrem človeku kot edinem zanesljivem temelju boljše družbe in boljšega sveta. Prešeren ni sprejel avstroslavizma niti panslavizma niti ilirizma, vztrajal je pri obrambi naravne jezikovne ter narodne identitete in njihovih elementarnih pravic. Ne kaže prezreti tudi značilnega dejstva, da v zapuščinskem seznamu njegove osebne knjižnice najdemo pomembno delo tistega časa: *Thomas Paine, Rights of Man*, London 1791. V zatohlem vzdušju avstrijske province je imel Prešeren pri rokah tega upornega angleško-ameriškega demokrata in pisca znamenitega dela *Common*

Sense (1776), v katerem se je zavzel za ameriško *Deklaracijo neodvisnosti*, pri kateri je sodeloval B. Franklin. Tudi Thomas Paine, ki je »ves svet imel za svoj dom«, mu je pomenil eno izmed oken v svobodnejši svet.

Prešernov duhovni in politični libertizem je bil takratni slovenski književnosti v resnici tuj. Ta tujost je segala vse od slabega razumevanja njegove poezije pa do moralističnega obsojanja in intrig pri uradni cenzuri. Pokazalo se je, da mali narod še ni prenesel velikega pesnika, potreboval pa je več manjših pesnikov. Prešeren se je svojega položaja dobro zavedal. V prvi, rokopisni redakciji *Poezij*, njegovega življenjskega opusa, je na konec uvrstil tudi nemške pesmi in jih razporedil tako, da je v zaključku stal sonet *Wohl ihm, dem fremd geblieben das Erkennen* (v sodobnem prevodu Kajetana Koviča *O srečen, ki mu tuje je spoznanje*). To je bil mračen polemični sonet iz leta 1833, ki je meril zoper domači primitivizem in zlobo, ki sta se postavila na pot njegovi poeziji in jo s pomočjo državne cenzure poskušali zatreti. Sonet vsebuje globok ugovor zoper znano zapoved, da človek ne sme zakopati svojih darov, ki jih je prejel od Boga. In zraven vsebuje spoznanje, da je pesniško ustvarjanje v svetu, kakršen ga obdaja, v resnici početje brez smisla, čisti absurd. V tej izpovedi je Prešernov obup dosegel skrajnost. Če bi avtor ne razdril te kompozicije zbirke, bi se prva pomembna knjiga slovenske poezije končala z mementom strahotne vrste. Za narod, ki se je sicer hotel uveljavljati in potrjevati predvsem s književnostjo in še posebej s pesništvom, je bil to zelo hud udarec. Prešeren je to vedel in je sonet obupa raje odstranil z vsemi drugimi nemškimi pesmimi vred. Zdi se, da je naposled znal mirmo sprejeti kazen za svoj veliki pesniški dar in za svoje izjemno personalno naključje v še nedoraslem slovenskem svetu.

PREŠERENS FREISETZUNG VON POESIE UND GEIST IN SLOWENIEN

In der wenig entwickelten, erst in der Aufklärungszeit Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen slowenischen Literatur bewirkte France Prešeren in der Zeit der Romantik eine Wende. Allein und mit einem Schlag überwand er in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts die Grenzen der provinziellen, meist didaktischen Dichtung und etablierte die Poesie als autonome Kunst, die die Maßstäbe der entwickelten europäischen Literaturen verinnerlicht hatte.

Dieser einmalige Entwicklungsschub gelang ihm in zwei grundlegenden Bereichen der Poesie: in ihrer Sprache und in ihrem Geist.

Die vom Theoretiker und Kritiker Matija Čop unterstützte Sprachstrategie Prešerens war sehr ausgefeilt und auf eine hohe Kultivierung der Sprache der Poesie ausgerichtet. Es handelte sich um die ästhetische Promotion der slowenischen Sprache, denn die grammatikalische war bereits 1808 von Jernej Kopitar mit seiner Grammatik vollzogen worden. Die Realisierung dieses Aufschwungs der slowenischen literarischen Kultur sah Prešeren vornehmlich in der Beherrschung von repräsentativen Formen und Genres der europäischen Poesie, von der klassischen Antike über die Renaissance und das Barock bis zur Romantik. Die größte künstlerische Herausforderung dieser sprachlichen Feuerprobe stellte das Sonett dar. Den Hintergrund dieser von Prešeren in seiner Poesiepraxis vorbildlich realisierten Sprachstrategie bildete die Schlegelsche Schule der deutschen Romantik, deren Theorie der Nation auf der Theorie der Sprachkultur aufbaute. Allerdings folgte Prešeren Schlegel nur im formellen und poetologischen Sinn, in der Semantik schlug er einen eigenständigen Weg ein, und dies zeigt sich besonders im geistigen Erscheinungsbild seines Werkes.

Auf geistiger Ebene öffnete sich Prešeren – im krassen Widerspruch zu seiner Umgebung – dem modernen europäischen Bewusstsein. Er bezog eine große Spannweite des Denkens mit ein: von der freigeistigen Aufklärung über den romantischen Idealismus bis hin zum Zerfall dieser beiden in existentielle Krisenzustände. Als Erster in der slowenischen Literatur öffnete er sich der »Hölle« und dem »Himmel« der ungeschützten geistigen Existenz. Damit ist er ein Vorgänger der modernen Anomie. Auch Formen der religiösen Nostalgie brachten keine innere Erlösung. Doch ist Prešeren charakteristischerweise auch den negativsten Existenzkrisen trotz innerer Resignation mit persönlicher Auflehnung und mit dem Beharren auf seiner unbeugsamen Haltung begegnet. In der Politik war er Nonkonformist, er bestand auf der entschlossenen Verteidigung der sprachlichen und nationalen Identität der Slowenen – außerhalb des Austroslawismus, außerhalb des Panslawismus, außerhalb des Illyrismus. Ihre Zukunft sah er in einer ebenbürtigen und freundschaftlichen Koexistenz aller Völker der Welt.

Prešerens Geist und sein politischer Liberalismus waren der damaligen slowenischen Literatur fremd. Diese Fremdheit reichte vom mangelnden Verständnis für seine Poesie bis zur moralisierenden Verurteilung und zu gefährlichen Intrigen bei der offiziellen Zensur.

POEZIJE
Doktorja
Francéta Prešérna

Ljubljana

Prešernova knjižnica
1952, VI. letnik

PREŠERNOVA LJUBEZENSKA POEZIJA

DEROMANTIZACIJA ROMANTIKE

FRANCE BERNIK

LJUBLJANA

V predavanju razmišljam o Prešernovi ljubezni do ženske, kakor se izpoveduje in razkriva v pesnikovem umetniškem delu. Gre za različne stopnje, različne odtenke erotičnega razpoloženja, od zgodnjega čustva do močnejših nagnjenj, želja in prošenj ljubljeni osebi, ne nazadnje do težnje po uslišanju ljubezenskega čustva. Gre skratka za bistveno, čeprav ne edino temeljno sestavino Prešernove osebnosti. Vrednotenje te sestavine pa v veliki meri vpliva na interpretacijo pesnikovega dela v celoti.

Dieser Vortrag beschäftigt sich mit der Rolle der Liebe bzw. des Verhältnisses zur Geliebten, wie sie sich dem Leser im künstlerischen Werk des Dichters France Prešeren präsentiert. Es geht um verschiedene Stufen, verschiedene Nuancen der Liebe, von der ersten Gefühlsregung bis zu intensiverer Hingebung, um Wünsche und Bitten an die geliebte Person, nicht zuletzt um den Wunsch nach Erwidern des Gefühls der Liebe. Es wird, kurz gesagt, ein wichtiges, wenn auch nicht das Wesenselement der Persönlichkeit Prešerens behandelt. Von der Bewertung dieses Elements wird die Interpretation des gesamten Werkes des Dichters in großem Ausmaß beeinflusst.

Morda ni naključje, da velja za prvo danes znano Prešernovo objavo ljubezenska pesem *Dekletam* iz leta 1827. Že v njej najdemo lik samozavestne, prevzetne ženske, ki vznemirja pesnika, in ta ženski lik, čeprav v odtenkih, ostaja navzoč v večini Prešernovih ljubezenskih izpovedi. Pesnik seveda ne opozarja prevzetne ženske le na hitro minljivost telesne lepote in je ne svari, naj ne zamudi priložnosti, ponuja ji slavo v ljubezenskih verzih, umetniško »ovekovečenost«, če bi ga vzljubila, ali pa se poskuša upirati neuslišani zaljubljenosti, ki prinaša samo trpljenje, da ne bi postal podoben

Petrarci, kot beremo v sonetu *Kupido! ti in tvoja lepa starka*, kjer prvič omenja italijanskega renesančnega lirika. Prešeren tudi drugače svari pred zaljubljenostjo, zdaj ravnodušno, skoraj vzvišeno, zdaj s samozavestjo umetnika kot npr. v *Prvi ljubezni* in *Glosi*. Kljub temu ostane ženska zapeljivost glavna tema njegove zgodnje erotike, ne glede na nezvestobo oz. neusmiljenost ženske, do katere se opredeljuje, ne glede tudi na žensko sebičnost in zvitost (Slovo od mladosti, Hčere svet, Učenec, Zvezdogledom). Kako močno so take lastnosti ljubljene ženske motile pesnika, kažejo epskolirske pesmi tega časa. Ideja teh pesmi je naperjena proti značilnim, po njegovem negativnim lastnostim ženske, kakor jo je tačas poznal iz svojih izkušenj. Pri tem ne mislimo le na prevod Bürgerjeve balade *Lenora*, ki obsoja bogokletni obup mlade ženske, tudi v obeh izvornih baladah, v *Povodnem možu* in *Turjaški Rozamundi*, je kaznovana ženska prevzetnost, njena domišljava samodopadljivost. Vendar Prešeren ni ostal zgolj pri osebni prizadetosti, nekajkrat je prestopil mejo subjektivnih izkušenj in oblikoval pripovedi z nasprotnim sporočilom. V *Romanci od strmega grada* se postavi na stran mlade, ogoljufane, sočutja vredne nezakonske matere in proti nezvestemu moškemu višjega stanu, prav tako v baladi *Ponočnjak*, kjer nedvoumno, skoraj moralistično obsodi razuzdanega zapeljivca mladih deklet. Seveda ostaja še ujet v čustvo zaljubljenosti, naj že poje o »neusmiljeni« ženski, doživlja lepoto »zamaknjen« v njen »mili obraz« ali hrepeni po njenih očeh, ki bi ga pomirile (prim. sonete Očetov naših imenitne dela, Vrh sonca sije soncov cela čreda in Tak kakor hrepeni oko čolnarja). Literarna zgodovina je prepričana, da za lirskimi izpovedmi tega časa stojijo, v zastrti obliki tudi v baladah in romancah, doživetja realnih ženskih oseb. Zlasti naj bi pesnika v teh letih zaposlovalo dopisovanje z Marijo Johano Khlunovo, tembolj, ker se ljubezenska zveza z Gradčanko, kot je znano, ni začela in razvila po pesnikovi krivdi. Odslikave tega nikoli uresničenega razmerja naj bi bile vidne v več pesmih prvega ljubezenskega obdobja, najbolj neposredno v sonetu *Pov'dò let starih čudna izročila*, kjer naj bi Prešeren izrazil občutek, če že ne zavesti krivde, spričo svojega malo odzivnega, skoraj malomarnega obnašanja do Khlunove. Iz čustvenega konteksta neizpolnjene graške ljubezni naj bi v veliki meri nastali tudi *Sonetje nesreče* v prvi polovici leta 1832. Določneje se dotika pesnik erotike v prvem sonetu tega cikla, ko obžaluje, da ni ostal v domačem kraju in našel »izvoljene device«, ki bi imela »zvestó srce in delovno ročico«. Sonetni cikel je nastal v času, ko je pesnik prebodelav graško zgodbo, kakor zatrjujejo življenjepisci, in verz obžalovanja v predzadnjem sonetu cikla – kes čuvaj, ki se nikoli ne utruji – jih potrjuje. V celoti je cikel eksplicitna izpoved pesnikovega najtemnejšega pesimizma. Nikjer Prešeren ni tako

neposredno izrazil svoje zaznamovanosti z vnaprej določeno nesrečno življenjsko usodo.

Povsem drugačne so po besednem izrazu in izpovedni vsebini *Gazele*, svetlejšje po sporočilni vsebini od večine časovno sorodnih pesmi, skoraj igrive, po dvomu nenačete. V oblikovalni samozavesti je šel pesnik najdlje v prvi gazeli, kjer svojo izvoljenko postavlja nad Delijo, Korino, Cintijo in Lauro, nad ljubice znamenitih rimskih elegikov Tibula, Ovida, Propercija in Petrarce. V *Gazelah* je Prešeren tudi prvič odmeril večjo pozornost odmevom svojih pesmi v javnosti in zavrnil ugovore kritikov oz. bralcev, saj želi biti vseč zgolj svoji ljubljenci. Pesnik tukaj prvič v pozitivnem smislu opredeljuje razmerje med umetniškim ustvarjanjem in ljubljeno žensko. Ljubica ga navdihuje in v tem smislu sodeluje kot pobuda, kot motiv v procesu pesniškega ustvarjanja. Dlje od tega sporočila pesnik *Gazel* ni prišel, sprašuje se samo, če se bo ljubljenci smel razkriti »pozneje«. Ustvarjen je bil torej nastavek za ljubezensko liriko, ki jo je pesnik napovedal in je v resnici prišla.

O njegovih ljubezenskih pesmih doslej pa je mogoče reči naslednje: Prešernova erotika do *Sonetnega venca* se izpoveduje sama zase. Ne povezuje se z nobenim drugim doživljajskim krogom, niti z zgodovinsko ali pripovedno motiviko. Nesporna naj bi bila tudi njena empirična doživljajska vsebina. Pesnikova erotika ni izraz konvencionalne družabnosti ali larpurlartistične besedne igre, temveč izpoved oz. odmev resničnih osebnih doživetij.

Sonetni venec z zadnjim, petnajstim sonetom magistralom, je Prešeren napisal v drugi polovici leta 1833, izšel je leto pozneje. Čeprav je pesnik gojil sonet že predtem in se je v njem izražal še po letu 1834, je *Sonetni venec* krona njegovega pesnjenja v tej obliki in izjemna artistična mojstrovina ne samo zaradi oblikovne strogosti, ki so ji kos samo največji oblikovalci vezane besede, temveč tudi zaradi mozaične izpovedne vsebine, čeprav je napisan in posvečen Primicovi Jul(i)ji, osemnajstletnemu ljubljanskemu meščanskemu dekletu.

Začenja se s pesniško temo, z opisom venca, njegove vsebine in zgradbe, ter s posvetilom Primicovi Juliji. Od tu naprej tečeta vzporedno z erotiko obe temi: pesniška in nacionalna. Ta je v drugem sonetu prikazana v optimističnem smislu – Vremena bodo Kranjcem se zjasnila – pozneje pesnik usodo lastnega naroda pojmuje katastrofično. V celoti erotičen je šele tretji sonet, v katerem pesnik osebno ljubezensko doživljanje primerja s čustveno zgodbo Torquata Tassa, italijanskega renesančnega pesnika, in kjer prvič označi *Sonetni venec* za elegično pesnitev – mokró cveteče rož'ce poezije – in podobno oznako ponovi še nekajkrat. V nadaljevanju se izoblikuje misel, ki velja za *Sonetni venec* v celoti: ljubljeno dekle narekuje pesniku vsebino in značaj

poezije. Od nje je odvisno pesnikovo čustveno razpoloženje, njegov notranji, najbolj osebni odnos do življenja. Temu ustreza je tudi poezija *Sonetnega venca*: brez sonca je in brez veselja, brez »sladke harmonije«. Pesmi so take zaradi dekletove prevzetnosti in hladnosti, predvsem pa zaradi njenega občutka večvrednosti, zaradi meščanskega tujeljubja, ki podcenjuje domače pesništvo. Vse bolj postaja očitno, kako pesnikova doživljajska preokupacija spričo tega ne more vzdržati v čisti erotiki, kako nenehno uhaja v poetično, pa tudi v nacionalno temo, kar prepričljivo dokazuje sedmi ali središčni sonet pesnitve. Glavna pesnikova skrb tukaj ni meščansko dekle, temveč karizmatični pesnik, ki bi želel podobno kot Orfej iz starogrške mitologije privezati nase rojake, jih pomiriti, zediniti in zbuditi v njih nacionalno pokončnost. Sedmi sonet vsebinsko napoveduje celó *Zdravljico*, njeno četrto kitico. Razumljivo je, da se pesnik po vsem tem ne more nemudoma vrniti v erotiko, saj ga veže nacionalna tema. Slovenska zgodovina v osmem sonetu oziroma nekaj njenih prelomnih dogodkov – brez obdobja pokristjanjenja, ki je predmet *Krsta pri Savici* – zgodovina od kralja Sama do celjskih grofov in turških vpadov dokazuje tisočletno podložnost in nedržavotvornost naših prednikov. Toda kot je kratko pesnikovo upanje, da bi s pesmijo krepil domovinsko zavest rojakov, taka se mu zdi dekletova naklonjenost do njega. Orest, junak iz starogrške mitologije, je bil v tem pogledu srečnejši. Bolj optimistična vsebina poezije je namreč odvisna – ponavlja pesnik – od dekleta, od »srca kraljice«. Njena blagohotnost bi uspela v njem izzvati preobrat, zbudila bi upanje njegovega čustva in povzročila razcvet poezije. V zadnjem, štirinajstem sonetu zanese pesnika prav taka vsebina poezije. Čutveno vznesenost izrazi nadvse sugestivno z novo, zanj nenavadno impresijo o pomladanski naravi, dokler se ponovno ne pojavi dvom, z njim strah in nazadnje umirjena, skoraj resignirana prošnja, naj bo dekle prijazna vsaj do njegovih pesmi, če že ne more biti naklonjena njemu. Še bolj zastrta, v ozadje pomaknjena je ljubezenska tema v zadnjem, petnajstem sonetu, v magistralu, kjer se pesnik samo na začetku in na koncu bolj neposredno obrača na ljubljeno dekle.

Iz povedanega sledi, da je pesnik v *Sonetnem vencu* ujet v erotično hrepenenje in ljubezen je visoka, čeprav ne edina vrednota njegovega duhovnega sveta. Že tak položaj erotike, njena vključenost v širši motivni sestav pesnitve nam brani, da bi jo brez pridržkov označili za tipično romantično. Zdi se, da Prešernov kult ljubezni, kult ženske tukaj ni popoln, absoluten. Še večja svojevrstnost Prešernove poezije se nam odkrije tam, kjer pesnik primerja erotiko v poeziji in realnem življenju. Kot da njegova erotičnost v svoji najvišji subjektivnosti ne bi mogla biti samozadostna. Nekajkrat poudarja celo odvisnost svoje poezije od realne stvarnosti, že v sonetu *Kupido, ti in*

tvoja lepa starka, napisanem pred *Sonetnim vencem*, pa se mu je zazdela vprašljiva sama obstojnost poezije, kolikor bi njegovo ljubezensko čustvo ne našlo pozitivnega odmeva. V resnici je bilo seveda nasprotno. Prešeren je ustvarjal iz neuslišane ljubezni in zaradi nje, vendar o tem pozneje. Tudi lik ženske pri Prešermu ni idealen sam po sebi. Dekle v *Sonetnem vencu* in pred njim ima veliko negativnih lastnosti – hladna je, neprijazna, tujeljubna, brez zanimanja za umetnost. Vendar pesniku očitno pomeni vse, tako osrednji smisel življenja kot žarišče pesniškega ustvarjanja. Ta ambivalentnost – popolna zavezanost ženski, ki ni popolna – napoveduje romantični dualizem, razkol med najvišjo subjektivnostjo pesnika, tj. med njegovo čustveno domišljijo, in realnim svetom. Tu je Prešeren še najbliže romantiki, že zato, ker romantični razkol doživlja s stališča subjekta, čeprav ga še ne poskuša razrešiti. Zaenkrat presega zanj neugodno realnost – neljubečo žensko – z umetnostjo, z ustvarjanjem pesniške lepote, kar njega – subjekt umetnosti – dviga nad realno stvarnost.

Da se Prešernova erotika ni uresničila, gre vzroke iskati zunaj pesnika – v ljubljeni ženski. V ženski, ki jo označuje nadpoprečna telesna lepota, pesniku se zdi sploh najlepša med vrstnicami, imenuje jo »sonce« in »kraljico srca«. In čeprav nastopa v *Sonetnem vencu*, pa že prej, z lastnostmi, ki niso vrline, jo pesnik kot umetnik povzdiguje daleč nad druge. Pripíše ji moč, od katere ni odvisna le sporočilna vsebina njegove poezije, junakinja *Sonetnega venca* odloča, kot že omenjeno, o samem obstoju pesnikove umetnosti. Ta njena moč, to pobožanstvenje njene moči je nujno zahtevalo pesnikov razmislek o položaju lastnega naroda ter o položaju slovenskega pesništva, ki je kot vsako pesništvo nepreklicno zavezano lastnemu narodu. Zato neskončna sreča, ki si jo pesnik predstavlja, če bi ga ljubljenka ženska uslišala, ne zadeva samo njega, temveč hkrati širše nacionalno zaledje. In nasprotno – kolikor mu ne bo naklonjena, bo tak njen odnos usodno vplival na njegovo poezijo in njegov narod. Gre torej za divinizacijo ženskega lika v *Sonetnem vencu*. Ne prej ne pozneje Prešeren ženski ni pripisal take duhovne superiornosti, take vsemogočnosti.

Po *Sonetnem vencu* Prešeren nekaj časa vztraja v tem položaju: globoko podrejen je izvoljenki svojega srca, poln občudovanja njene hladne, neprijazne lepote, prevzet od popolne, po dvomu še nenačete ljubezni. V tem duhu so napisani soneti, v katerih se opravičuje njej in njenim za odkritosrčno izpovedovanje svojih čustev, in tisti, v katerih poveljuje njene čednosti, slavi njeno »nebeško lepoto« ali ji sporoča čestitke za god (Ni znal molitve žlahtnič trde glave, Sanjalo se mi je, da v svetem raji, Na jasnem nebu mila luna sveti, Marskteri romar gre v Rim, v Kompotelje, Zgodi se včasih, da

mohamedani). Seveda se že zarisujejo sence, pojavijo »sanje goljufne« ali »obupa puščice«, oglašajo se padajoči čustveni toni, vendar upanje kot temelj pesnikove erotike še obstaja – ne glede na »tiranijo« neznanjskih bolečin in neizmerno vdanost čustvu in zvestobi (Vsi, ki vam je ljubezni tiranija, Bilo je, Mojzes! tebi naročeno). Pesnik ženski še vedno zagotavlja, čeprav z manj usodne čustvene obremenjenosti, da je od nje odvisno njegovo pesniško ustvarjanje, še vedno jo prosi, naj ga podpira v upanju. »Up mi vzdigni!«, jo roti v pesmi *Pod oknom*, ki je metrično in kitično preprosta kot druge iz tega časa, vendar oblikovno ambiciozna. Prihajamo v obdobje, ko Prešeren ni več segal po najzahtevnejših vzorih evropskega pesništva, a je ohranil visoko artistično normo. V kontekst po *Sonetnem vencu* gresta tudi pesmi, katerih negativni moški lik v marsičem uravnotežuje pesnikovo še vedno neusmiljeno ujetost v usodno čustvovanje in hkrati stopnjevano kritičnost do ženske. Ob pesmi *Zapuščena* je zlasti klasična *Nezakonska mati* nedosegljiva v pretresljivi človekoljubnosti. Seveda so prav tako značilne za ta čas epskolirske pesmi z nasprotnim sporočilom, v katerih se prevzetna ljubica odloči za drugega ali se poroči z njim (prim. baladi *Prekop* in *Neiztrohnjeno srce*). Bolečina spričo zavrnjene ljubezni raste s tako silo, kot se je prej stopnjevalo čustvo popolne predanosti ženski. Neobvladljiv in hkrati nerazložljiv je nemir, ki zdaj lomi pesnika (Kam?, Zdravilo ljubezni). Nastaja položaj, v katerem neprijazna realnost načenja v pesniku tisto notranjo moč, spričo katere je doslej kljub vsemu vztrajal – upanje. In če pomeni upanje pozitivno čustveno odzivanje na dogodke, na želje, če zbujajo pričakovanja, zaposluje pesnika ta čas njegovo nasprotje: vprašljivost, negotovost, obup. Več pesmi izpoveduje skrajno pobitost. Takó je v sonetih obupa, v sonetih *Oči bile pri nji v deklet so sredi*, *Kadar previdi učenost zdravnika* in *Odprlo bo nebo po sodnem dnevi*. Stanje čustvene oseke se podaljšuje oz. stopnjuje. Vrhunec skrajno temnega razpoloženja, ki napoveduje, da bo ogrozilo pesnikovo temeljno življenjsko usmeritev, se izraža v baladi *Ribič* in predvsem v *Pevcu*, mojstrovini brez primere. Ni ga, ki bi vedel, kako kljubovati »brezupu prihodnjih dni« – leitmotiv obupa, iz katerega je pesnikova ustvarjalnost nekaj časa zajemala, tudi še v *Sili spomina* in v *Mornarju*, prav tako intenzivno kot v pesmih okrog leta 1838, ko je razpoloženski decrescendo v Prešernovi erotiki dosegel najnižjo točko.

Neizpolnjena ali zavrnjena ljubezen je odmevala tudi v Prešernovih epskolirskih pesmih, predvsem v *Krstu pri Savici*. Črtomir in Bogomila sta navsezadnje erotična junaka, ki se jima ljubezenska hrepenenja ne uresničijo. Bogomila se je odpovedala zemeljski ljubezni, ki je sprejela krščanstvo in se zaobljubila Bogu, ker je Črtomir preživel boj pri Ajdovskem gradcu. Črtomir

pa odkrije v erotiki poglobitno vrednoto življenja po porazu pri Ajdovskem Gradcu, vendar je Bogomila, zaobljubljena devištvu, zanj izgubljena. V tem času se pri Prešernu oglasi nadstvarna, duhovna, v pravem pomenu metafizična pojavna oblika ljubezni. Že v sonetih po *Sonetnem vencu* si pesnik predstavlja sebe z ljubico v posmrtnem življenju. Če je ljubica v njegovi predstavi domišljiji enkrat neprijazna, jezna, sta drugič v nebesih oba srečna »brez zapopadka« (Sanjalo se mi je, da v svetem raji, Velika Togenburg! bila je mera). V *Krstu pri Savici* se misel o večni združitvi ljubimcev po smrti pojavlja celo večkrat. Neposredno jo pove Bogomila, ko prepričuje Črtomira, da »bodo tamkaj božji sklepi mili / te, ki se tukaj ljubijo, sklenili«. Tudi v evropski romantiki ideja o srečanju ljubimcev po smrti ni bila neznana. Zasedimo jo pri Novalisu, v njegovi zbirki *Hymnen an die Nacht* (1797), v pesmi *Sehnsucht nach dem Tode*, pa tudi drugod. V navedeni pesmi beremo npr. naslednje verze: In dieser Zeitlichkeit wird nie / der heisse Durst gestillet. / Wir müssen nach der Heimat gehn, / um diese heil'ge Zeit zu sehn ... Was hält noch unsre Rückkehr auf, / die Liebsten ruhn schon lange ... Mir deucht, aus tiefen Fernen scholl / ein Echo unsrer Trauer. / Die Lieben sehnen sich wohl auch / und sandten uns der Sehnsucht Hauch ... Hinunter zu der süßen Braut, / zu Jesus, dem Geliebten – / getrost, die Abenddämmerung graut / den Liebenden, Betrübten. / Ein Traum bricht unsre Banden los / und senkt uns in des / Vaters Schoss. Ne nazadnje se tudi Goethejev *Faust* (1832) zaključi v duhu posmrtnega srečanja. Mefisto se ni mogel polastiti Faustove duše, izmaknejo mu jo angeli in odplavajo z njo v nebo. Med spokornicami, ki v nebesih obdajajo Kraljico Marijo, je tudi Marjetka in Mati božja jo spodbudi, da Faustovi duši pomaga v novo življenje. Erotična zgodba iz prvega dela se zaključi v smislu srednjeveške duhovne tradicije s Faustovim očiščenjem in odrešenjem.

Prešernovo duševno življenje ob nastajanju *Krsta* in po njem je bilo zapleteno, predvsem pa ambivalentno. V kratki pesmi *Sem dolgo upal in se bal* iz leta 1838, ki jo je postavil za moto svoje zbirke in ji s tem priznal splošno veljavo, je opredelil značaj svoje erotike. Njegova ljubezen do ženske se je ves čas opirala na dvoje nasprotnih čustvenih pojavov, na up in strah, na pozitivno in negativno odzivnost. Če upanje izraža želje, hrepenenja in težnje, predvsem pa pričakovanje po uresničenju hotenj, izraža strah dvom, negotovost, nevero. Ko se je pesnik v tem času pod vedno močnejšim pritiskom stvarnosti poskušal odpovedati upu in strahu, torej ambivalentnemu doživljanju ljubezenskega čustva, je srce sicer postalo prosto, tj. svobodno, a hkrati nesrečno. V *Pevcu* iz leta 1838 beremo npr., kako si pesnik neuspešno prizadeva ubežati »praznoti« sedanjih dni, kajti praznina je stanje duha, ki

onesrečuje, zato si želi pesnik nazaj prvotno, čeprav disharmonično in nesrečno doživljanje ljubezni. Najbolj verodostojno, notranjost izpolnjujoče čustvo se mu razkriva prav v upu in strahu, v ambivalentnem notranjem položaju, ki je usodno zaznamoval njegovo erotiko. Zdaj ko je pesnik spoznavno dojel svoj način doživljanja erotičnega čustva, je pričakovati, da se bo *expressis verbis* opredelil tudi do ženske, ki jo je v *Sonetnem vencu* postavil v oltar najvišjih in najbolj intimnih pričakovanj. Kljub resignaciji, kljub bolj ali manj pasivnemu prenašanju življenjskega poraza, kar je čutiti v pesmih *K slovesu*, *Ukazi* in drugod, je naposled moral dati besedo razumu. Določiti je moral razmerje do ženske in primerjati svoj odnos do nje prej in zdaj. In zbral je toliko moči, da je v pesmi *Zgubljena vera* (1842) razkril prelom, ki se je zgodil v njem. Če sta doslej up in strah kot pozitivni in negativni pol doživljanja držala pesnika v nekem ravnotežju, včasih tudi negotovem, se je ravnotežje porušilo brž, ko je odpovedala pozitivna stran dvojnosti – upanje. »Al verrat' v tebe moč mi ni, / kakor sem verval prejšnje dni,« je zapisal Prešeren v navedeni pesmi in izrazil spoznanje o novem, radikalno drugačnem odnosu do ženske, »... pred bogstvo ti, zdaj – lepa stvar.« Preobrat v razumevanju ženske je bil torej popoln. V lirskoepski pesmi z ironičnim naslovom *Ženska zvestoba* je šel še naprej. Zdaj ne govori več o ženski, temveč o ženskah, o tem, kako nam »urjo roké« in »glave vedré«, o njihovi telesno sprostitveni oz. razpoložensko razvedrilni – skratka bolj spolni kot erotični vlogi.

Dolgo je pesnik samo hrepenel po nedosegljivi ženski, častil jo je od daleč, gledal v blesku in sijaju. Čeprav nesrečen, ker ga je zavračala, jo je kljub slabostim, ki jih je kazala, povelečeval in spreminjal v bogstvo. Zdaj ko jo je dosegel, jo je zagledal brez avreole, strogo realno, kot bitje z lastnostmi, s katerimi jo je zaznamovala narava.

Prešernova ljubezenska poezija je dokaz, kako romantični kult ljubezni, romantični ideal ženske lahko obstaja zgolj v subjektivnosti pesniškega subjekta, v fikciji, in kako v nekem trenutku subjektivnost, tj. predstavna domišljija s čustvom ne more več obvladati realne stvarnosti in pred njo popusti. Tudi umetnost kot utelešenje najvišje lepote ne more biti več protivrednost realnemu življenju. Resničnost postane močnejša od romantične umetnosti in ker jo je – v našem primeru – Prešeren priznal, je v njem ugasnil prvobitni, tj. romantični navdih, ki je doslej spodbujal in hranil njegovo poezijo. Tako se je Prešeren moral posloviti ne samo od romantike, temveč tudi od visoke pesniške umetnosti. Potem ko je presegel dualizem med romantičnim subjektom in empiričnim življenjskim izkustvom, je izgubil osrednjo pobudo ustvarjanja.

PREŠERENS EROTISCHE POESIE – DIE DEROMANTISIERUNG DER ROMANTIK

Prešerens Liebeslyrik ist ein Beweis dafür, wie der romantische Liebeskult, das romantische Ideal der Frau nur in der Subjektivität des lyrischen Ich bestehen kann, in der Fiktion, und wie in einem bestimmten Augenblick die Subjektivität, d. i. die Vorstellungskraft, die reale Wirklichkeit mit Hilfe des Gefühls nicht mehr zu beherrschen vermag und vor ihr versagt. Auch die Kunst als Verkörperung der vollkommensten Schönheit kann kein Ersatz oder Gegenwert des realen Lebens mehr sein. Die Realität wird stärker als die romantische Kunst und weil sie – in unserem Beispiel – von Prešeren akzeptiert wurde, erlosch in ihm die romantische Inspiration, die bisher seine Poesie angeregt und erhalten hatte. So musste sich Prešeren nicht nur von der Romantik verabschieden, sondern auch von der hohen Kunst der Lyrik. Nachdem er den Dualismus zwischen dem romantischen Subjekt und der empirischen Lebenserfahrung überwunden hatte, ging ihm der zentrale Beweggrund seines Schaffens verloren.

POEZIJE

Doktorja

Franceta Prešerna

Z DODATKOM



FRANCE PREŠEREN

P O E Z I J E
I N P I S M A

UREDIL ANTON SLODNJAK

MLADINSKA KNJIGA

LJUBLJANA MCMLXIV

III.

O PREŠERNOVI IZBIRI KITIC V KRSTU PRI SAVICI

SKLADNJA IN VERZ PRI PREŠERNU

FRANCE PREŠEREN

ZBRANO DELO

Prva knjiga

POEZIJE



1965

ÜBER PREŠERENS STROPHENWAHL

IM »KRST PRI SAVICI«

RUDOLF NEUHÄUSER

CELOVEC

Značilna poteza Krsta pri Savici je ta, da avtor uporablja dve kitični obliki. Krajši uvod je pisan v tercinah, veliko daljši osrednji del pa v oktavah. Vprašanje je, zakaj se je avtor tako odločil. Članek razpravlja o tem predvsem glede na to, kako so ti dve kitici uporabljali v poznem 18. in zgodnjem 19. stoletju. Članek nato razpravlja o kitičnem ustroju obeh delov z ozirom na pripovedne, dramske in elegične odlomke ter jih povezuje z avtorjevo izbiro kitičnih oblik. Pri tem se sklicuje tudi na Puškinove verzne pesnitve, na romantično zvrst balade in na nemško rabo ustreznih kitičnih oblik.

An outstanding feature of Krst is the use of two different types of stanzas by the author. The shorter introductory part uses terza-rima, the much longer main portion uses eight-line stanzas (ottava-rima). A question which has been raised occasionally concerns the author's reason for doing so. This is discussed in the paper mainly with respect to the use made of both types in the late 18th and early 19th cc. The paper then discusses the strophic structure of both parts with respect to the narrative, dramatic and elegiac passages of the poem relating them to the author's choice of stanza. Reference is made to poems in verse by Puškin, the romantic genre of the ballad and German usage of the relevant forms of stanzas.

Eine jedem Leser bekannte Besonderheit des *Krst pri Savici* ist die Verwendung unterschiedlicher Strophenformen. So ist der kürzere Teil, vom Autor als Einleitung bezeichnet, in Terzinen, der längere Hauptteil aber in Oktaven abgefaßt. Man hat sich gefragt, was wohl die Kriterien für diese Entscheidung Prešerens gewesen sein mögen. Unter anderen hat dazu auch Boris Paternu ausführlich Stellung genommen. Er verweist darauf, daß die Terzine, von Dante eingeführt, zur »fast obligaten Form der romanischen Re-

naissanceepik wurde.«¹ Paternu stellt weiter fest, daß sie für den Autor durch den Kettenreim aba bcb cdc ... eine gerade für epische Zwecke exzellent geeignete Strophenform ist. Die Oktave mit ihrer abgeschlossenen Struktur, bedingt durch das Schlußdistichon, »ist im Gegensatz zur Terzine nicht episch ... bot ... größere Möglichkeiten für das Lyrisch-Subjektive. Es scheint, als hätte Prešeren sofort nach der 'Einleitung' die Narration vom Epischen zum Lyrischen verschoben.«² Die Aufteilung des Textes in einen kleineren Teil in Terzinen und einen größeren in Oktaven wird von Paternu auch als Hinweis auf eine gewisse »Desintegration des Epos« beim Autor verstanden.

In meiner Betrachtung möchte ich hier allerdings zwischen einer gene-tisch-historischen, also diachronen Betrachtungsweise, die sich auf die Verwendung dieser Formen im Mittelalter und der Renaissance stützt, und einer komparatistisch-historischen bzw. synchronen Sicht, die Prešerens Opus mit dem Gebrauch beider Strophenformen in der ersten Hälfte des 19. Jh. in Verbindung bringt unterscheiden. Diese unterschiedlichen Sichtweisen sollten, wie ich meine, tunlichst nicht miteinander vermischt werden. So ist die Oktave aus diachroner Sicht *ursprünglich* durchaus eine traditionelle Form des Versepos gewesen! Dieses Genre, so wie es noch Friedrich Schlegel definiert hatte,³ wurde in der Romantik allerdings allmählich durch den Roman oder aber durch lyrische, manchmal auch satirisch-ironische Verserzählung (Russ. »poema«) ersetzt, die nicht mehr dem Epos in F. Schlegels Definition als einem ernsten Genre, das eine »große, alte Nationalerinnerung« zum Inhalt hat, entsprach.⁴ Byron schrieb den *Don Juan*, Puškin *Ruslan i Ljudmila*, *Evgenij Onegin*, *Domik v Kolomne* u. a. Wenn wir auf eine oben angesprochene synchrone Betrachtungsweise übergehen, so können wir mit Gero v. Wilpert mit Bezug auf das frühe 19. Jahrhundert sagen, daß die Oktave »nur bei subjektiver, ironisch-lyrischer Distanz gegenüber den Stoffen voll zur Geltung kommt.«⁵ Davon abgesehen ist mit F. Schlawe rückblickend festzustellen, daß »die Stanze seit dem 17. Jh. auch lyrisch eingesetzt [wurde], daneben aber in größeren Partien epischer oder dramatischer Dichtung.«⁶ So schrieb Goethe seine zarte, lyrische »Zueignung« zu *Faust* in dieser Strophenform. In Rußland verwendete sie Žukovskij für lyrische und elegische Verse. Bei Puškin finden wir sie in etwa 20 Texten! Wir können so zusammenfassend sagen, daß die Oktave im allgemeinen zur Zeit Prešerens nicht mehr als charakteristisch für das Versepos betrachtet wurde. Wie steht es mit der Terzine?

Wilpert sagt von der Terzine, sie »begünstigt inhaltlich eine durchgängige Verknüpfung weltweiter Ideen, wirkt jedoch auch in kleineren lyrischen Stücken, bes. – wegen der versteckten, ungewöhnlichen Regel der Reimfolge

– für mysteriöse Themen.«⁷ Auch hier gilt aus synchroner Sicht, daß diese Strophenform zur Zeit der Romantik nicht so sehr das Versepos charakterisierte, als vielmehr für kürzere oder auch längere lyrische und elegische Gedichte Verwendung fand, wobei auffällt, daß meist der narrative Duktus des Textes betont wird. Dies gilt beispielsweise für Puškins ironische Verse von ca. 1832 *I dale my pošli – i strach obnjal menja ...*⁸ Die lyrische Gemüthsart wiederum dominiert in seinem Erinnerungsgedicht von 1830 *V načale žizni školu pomnju ja ...*,⁹ das ebenfalls in Terzinen abgefaßt ist. Analoges läßt sich von Goethes Terzinen in seinem bekannten Gedicht *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* sagen! Aus diachroner Sicht, überblickt man die literarische Tradition, wie sie bis hinein in das 17. Jh. bestand, waren beide Strophenformen charakteristisch für epische Texte. Dies galt aber nicht mehr für die Zeit danach!

Wenden wir uns aber nun dem Inhalt der beiden Teile von Prešerens' Werk zu, so können wir nicht umhin festzustellen, daß sich der in Terzinen abgefaßte Teil (»Uvod«) vom Hauptteil in Oktaven (»Krst«) auch in dieser Hinsicht wesentlich unterscheidet.

Der »Uvod« zeichnet sich durch eine geraffte, von großer Dynamik gekennzeichnete Handlung aus, die allerdings immer wieder durch lyrisch-elegische Formulierungen aufgelockert wird. Das schließt auch Formulierungen ein, die wie Echos aus den Ossianischen Liedern wirken (»na skalo sivo«, »krvava reka«, »temne zore«, etc.). Was das Zeitgefüge betrifft, so wird in 26 Strophen und 79 Zeilen ein Zeitraum von mehr als sechs Monaten erzählt, wobei die erste Strophe einen noch weiter in die Vergangenheit reichenden Zeitraum anzudeuten scheint (»že dolgo bije ...«).

Im Gegensatz zum »Uvod« verlangsamt sich die Handlung am Beginn des »Krst« bzw. kommt fast zum Stillstand. In 16 Strophen, die mit 128 Zeilen einhalbmal soviel Raum in Anspruch nehmen wie die Einleitung, stehen Betrachtungen und eine ausgedehnte Rückblende, die von der frühen Liebe des Helden zu Bogomila berichtet. Sie dient dem Dichter augenscheinlich u. a. auch dazu, den Kontrast zur Tragik des Hauptteiles des »Krst« noch eindrucksvoller zu gestalten. Was dann folgt, ist eine wörtliche Wiedergabe der Gespräche zwischen Črtomir, Bogomila und ihrem geistlichen Mentor, dem namenlosen Priester. Es handelt sich um Gespräche, die – so kann man annehmen – den Zeitraum eines Tages nicht überschreiten. D. h. wie bei einem klassischen Theaterstück entsprechen einander dargestellte Zeit und tatsächlicher Zeitablauf! Anders gesagt, das Epos, falls man den »Uvod« im Sinne F. Schlegels so einordnet, endet im Grunde mit dem Ende dieses Teils.

Betrachtet man im Lichte des Gesagten das Werk *Krst pri Savici* allein vom Standpunkt des Genres, dann ergibt sich so ein heterogenes Bild: Auf

die am Schlegelschen Verständnis des Epos orientierte **Verserzählung** (wie wir vielleicht besser sagen könnten)¹⁰ folgt eine **Elegie** (Strophe 1 bis 16 des »Krst«) und – nach einer Überleitung (Strophe 17 bis 22) – die dramatischen Auseinandersetzungen der drei Personen in Dialogform, wir könnten auch sagen, das **Drama**. Immerhin sind 20 Strophen des Hauptteils »Krst« ausschließlich in Dialogform verfaßt. Nur die fünf letzten Strophen (mit Ausnahme der drittletzten Strophe, die Worte Bogomilas wiedergibt) sind wieder narrativer Natur und beschließen das Werk. Der Dichter hat sich also, könnte man sagen, gleich wesentlicher Merkmale dreier Genren bedient. Eingebettet in die Verserzählung sind ein epischer Teil, eine Elegie und ein Drama.¹¹ Dabei beanspruchen Elegie und Drama 76%, also über zwei Drittel des Textes!¹² Man könnte argumentieren, daß Prešeren durch die Wahl einer besonderen Strophenform den »Uvod« hervorhob, ihm größere Bedeutung und Selbständigkeit gegenüber den umfangmäßig dominanten anderen beiden Textteilen verlieh! Zugleich eignete sich gerade die Form der Terzine, wie schon Paternu betont hat, ausgezeichnet für eine dynamisch geraffte Handlung, bot aber dennoch ganz im Sinne der **romantischen** Handhabung dieser Strophenform Raum für eine poetisch und lyrisch-elegisch verklärte Darstellungsweise. Umgekehrt läßt sich von der Oktave sagen, daß sie – wiederum entsprechend ihrer Verwendung zur Zeit der Romantik! – eine geeignete Strophenform sowohl für die Elegie wie auch die Dialoge des dramatischen Hauptteiles bot! Ihre Abgeschlossenheit – Strophenende und syntaktisch markierte Pausen fallen in der Regel zusammen – verzögert die Gedankenführung in der Elegie und in den Dialogen bzw. erlaubt es dem Dichter, einzelne Bilder oder Gedanken als in sich geschlossene Einheiten aneinanderzureihen! Die Terzine betont die Dynamik einer gerafften, rasch voranschreitenden Handlung, die Oktave verzögert die Handlung und erlaubt es, größere Text- und Sinneinheiten eingehender zu formulieren.

Noch ein Merkmal romantischer Dichtung soll Erwähnung finden: Im Gegensatz zur strengen Regelpoetik des Klassizismus, der die Grenzen zwischen den Genren strikte beachtete, tendierte die Romantik dazu, sie zu verwischen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Ballade. Sie ist nicht nur ein beliebtes Genre in der Romantik, sondern zeigt auch die typische Vermengung von dramatischen, lyrischen und epischen Elementen. Ein kurzer Rückblick auf die Geschichte der Ballade, die in der frühen Romantik zu einem gesamt-europäischen Phänomen wurde, soll ihre Bedeutung unterstreichen. Wolfgang von Einsiedel hat eine Vermutung geäußert, die in unserem Zusammenhang nicht unwichtig ist: Er meint, daß sie »eine Art Keimzelle des Heldenepos gebildet [...] oder [aber] nur eine Episode, die erst durch den Verfall des Epos freigesetzt wurde.«¹³ Ersteres ist bedeutsam aus diachroner, letzteres

aus synchroner Perspektive. Anzumerken ist dabei, daß es zumindestens in der italienischen Tradition zwei balladeske Formen gab, die lyrische Ballade mit dem Ursprung aus dem Tanzlied, die sich in der Schule des *Dolce Stil Nuovo* (1280–1340) zu einem eher ernsten Gedicht von der hohen Liebe wandelte, und die epische Ballade, die sich vom *canzone popolare* letztlich zur romantischen Kunstballade entwickelte. Es war letztere, die schließlich in Deutschland und u. a. auch in Polen zur Zeit der Romantik übernommen wurde. Die von Bürger, Goethe und Schiller bestimmte Form der Kunstballade hat dann ihrerseits wiederum die europäische Ballade beeinflusst! Zugrunde liegen ihr unterschiedliche Motive, die meist mit einem historischen Ereignis, einer (religiösen) Legende oder sonst einem romanhaften Stoff zu tun haben. Aus historischer Sicht ist in unserem Zusammenhang bedeutungsvoll, daß schon in der italienischen (toskanischen) Tradition dieser Gattung die achtzeilige Stanzform überwiegt! A. W. Schlegel betonte die Nähe der Ballade zum Epos, als er darauf hinwies, daß A. Bürger in der zweiten Ausgabe seiner Gedichte »was er sonst Balladen und Romanzen genannt, unter dem Titel 'episch-lyrische Gedichte' zusammenordnete.«¹⁴ Dies läßt uns den engen Zusammenhang zwischen epischer und lyrischer Dichtung in den populären romantischen Genren der Romanze und der Ballade erkennen! Auch für August Schlegel sind beide Genren *episch-lyrische Gedichte*. Von den Übersetzungen Schillers aus der *Äneis*, die die Strophenform der Oktave verwenden, bis zu seinen Balladen, für die er sechs- bis zwölfzeilige Strophen wählte, finden wir Beispiele, welche die Entwicklung vom reinen Epos zur episch-lyrischen Ballade illustrieren.

Die Verserzählung, die – chronologisch betrachtet – im allgemeinen etwas später auftrat als die Ballade, konnte sich auf den bereits vorhandenen Formenreichtum der Ballade stützen. Abgesehen von den Verserzählungen Byrons sind in diesem Zusammenhang auch die Verserzählungen Puškins von Interesse, da sich in ihnen eine ganz bestimmte Entwicklung spiegelt. Seine erste Verserzählung *Ruslan i Ljudmila* ist stärker am Epos orientiert, wenngleich die ironische Manier des Autors das Genre bereits ständig in Frage stellt. Der *Kavkazskij Plennik* kombiniert deutlich episch-narrative und lyrische Elemente. In *Cygane* schließlich kommt dann auch das dramatische Element in einer Weise voll zur Geltung, die an Prešerens *Krst pri Savici* erinnert!

Man darf vermuten, daß sich Prešeren nicht nur am Epos und der zeitgenössischen Sichtweise dieses Genres in den Schriften der Brüder Schlegel orientierte, sondern gewiß auch das Vorbild anderer romantischer Genren, wie eben das der Romanze, der Ballade und der zeitgenössischen Verserzählung – ganz im Sinne dessen, was A. Schlegel als »episch-lyrisches Gedicht« bezeichnete –, im Blick gehabt haben wird!

Noch eine kurze Bemerkung zum Verhältnis von Strophenform und syntaktischer Struktur im Text des *Krst pri Savici*. Im »Uvod« bildet jede Terzine eine syntaktische Einheit und schließt mit Punkt oder Strichpunkt – allerdings mit einer Ausnahme, die wohl vom Inhalt bedingt mir Absicht anders gestaltet ist. Die 22. und 23. Terzine bilden **eine** syntaktische Einheit. In diesen beiden Terzinen wird die Grausamkeit geschildert, mit der sich Valhun auf die heidnischen Krieger stürzt. Es handelt sich hier um zwei Strophen von hoher Dynamik, deren Wucht die Pause zwischen den Terzinen, die zu erwarten wäre, ausschließt. Gegen den Hintergrund der ansonst je für sich stehenden Strophen ist dieses Stilmittel von erheblicher Wirkung!

Im Hauptteil »Krst« steht jede der insgesamt 53 Oktaven für sich. Das Ende der Strophe fällt ausnahmslos mit dem Satzende zusammen. Innerhalb der Strophen sind Enjambements eher selten. Das abschließende Reimpaar der Oktave ist relativ häufig als syntaktische Einheit gestaltet, was seine Position und Funktion hervorhebt.¹⁵ Ein Vergleich mit Puškins *Domik v Kolomne* zeigt, daß Puškin die Oktave in etwa der Hälfte der Strophen syntaktisch betrachtet als zwei vierzeilige Einheiten auffaßt. Nur in knapp einem Drittel seiner Strophen bildet das abschließende Reimpaar eine syntaktische Einheit. Bei Prešeren ist es umgekehrt: In knapp der Hälfte seiner Oktaven bildet das abschließende Reimpaar eine syntaktische Einheit. Nur in einem Drittel der Strophen fällt die vierte Zeile mit einem Satzende zusammen und selbst da ist in einem Viertel dieser Strophen das abschließende Reimpaar als syntaktische Einheit gestaltet. Das heißt daß Prešeren den spezifischen Charakter der Oktave exakter verwirklicht hat als der große russische Dichter, der sich in der Gestaltung dieser Strophenform größere Freiheiten erlaubte.

Welche Schlüsse kann man aus diesen Anmerkungen ziehen? Zum einen wohl, daß es sich beim *Krst pri Savici* weniger um die »Desintegration des Epos« handelt als vielmehr um ein vom Dichter bewußt vielfältig gestaltetes Werk, in dem – wie in der Romantik üblich – die Grenzen zwischen den Genren verwischt sind. Es ist zugleich ein Nationalepos – und in diesem Sinne eher eine Erneuerung und Wiederbestätigung dieses Genres im Sinne der Definition F. Schlegels –, zugleich ein lyrisch-elegisches Gedicht und ein klassisches Drama, in dem sogar die drei Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung gewahrt sind. Das Nationalepos handelt vom Verlust des »Glaubens der Väter« und der nationalen Unabhängigkeit. Der folgende, umfassendere Teil ist der tragischen Unerfülltheit der Liebe angesichts höherer Mächte gewidmet. Zuerst unterliegt der Held im Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit, dann wird ihm auch die geliebte Frau genommen. Der patriotisch-nationale und der zutiefst tragische persönliche, also autobiographi-

sche Inhalt bedingen wohl die Gliederung in »Uvod« und »Krst«, die durch die Wahl unterschiedlicher Strophenformen unterstrichen wird. In den Terzinen des »Uvod« wird ein relativ großer Zeitraum gerafft dargestellt, in den Oktaven des »Krst« bleibt die Zeit sozusagen stehen. Das tragische Geschehen entfaltet sich nach der lyrisch-elegischen Einleitung in den Dialogen des Dramas im Verlauf eines Bruchteils *eines* Tages. Die Wahl der Terzine im ersten und der Oktave im zweiten Teil liegt auch in der sehr unterschiedlichen Gestaltung der beiden Teile begründet! Ich fasse zusammen: Wir sollten vielleicht die Wahl der beiden Strophenformen durch Prešeren im Lichte des romantischen Verständnisses »episch-lyrischer« Dichtung und der dieser zugrunde liegenden romantischen Genren wie auch im Lichte der Bedeutungsstruktur und der auktorialen Intention dieses Werkes verstehen!

Anmerkungen

¹ Boris Paternu: *France Prešeren. Ein slowenischer Dichter 1800–1849*. Slavica Verlag: München, 1994. S. 195.

² A.a.O. S. 196.

³ Vgl. Rudolf Neuhäuser: »Gedanken zum Genre von F. Prešerens 'Krst pri Savici'«. (A. S. Puškin und Prešeren).« *Simpozij Prešernovi dnevi v Kranju. Ob 150-letnici smrti dr. Franceta Prešerna*. Mestna občina Kranj, 2000. S. 272.

⁴ Ebd.

⁵ Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. A. Kröner Verlag: Stuttgart, 1976 (Kröners Taschenausgabe, Band 231). S. 783.

⁶ Friedrich Schlawe: *Neue deutsche Metrik*. Metzler Verlag: Stuttgart 1972 (Sammlung Metzler, Band 112). S. 81.

⁷ Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch ...* S. 832.

⁸ M. L. Gasparov: *Očerki istorii russkogo sticha*. Nauka: Moskau, 1984. S. 157.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Rudolf Neuhäuser: »Gedanken zum ...«, S. 272.

¹¹ *Epos*: »Uvod«; *Elegie*: Strophe 17-22 (»Krst«); *Drama*: Strophe 49-53 (»Krst«).

¹² Vgl. Rudolf Neuhäuser: »Gedanken zum ...«, S. 279.

¹³ Wolfgang von Einsiedel: »Englisch-schottische Balladen.« *Europäische Balladen*. Philipp Reclam jun.: Stuttgart, 1967 (Universal-Bibliothek Nr. 8508-14). S. 469f.

¹⁴ A. W. Schlegel: *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*. Philipp Reclam jun.: Stuttgart, 1994 (UB Nr. 8898-8900). S. 161f.

¹⁵ Es seien hier dafür einige Beispiele angeführt:

»In mi povej, al ni črt narbolj jezni
njih Bog, ki kličeš ga Boga Ljubezni?« (S. 37)

»al je za majhen čas se združiti' vredno,
 de bi ločitve spet se bala vedno?« (S. 40)
 »Nespametna bila bi z mano zveza,
 ki me preganja vedno sreče jeza.« (S. 46)

O PREŠERNOVI IZBIRI KITIC V KRSTU PRI SAVICI (POVZETEK: DARKO DOLINAR)

Značilna poteza Krsta pri Savici je ta, da avtor uporablja dve kitični obliki. Krajši Uvod je pisan v tercinah, veliko daljši osrednji del Krst pa v oktavah. Vprašanje je, zakaj se je avtor tako odločil. V prešernoslovlju je najti o tem različne sodbe, npr. da so tercine primerne epskemu, oktave pa lirskemu značaju vsebine, in da izbira različnih kitičnih oblik kaže pri Prešernu na neko dezintegracijo epa (Paternu). Podobno trdi teoretik Wilpert, da doseže oktava svoj značilni učinek v polni meri le tako, da avtor zavzame »subjektivno, ironično-lirično razdaljo« do snovi. Članek ob tem vprašanju opozarja, da je treba značaj in funkcijo kitičnih form obravnavati z dveh vidikov: razvojno-zgodovinsko, tj. diahrono, in primerjalnozgodovinsko, tj. sinhrono. Pri tem se pokaže bolj zapletena podoba. Zgodovinsko sta bili tako tercina kot oktava od renesanse do 17. stoletja v glavnem značilni za epske tekste; pozneje so oktavo poleg večjih epskih in dramskih del uporabljali tudi za lirske in refleksivne pesmi, v Prešernovem času pa ni več veljala za značilno kitično verzne epike. Podobno so tercino v dobi romantike uporabljali pretežno v lirskih in elegičnih pesnitvah. Te spremembe so povezane z razvojem vrst in zvrsti. Medtem ko jih je klasicizem še strogo ločeval, jih je romantika mešala, ob tem uporabljala različne verzne in kitične forme ter jim spreminjala dotlej uveljavljene funkcije; to je mogoče opazovati npr. ob lirsko-epskih baladah in romancah, ki so se najbolj razširile v zgodnji romantiki, ali tudi ob Puškinovih romantičnih pesnitvah. Ob epskih, lirsko elegičnih, refleksivnih in dramskih elementih, ki si sledijo in se prepletajo v Krstu pri Savici, je mogoče ugotoviti, da so s pomensko-zvrstnega vidika v tej Prešernovi pesnitvi združene nacionalna epska pripoved, lirsko-elegična pesnitev in celo klasična drama, ki jo označujejo raba dialoga in tri dramske enotnosti. Spričo tega raba različnih kitic v tem delu, ki se ujema s pomensko strukturo in z kombiniranjem zvrstnih sestavin, ni znamenje dezintegracije epa, temveč znamenje mešanja vrstno-zvrstnih in oblikovnih sestavin v smislu romantike. Prešeren se torej pri izbiri kitic v Krstu pri Savici verjetno ni orientiral samo po epu in njegovih sočasnih obravnavah v spisih bratov Schleglov.

SKLADNJA IN VERZ PRI PREŠERNU – PROSTOR USTVARJALNE DISCIPLINE IN SPOROČILNE SVOBODE

MARKO STABEJ

LJUBLJANA

Skladnja kot urejevalno jezikovno načelo v pesniških besedilih deluje drugače, saj se urejenost besedila vzpostavlja tudi z drugimi sistemi, med katerimi je zelo dejaven predvsem verz. Pesmi s predvidljivo metrično shemo so tako lahko skladnjsko svobodnejše. Prešeren je to spretno izrabil pri svojem pesniškem ustvarjanju, saj je lahko iz skladnjsko šibko kodificiranega slovenskega jezika ustvarjal besedila izjemnih oblikovnih ter pomenskih dimenzij.

Die Syntax als sprachliches Ordnungsprinzip funktioniert in lyrischen Texten anders, wird doch die Ordnung des Textes auch durch andere Systeme, von denen vor allem der Vers sehr einflussreich ist, hergestellt. Gedichte mit vorhersehbarem metrischem Schema können demnach über eine freiere Syntax verfügen. Prešeren nutzte dies in seinem lyrischen Werk geschickt aus, schuf er doch ausgehend von der syntaktisch weniger kodifizierten slowenischen Sprache Texte mit außergewöhnlichen Dimensionen im Bereich der Form und Bedeutung.

Vsak resni analitični ali interpretativni vstop v Prešernovo poezijo je zmeraj izziv. Prešernov po obsegu razmeroma skromen, po vseh drugih parametrih pa toliko bogatejši pesniški opus namreč ob vsakem globljem pogledu vanj takoj nastavi ostro in neusmiljeno ogledalo; pogled se najprej zagleda vase; najprej mora razčistiti s sabo.

Seveda lahko rečemo, da to ni nič drugega kot patetično izražena, toda za znanost običajna zahteva po oblikovanju razvidnih teoretičnih in metodoloških izhodišč pred kakršnokoli raziskavo, ne glede na njen predmet. Toda Prešernova besedila niso katerikoli predmet. So namreč v središču tolikernih slovenskih literarnih, jezikovnih, kulturnih, civilizacijskih in nacionalnih zgo-

dovinskih procesov, hkrati pa v svoji umetniškosti časovno univerzalna, da se odločno upirajo vsakršnim parcialnim posegom in take posege s celovitostjo svojega bivanja kaj lahko osmešijo.

Po drugi strani je seveda jasno, da celostna analiza ostaja neuresničeni in neuresničljivi ideal tako univerzalne znanosti kot njenih posameznih segmentov. Bivanje je zmeraj presežek, česar se ljudje najpogosteje zavedamo prav ob umetniških delih.

Pri analizi součinkovanja skladnje in verza v Prešernovi poeziji se ob konkretnih besedilnih uresničitvah nenehno sprožajo različna med seboj povezana temeljna teoretična vprašanja:

- o sami naravi skladnje kot posebnega sistema v jeziku;
- o naravi verza kot posebnega besedilnega organizacijskega principa, uresničljivega samo z jezikom;
- o načinu nastajanja, obstajanja in učinkovanja besedil nasploh in pesniških besedil posebej.

Zadnji sklop vprašanj je seveda nadrejen prvima dvema, hkrati pa – v skladu z dobrim starim hermenevtičnim krogom – izhodišče in končni cilj tovrstnega analitičnega raziskovanja.

Omenjena teoretična vprašanja so seveda najprej nadčasovnega značaja, toda praviloma jih moramo postavljati – če hočemo nanje vsaj približno izčrpno odgovoriti – v oprijemljiv zgodovinski, torej časovni in družbeni prostor.

Pri tem se pokaže, da pri analizi konkretnih Prešernovih besedil (kar je že samo po sebi neenoumno, saj kot najvišje kanonizirana besedila obstajajo v dolgi verigi različnih redakcij) sicer ugotavljamo predvsem načine gradnje besedilnega sveta in posledično tudi samo podobo besedilnega predstavnega sveta. Toda zaradi imanentne lastnosti presežnega bivanja te podobe besedilnega sveta nikoli ne moremo dokončno določiti oziroma izčrpati.

Analiza besedil, v našem primeru umetniških, Prešernovih besedil pa kot takorekoč stranski produkt prinaša spoznanja, ki segajo iz podobe pesniškega besedilnega sveta in sooblikujejo našo predstavo o načinu bivanja družbene skupnosti, o njeni kulturi, jeziku in drugih razsežnostih.

Odgovore na vsa zastavljena vprašanja lahko seveda samo skiciramo. Začnimo z vprašanjem o naravi skladnje kot posebnega (delnega) sistema v jeziku.

Skladnja je v strukturalističnojezikoslovnem pojmovanju (ki ga sicer le zasilno lahko jemljemo kot nediferenciranega) hierarhično najvišja, organizacijska sistemska jezikovna ravnina, ki omogoča tvorjenje smiselnih in zaključenih povezanih besednih nizov. Največkrat je pozornost pri skladijskem raziskovanju veljala predvsem zgradbi stavka kot največje predvidljivo ure-

jene celote in zgradbi njegovih sestavnih delov. Noben jezikovni znak (torej od morfema do leksema) namreč brez vstopanja v skladijska razmerja ne more opravljati svojega poslanstva, saj bi sicer ostal v stanju virtualne latentnosti in ne bi mogel posredovati smisla, kar je bistvo jezika. Temu premisleku ne moremo oporekati. Ugovarjati pa se da izključni usmeritvi na stavek (in njegove sestavne dele) kot enoto preučevanja; še zlasti neproduktivno pa se zdi – v luči novejših spoznanj o jezikovnem sporazumevanju – osredotočanje na samo formalne skladijske odnose, torej z doslednim izločanjem analize pomenskih razmerij.

Pri tem nujno naletimo na še veliko kompleksnejše vprašanje – kaj je jezik? Seveda nanj ne mislimo odgovarjati; povejmo le to, da je ekskluzivna osredotočenost na jezik kot abstraktni sistem v zadnjih desetletjih temeljito presežena, kar je v veliki meri pripeljalo do jezikoslovne epistemološke katarze. Jezik je v delu svoje pojavnosti gotovo abstrakten sistem, ki si ga v svojem védenju delijo govorci neke jezikovne skupnosti. Toda naravno okolje jezika, prostor njegove očitnosti in učinkovanja nikakor ni sistem, temveč komunikacija, besedilo. Pot do tega, danes navidez naravno banalnega spoznanja ni bila ne kratka ne lahka. Pionirsko krčenje poti je opravljala tista disidentska veja jezikoslovja, ki je delovala interdisciplinarno v sodelovanju z literarno vedo in jo je zapovedana sistemska dimenzija jezika utesnjevala. Pri svojih analizah je segala po komunikaciji; po jezikovno najinovativnejših, najbolj odprtih komunikacijskih dejanjih, po umetnostnih besedilih. Paradoksalno v tej zgodbi je, da so bili rezultati tovrstnih analitičnih naporov pogosto napačno interpretirani: raziskovalci so domnevali, da so ugotavljali posebno naravo pesniških besedil, čeprav se je kasneje izkazalo, da so ugotovili temeljne lastnosti vsakršnega besedilnega sporazumevanja, ne le umetnostnega. To se je lahko izkazalo šele takrat, ko so predmet jezikoslovnega raziskovanja postala tudi druga besedila, ki nimajo tako prestižnega družbenega statusa kot literarna, pa so kljub temu izrazito kompleksna jezikovna pojavnost.

Kaj je besedilni pristop prinesel novega v pojmovanju skladnje? Temeljna vloga skladnje ostaja enaka, le da dobi širše in prožnejše razsežnosti: njena vloga je zagotavljanje kohezivnosti besedila. Kohezija pomeni signaliziranje odnosov med površinskimi, opazljivimi elementi besedila, kar je tesno povezano tudi z vzpostavljanjem odnosov med sestavinami pomenske dimenzije besedila, besedilnega sveta. Skladijski odnosi med površinskimi jezikovnimi deli besedila pa ne nastopajo samo v okviru posameznih stavkov, temveč tudi izven teh meja (Halliday in Hasan 1976; Beaugrande in Dressler 1992).

Skladnja kohezivno vlogo opravlja s temeljnim principom hierarhizacije oziroma vzpostavljanjem odvisnosti med posameznimi elementi, načinov

uresničevanja tega principa pa je več. Signaliziranje odnosov se po eni strani uresničuje s prostorskim (oziroma časovnim) razporejanjem jezikovnih sestavin v nizu, kar ponavadi poimenujemo besedni red, po drugi strani pa z morfemskim zaznamovanjem hierarhičnih odnosov; odvisnost v besedni zvezi je npr. signalizirana z morfemskim ujemanjem v spolu, sklonu in številu; odvisnost pri koreferenčnih enotah besedila je npr. lahko signalizirana z ujemanjem v spolu in številu. Obe vrsti signaliziranja ponavadi sovpadata in tako omogočata kohezivnost besedil, posledično pa seveda njihovo koherentnost in smiselnost.

Pri pesemskih besedilih potekajo stvari nekoliko drugače. Pesmi s predvidljivim oziroma stalnim metričnim verzom in kitično obliko lahko namreč definiramo kot besedila, ki imajo dodatne kohezivne mehanizme. Tako verz kot kitico lahko pojmujejo kot kohezivna mehanizma, saj vsaj grafično in zvočno vzpostavljata predvidljive odnose med površinskimi sestavinami besedila (Stabej 1995, 1997).

Na tem mestu lahko takoj postavimo središčno teoretično hipotezo našega razpravljanja: v pesemskem besedilu zmeraj součinkujeta dva kohezivna mehanizma: udejanjeni skladenjski principi naravnega jezika na eni strani in udejanjeni principi verznega in kitičnega oblikovanja na drugi. Ti zadnji so v svojem virtualnem bistvu nadjezikovni, vendar uresničljivi, še enkrat, samo v naravnem jeziku.

Tako součinkovanje dveh kohezivnih mehanizmov se gotovo lahko uresničuje na narazličnejše načine; toda nas zanima predvsem možnost kompenzacijskega razmerja med obema mehanizmoma, oziroma z drugimi besedami: je mogoče, da je v pesemskem besedilu skladnja deloma razbremenjena kohezivne vloge, saj kohezijo sozagotavlja vzporedni, verzno-kitični mehanizem?

Če pogledamo v Prešernova besedila (in še marsikatera druga), moramo na naše vprašanje odgovoriti pritrdilno. Toda s čim lahko to dokažemo in kateri lastnosti skladnje v besedilih je dovoljeno opustiti temeljno kohezivno vlogo in ji tako omogočiti druge naloge v oblikovanju pomenskega sveta besedila? Analiza ponuja naslednji odgovor: osvobojena je predvsem prostorska skladenjska dimenzija, oziroma s tradicionalno terminologijo, osvobojen je besedni red. Morfološka dimenzija skladnje namreč ne more biti opuščena, vsaj v Prešernovih besedilih ne, zaradi kulturno-zgodovinskega konteksta, saj to ne bi samo porušilo pomenskih razmerij v samem besedilu, temveč bi preprosto pomenilo kršenje tedanje že itak rahle slovenske knjižnojezikovne norme (Stabej 1998). To je bilo jasno v kontekstu programskih postulatov Prešernovega pesnjenja, zlasti tistega o kultiviranju slovenskega jezika, popolnoma nemogoče.

Ob tem se moramo za trenutek vrniti k sami skladnji in njeni normativnosti. Fonološka in morfološka norma knjižnega jezika sta lahko sorazmerno trdno kodificirani, saj sta načeloma besedilno neodvisni, drugače povedano, primerni oziroma predpisani sta za vse vrste knjižnojezikovnih besedil. Skladnja je lahko kodificirana v precej manjši meri, saj razen v določenih segmentih nikakor ni besedilno neodvisna. To dejstvo lahko posredno ponazorimo kar z zgodovino kodifikacije slovenskega jezika, saj skladnja praviloma še globoko v devetnajsto stoletje ni bila posebno poglavje slovnice. Skladenjska izrazila in pravila nekega jezika se namreč v veliki meri oblikujejo šele pri tvorbi najrazličnejših vrst besedil. Slovničar lahko poenoti in predpiše fonološka in morfološka izrazila nekega jezika tudi brez poprejšnjega obsežnega in raznovrstnega korpusa besedil v tem jeziku, saj lahko ta izrazila celo konstruira – pri skladnji česa takega ni mogoče početi.

Nazaj k Prešernovim besedilom in prepletu verzne in skladenjske oblikovanosti. Na tem mestu bomo opustili poročilo o minuciozni analizi konkretnih primerov, saj je, kot je bilo že rečeno, namen take analize predvsem ugotavljati načine vzpostavljanja besedilnega sveta posameznih pesmi in ugotoviti njegove razsežnosti, za kaj takega pa imamo premalo prostora.

Zato si bomo dovolili na podlagi opravljenih analiz naslednjo pavšalno ugotovitev: Prešeren vešče uporablja dano svobodo. Z osvobojenim besednim redom ima možnost dodatnega zapletenega, a učinkovitega niansiranja pomenskega sveta, možnost, ki jo uresničuje na najrazličnejše načine. V ponazoritev omenimo samo en pojav: inverznost oziroma razdruženost zveze pridevniškega prilastka in samostalniškega jedra oz. odnosnice. V taki zvezi je v slovenskem jeziku ponavadi določujoča sestavina, pridevnik, pred določano sestavino, samostalnikom, pri čemer je pridevnik morfološko podrejen, kar označuje tudi njegovo pomensko podrejenost. V inverzni, zlasti pa v razdruženi podobi pa se sestavini take zveze pomensko osamosvojita, čeprav sta še vedno morfološko med seboj odvisni. Pomenska osamosvojitev posameznega elementa pa pomeni posledično drugačno podobo besedilnega sveta.

Za ponazoritev si oglejmo le en primer, in sicer zaradi nazornosti iz besedila, ki ne sodi med najprezentativnejša besedila v Prešernovem opusu:

*Spet so se jadra bele
od južnih sap napele,
prinesle me nazaj;
dekleta moja žena
sem najdel poročeno --
prestal sam Bog ve kaj!*

(Mornar, 4. kitica, Prešernovo Zbrano delo I, str. 24)

V prvem dvostišju opazimo inverznost samostalniške besedne zveze oziroma stavo ujemalnega pridevniškega prilastka za odnosnico; prilastek *bele*, izpostavljen z inverzijo v končni verzni položaj, je vpel v rimo s povedkom *napele*, kar ima tudi možni ikonični učinek. Zanimivejši primer je stavek v četrtem in petem verzu *dekleta mojga ženo/ sem našel poročeno*. Stavek je skladijsko zelo zgoščen, kar s seboj prinaša tudi izjemno vsebinsko dinamiko. Skladijska struktura je nekoliko nenavadna, saj gre najverjetneje za stavek s samostalniško besedno zvezo v vlogi povedkovskega prilastka, ki pa hkrati pomensko ne določa osebk (kot npr. v znamenitem slovničnem primeru 'Sava teče motna'), temveč stavčni predmet. V podobnih označevalnih vlogah je sicer – vsaj danes – veliko pogostejša konstrukcija s primerjalnim členkom kot. Poleg tega sta obe izraženi samostalniški besedni zvezi glede besednega reda zaznamovani: prva v vlogi stavčnega predmeta 'mojega dekleta' je inverzna, *dekleta mojga*, druga v vlogi povedkovskega prilastka pa je razdružena, in sicer tako, da sta obe sestavini na koncu zaporednih verzov, zato tudi v rimanem razmerju. Pomenske dimenzije take oblikovanosti besedilnega mesta lahko iščemo najprej v splošnem ikoničnem razmerju razdružnosti in možnosti ponovnega združevanja, kar se dogaja tako na oblikovni skladijski ravni kot na ravni razmerij med osebami v besedilnem svetu. Naslednja interpretativna možnost, ki jo ponuja navedeno mesto, je sicer takorekoč mikroskopska (tako v časovnem kot v pomenskem smislu), toda vendarle verodostojna (ob predpostavki, da je dojevanje besedila smeraj poseben postopek v času in prostoru). Z razdružnostjo besedne zveze *ženo... poročeno* najprej sprejemalec dojame jedro besedne zveze, kar zaradi homonimnosti leksema 'žena' povzroči delno dvosmiselnost: najprej je možno dojeti sporočilo tudi v smeri, parafraziramo, 'dekle je postala ženska', ne da bi bila s tem tudi nujno poročena; s pojavitvijo prilastka poročeno se seveda ta možnost v procesu nastajanja besedilnega smisla ukine.

Seveda samo po sebi precej takih skladijskih pojavov sodi v evropski repertoar t.i. skladijskih retoričnih figur. Dobršen del množice teh figur je nadjezikoven, se pravi uresničljiv v besedilih različnih jezikov. Vendar z ugotovitvijo, da je nekaj vzeto iz retorične tradicije, pravzaprav ne ugotovimo ničesar, če pojava ne interpretiramo v okviru konkretnega besedila, in nekoliko bolj abstraktno, v okviru posameznega jezika. Slovenska literarna veda in jezikoslovna stilistika sta ponudili že veliko dognanj o verjetnih virih takega Prešernovega početja (npr. Prešernovo šolsko srečevanje z latinsko poezijo, Čopovo mentorstvo), pa tudi o splošnem razmerju med t. i. historičnim in t. i. naravnim oblikovanjem umetnostnih besedil. Toda vse to ne odgovarja na temeljna vprašanja nastajanja, obstajanja in učinkovanja posameznih Prešernovih besedil. Prešeren nikoli ne zajema iz repertoarja skla-

denjskih retoričnih figur samo zato, da bi besedila krasila, da bi jim torej na zunaj zagotavljal podobo umetniškosti; to je zmeraj počel zelo premišljeno in pomensko funkcionalno. Če smo prej rekli, da Prešeren večje uporablja dano svobodo, je namreč treba dodati še nekaj: če mu poetološko ustreza, se svobodi tudi pri priči odreče.

Za sklep poskusimo v smeri naslova referata dodatno osvetliti še sicer že omenjeni programski postulat Čopovega in Prešernovega kuturnopolitičnega programa: z visoko, kvalitetno poezijo kultivirati slovenski jezik. O postulatu je bilo že veliko izrečenega, še zdaleč pa ni v celoti pojasnjen, saj je za to potrebno razviti obsežno zgodovinsko sociolingvistično argumentacijo. Vendar prav tu tiči dodatna, v znanosti v glavnem neopažena razsežnost Prešernove življenjske tragedije: za časa njegovega življenja – razen drobnih etapnih uspehov – njegova poezija slovenskega jezika ni kultivirala. Seveda je bil pri tem akuten problem recepcije njegove poezije, ki je že zelo podrobno pojasnjen, zato se ga ne bomo dotikali, čeprav se kar vsiljuje nadaljevanje zgodbe z Jovanom Veselom Koseskim, ki je, mimogrede, skladijsko svobodo pojmoval precej drugače in je po spletu kulturnozgodovinskih okoliščin seveda imel pri sodobni recepciji bistveno večjo srečo.

Da načrt kultiviranja slovenskega jezika Prešernu ni uspel in se je tega tudi sam globoko zavedal, lahko posredno razberemo iz pisma Vrazu 12. 12. 1843, ko mu poroča o Kmetijskih in rokodelskih novicah: »*Naše Kmetijske in Rokodelske novice najbrž poznaš. Tu so našle malo odmeva. Mnogim je preskopa vsebina, mnogim tudi jezik ni dovolj eleganten*« (Prešernovo Zbrano delo II, 206).

Ne vsebina ne jezik Novic se seveda nista mogla primerjati s Prešernovimi pesmimi, toda Novice so zelo dobro opravljale tisti segment jezikovnega kultiviranja, ki ga Prešeren po definiciji ni mogel. Zakaj? Ker kultiviranje jezika pomeni predvsem oblikovanje tistih jezikovnih in besedilnih (in s tem tudi skladijskih) vzorcev, ki so uporabni za različne komunikacijske potrebe široke množice govorcev. To lahko zelo učinkovito opravi publicistika, ne poezija. Poezija je prostor ustvarjalne svobode in izvornosti, ki jo sicer lahko v ustreznih okoliščinah množica govorcev sicer sprejema in uživa, toda v njej razumljivo ne morejo najti uporabnih vzorcev za tvorjenje svojih besedil, kar je bilo tedaj v slovenskem prostoru nujno potrebno, saj so le uporabni vzorci lahko olajšali odločitev za komunikacijo v slovenskem jeziku. Novice so tako seveda našle precej odmeva, pa naj je bilo to Prešernu všeč ali ne, eleganten pa se je večini bralcev Novic zdel jezik Koseskega.

S sociolingvističnega, pa tudi jezikovnosistemskega stališča je lahko Prešernova poezija kultivirala samo besedišče slovenskega jezika (in ga tudi

je, čeprav področje ostaja odprto za raziskovanje). Nikakor pa ni mogla kultivirati skladnje slovenskega knjižnega jezika – prav zaradi svoje tovrstne svobodnosti, ki so jo omogočali preverjeni evropski verzno-kitični vzorci in jo je Prešeren s svojim pesniškim genijem tankočutno uporabljal pri gradnji svojih pesniških svetov.

In morda lahko prav tu najdemo tudi enega od razlogov, zakaj se Prešeren – razen poiigravanja s to mislijo – ni lotil proze. Če je pri svojem pesništvu v skladu s Čopovim mentorskim usmerjanjem in z lastnimi afinitetami s pridom izrabljal tiste verzno-kitične vzorce, ki bi že s manj kvalitetno ubeseditvijo zaradi svoje literarne prestižnosti v tistem času skoraj avtomatično sodile v območje visoke literature, in je s pridom uporabljal tudi jezikovno svobodo, ki so mu jo ti vzorci ponujali, ni imel za oblikovanje proze na voljo ničesar podobnega. Proza je bila tedaj prostor prevelike, nevarne in dvomljive svobode. Brez kitičnih in verznihih zahtev, torej brez zunanjih okvirov ustvarjalne discipline. In zato tudi brez tovrstne jezikovne svobode. Te zgodbe so pisali pozneje drugi.

Bibliografija

- R. A. de, BEAUGRANDE W. U., Dressler, 1992: *Uvod v besediloslovje*. Partizanska knjiga, Ljubljana.
- M. A. K. HALLIDAY, R. HASAN, 1976: *Cohesion in English*. London: Longman.
- Marko STABEJ, 1995: Besediloslovna stilistika slovenskih pesniških besedil. Razvojni pogled. *Zbornik XXXI. Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture*. Filozofska fakulteta, Ljubljana, 309–313.
- Marko STABEJ, 1997: Ikoničnost verznihih prestopov v Prešernovih sonetih. *Zbornik z mednarodnega simpozija Sonet in sonetni venec 1995. Obdobja 16*. Ur. Boris Paternu. Filozofska fakulteta, Ljubljana, 77–86.
- Marko STABEJ, 1998: Slovenski pesniški jezik z vidika jezikovnega načrtovanja do l. 1848. – Slavistična revija 1998, št. 3, 207–233.

SYNTAX UND VERS BEI PREŠEREN – RAUM FÜR SCHÖPFERISCHE DISZIPLIN UND FREIHEIT DER AUSSAGE

Die Syntax als wichtigstes sprachliches Ordnungsprinzip hat in lyrischen Texten eine besondere Form. Lyrische Texte verfügen nämlich über ein weiteres starkes kohäsives System, und zwar die Organisation der Verse, die auch Kompensationskraft enthält: Der Text muss sich bei der Erschaffung der Textwelt nicht nur auf die Syntax verlassen. In Prešerens Poesie zeigt sich die Befreiung von der Syntax am augenscheinlichsten in der besonderen Form der Wortfolge, die durch verschiedenste Inversionen und Auflösungen syntaktischer Bedeutungselemente des Textes unterschiedlichste Texteffekte ermöglicht und bewirkt. Aus historischer Sicht schuf Prešerens Variante der syntaktischen Freiheit nicht nur die Möglichkeit zu einem stilistisch meisterhaften lyrischen Schaffen, sondern noch viel mehr: Sie schuf die Möglichkeit, dass ausgezeichnete künstlerische Texte in slowenischer Sprache entstanden, obwohl die slowenische Standardsprache auf dem Gebiet der Syntax noch nicht genügen kodifiziert war, weder durch normative Werke noch durch den Sprachgebrauch. Einen für eine flexible syntaktische Kodifizierung der slowenischen Standardsprache genügenden Sprachgebrauch erlebte die slowenische Sprachgemeinschaft viel später, als lyrische Texte nicht mehr die einzigen wichtigen Texte waren, sondern die slowenische Sprache auch in rechtlichen, wissenschaftlichen und anderen Texten und nicht zuletzt auch im Roman Verwendung fand.

FRANCE PREŠEREN

POEZIJE
IN PISMA

Založba Mladinska knjiga

IV.

PREŠEREN – ČOP – KOPITAR

PREŠEREN IN SLOMŠEK

RAZMERJE MODERNE DO PREŠERNA

PREŠEREN V LEPOSLOVJU



Math. Zhop.

1836.

PREŠEREN – ČOP – KOPITAR

† JOŽE POGAČNIK

MARIBOR

Študija razčlenjuje kulturološke in umetnostne nazore treh najbolj vidnih predstavnikov slovenske teoretične misli in estetskega izraza na Slovenskem v prvi polovici XIX. stoletja. Ugotovljena so načelno različna izhodišča med Kopitarjem, na eni, in Čopom ter njegovim učencem Prešernom, na drugi strani. Prvi koncept stoji na stališču organskega razvoja in samonikle evolucije, drugi na stališču samo estetske vrednosti kot edinega kriterija ustvarjanja. Razčlemba opozarja, da gre za idejno nasprotje, ki je ostalo značilno vsaj za besedno umetnost celotnega XIX. stoletja.

Die Studie analysiert die Ansichten zu Kultur und Kunst der drei hervorragendsten Repräsentanten der slowenischen Theorie und Ästhetik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Festgestellt werden die prinzipiell unterschiedlichen Ausgangspositionen von Kopitar auf der einen sowie von Čop und seinem Schüler Prešeren auf der anderen Seite. Das Konzept Kopitars beruht auf dem Standpunkt des organischen Wachstums und der eigenständigen Evolution, jenes Čops und Prešerens auf dem Standpunkt des alleinigen ästhetischen Werts als einzigem Kriterium des Schaffens. Die Analyse verweist darauf, dass es sich um einen ideellen Gegensatz handelt, der zumindest für die Wortkunst des gesamten XIX. Jahrhunderts charakteristisch blieb.

Naslednji prispevek govori o kulturoloških in umetnostnih načelih treh najpomembnejših osebnosti s tega področja, in sicer o J. Kopitarju (1780–1844), M. Čopu (1797–1835) in F. Prešernu (1800–1849). Vse tri veže načelna refleksija o slovenski kulturi in umetnosti, ki se je razvila v dve izdelani in jasno profilirani teoriji. Prvo je razvil Kopitar, drugo Čop skupaj s Prešernom. Za umetnostne smeri, ki so se uveljavile v prvi polovici XIX. stoletja, je namreč značilno, da težijo k razmisleku o tem, kaj, kako in zakaj naj bi

delovali ali ustvarjali tako, kot so se odločili. Pri tem so aktualizirali idejno-estetske in kulturološke sestavine, ki so kot nasprotje v umetnostnem nazoru znani že od antike. Gre za vprašanja, ki so povezana z načelnim nazorom o tem, kaj je besedna umetnost in kakšna naj bi bila njena socialna uresničitev. To pa je področje, ki je v literarni znanosti vsake dobe zelo živo; v slovenski književnosti je v prvi polovici XIX. stoletja prišlo do njegove prve resne obravnave, ki ima izredno pomembno vlogo tudi za kasnejši razvoj slovenske besedne umetnosti.

I.

Vprašanje Kopitarjeve zamisli o kulturnozgodovinskem razvoju pri južnih Slovanih je za avtorjevo duhovno podobo osrednje in bistveno, izredno pomembno pa je tudi za zgodovinski trenutek, v katerem je omenjena zamisel delovala. Njene sestavine so izvirale iz najbolj vitalnih potreb družbene in kulturne resničnosti na slovanskem jugu, zato so tudi usmerjale potek takratnih kulturnozgodovinskih gibanj in v poglobitnem – posredno ali neposredno – ustvarjale tisto podobo, ki je še danes kompleksno področje in izvir občasnih duhovnih trenj.¹

Širše idejno in politično ozadje za Kopitarjevo zamisel je predstavljala prilagoditev ideje o avstroslavizmu potrebam južnega slovnanstva. To idejno-politično zasnovo, v katere središču je bila misel o Avstriji kot domu južnih Slovanov, je spremljala namera, ki je iz balkanskega prostora želela izbrisati ruski kulturni vpliv. Jezikovni položaj je v Kopitarju izkristaliziral mnenje o dveh (kasneje treh) južnoslovanskih kulturnih središčih, v katerih bi prišli do izraza slovenski, srbski in malo kasneje še bolgarski jezikovni standard ter etnična posebnost. Današnji slovenski etnični skupini je pridružil »civilno«
Hrvaško (tj. kajkavce), da bi jo pa zgodovinsko utemeljil, je najprej podrobno izdelal tezo o karantanizmu in nato zgradil še panonsko teorijo. Avstroslavizem je bil izraz Kopitarjevega slovanskega domoljubja in iskrene avstrijske državljanske zavesti, samo v službi slovenske etnične skupine, ki ji je ravno pripadal, pa sta bili karantanska in panonska teza. S karantanizmom je njegova zamisel za Slovence dobila pomen zgodovinsko-pravne osmislitve, panonska teorija pa je bila duhovna utemeljitev in kulturno-tradicijska zaveza.²

S takimi kulturnopolitičnimi koncepti je vzporedno rasla misel o praktičnih poteh, na katerih naj bi se omenjeni narodi duševno pripravili za načrtovane kulturnopolitične namene. Medsebojne zemljepisne in politične meje je bilo mogoče premagovati le z vzpostavljanjem južnoslovanske kulturne etnotnosti, tu pa je bilo neizogibno srečanje z jezikom, ki je poglavitno orodje

v oblikovanju sleherne narodne kulture. Kopitar je z veseljem spremljal napore za ustanavljanje stolic slovanskih jezikov (že v svoji slovnici se je zavzel za takšno institucijo v ljubljanskem bogoslovju), središčno mesto v slavističnih preučevanjih pa je vendarle namenil Dunaju: »Tu je zbirališče Slovanov z juga in severa, zahoda in vzhoda!« (J. Dobrovskemu, med 15. in 17. majem 1810).³ V prestolnico podonavske države je želel dobiti najprej stolico za staro cerkveno slovansščino, ki jo je 1810. leta utemeljeval z znanstveno-političnimi razlogi. Po njegovem ima Avstrija dolžnost, da ideje ne prepusti vzhodnim Slovanom (Rusom), to pa pomeni, da je bila njegova zamisel o dunajski stolici *linguae slavicae antiquissimae communis et ecclesiasticae*, ki ji je istočasno priključil še potrebo po osrednji slovanski znanstveni akademiji, hkrati kulturno, znanstveno in politično manifestativna.

V drugačnem smislu manifestativen je bil Kopitarjev jezikovni model, ki ga je predlagal za južne Slovane. V svoji slovnici je realistično opisno zasnovu združil z vrsto idejno-prerodnih pojavov. Po napotkih, ki jih je dajal, naj bi se južnoslovanska duhovna in kulturna prizadevanja osredotočila na slovničarske (gramatika, pravopis, slovar), nabožne in gospodarsko-poučne naloge. Za ta svoj program je našel na Slovenskem podporo predvsem v janzenistično usmerjeni duhovščini. Prav duhovništvu pa je Kopitar v svojih načrtih odmeril pomembno vlogo. S stolico slovenščine na ljubljanskem in graškem liceju naj bi duhovniški kandidati dobivali znanje, ki je potrebno za opravljanje poklica in za jezikovne informatorje. Ta zamisel je izšla iz načelne predpostavke, da je pristen narodni jezik mogoče vzeti tako rekoč samo kmetu iz ust; meščanstvo in izobraženstvo sta jezikovno odtujena in ne moreta služiti za določanje jezikovne norme za neki knjižni jezik. Pri tem delu naj bi pomagali izkušeni duhovniki, ki bi kot z mrežo morali zajeti besedni zaklad in druge posebnosti jezika. Južni Slovani so bili po Kopitarjevem mnenju na nekakšni ničelni stopnji, s katere je mogoče iti naprej zgolj po normiranju knjižnega jezika, s popisom besednega zaklada, z upoštevanjem tradicionalnega slovstva in podobnih panog (npr. etnografija). Ko bi bile te naloge zadovoljivo rešene, bi razvoj književnosti lahko in brez skrbi pustili, da krene po svoji poti.

S tem svojim načrtom je Kopitar zasledoval še nekatere cilje. V glavah pomembnih predstavnikov časa je živela misel, da sta tedanja slovenščina in kajkavsko narečje toliko germanizirana, da zanju ni več rešitve. Ohranjena je izjava Ljudevita Gaja, po kateri sta »zagrebška« hrvaščina in »kranjščina« takšni, da ju sploh ni mogoče prenašati (Kopitar v pismu I. Kristijanoviću, 8. junija 1838).⁴ Jezikovna usmeritev na vaški (kmetski) idiom in odklon od mestnega okolja naj bi tej tezi izbila dno in pokazala, da gre v ustreznih

krogih za prenačljeno in zato napačno oceno. Iz tega izvira Kopitarjeva hvala obeh slovenskih stolic, ki da sta v kratkem času spremenili jezik slovenskega pismenstva in izobrazili duhovniški naraščaj do stopnje, ki mu omogoča sodelovanje v nastajanju kulture. S tem so bili ustvarjeni pogoji za nastanek procesa, ki ga je Kopitar že v slovnici označil z besedami: »Noben narod na svetu se še ni iztrgal iz barbarstva z matematiko. Narava ne menja svojega teka: Grki in Rimljani, Italijani, Francozi, Angleži in Nemci so se kultivirali z lepimi umetnostmi in znanostmi, z leposlovci in pesniki«. Čeprav je bila ta misel Schlözerjeva, jo je Kopitar s tem, da jo je sprejel, prevzel tudi kot sestavino svojega nazora o kulturi.⁵

Prvo razkritje, ki ga prinaša navedek, je Kopitar kasneje preformuliral v latinščino: *Memento, quia populus es, et in populum revertere!*, kar praktično pomeni, da je edino merilo za slovnično normo jezik ljudstva. Zanimivo pa je drugo razkritje, v katerem gre za trditev, da so slovanski jeziki – v nasprotju z drugimi – posebni po tem, da je njihova slovnica nastala pred književnostjo. To pomeni, da je Kopitar zavestno postavljaj normiranje knjižnega jezika na prvo mesto in njegov temelj iskal v ljudski govorici; slovstveno tradicijo je imel za preneznatno, zato je koncipiral razvoj književnosti od začetka. Do te misli je prišel, ker je logično vzporejal velike evropske književnosti s tradicijo in sporadičnimi južnoslovanskimi poskusi v besedni umetnosti. Tako je bil odgovor na vprašanje, ki si ga je zastavil, namreč vprašanje po slovanskih klasikih, ki bi se lahko merili s klasiki grške ali rimske književnosti, lahko samo negativen. V primeri s tem modelom mu je štela edino srbska ljudska pesem, medtem ko je dubrovniško-dalmatinsko (staro hrvaško) književnost imenoval »prazno slamo« (I. Kristijanoviću, 25. januarja 1839).⁶

Z negativno rešitvijo omenjenega vprašanja se je pojavil problem t.i. preliminarnih del za nastanek južnoslovanskih književnosti. Najprej je bilo treba dobiti resnično podobo jezikovnega stanja. Kopitarja je navdihnila metoda Dobrovskega, ki jo je imenoval »gramatično«; v njej je občudoval strogo spoštovanje dejstev, ki izključuje sleherno delovanje domišljije. Za Kopitarja je postal analitično-deskriptivni način obravnave vrhovni zakon. Leta 1811 je na primer poudaril: »Čas je, da slovničarji spoznajo sami sebe: dolžni so podati zvesto poročilo o jeziku /.../, ne smejo pa poskušati jezika reformirati« (v sestavku *Slavische Sprachkunde*).⁷ Isto načelo je formuliral pred tem že v slovnici, ko je zapisal: »Slovnica je analitično-zgodovinsko poročilo o jeziku; v njem so odločilna dejstva, a ne domišljanje«. Podobno je še 1838 poučeval I. Kristijanovića, ko mu je sporočal svoje cenzorsko in osebno zadovoljstvo ob njegovi kajkavski gramatiki (»Occurrunt talia in lingua, smo zgolj zgodovinarji, ki poročajmo le tisto, kar smo ugotovili«).⁸

Razčlemba izkustveno in zgodovinsko ugotovljenih dejstev je bila torej vodilno izhodišče Kopitarjeve znanstvenoraziskovalne metodologije in prakse.

Opisu in razčlenitvi naj bi se podredila področja slovnice, slovarja in folklore, ki so v Kopitarjevi miselnosti edini pravi ter neposredni izraz narodne samobitnosti in etnične posebnosti. Kopitarjev »geometrijski« duh, čigar *forma mentis* je bila razsvetljenska vera v napredovanje razuma, si je za južne Slovane zamislil postopnost v kulturnem razvoju. V ljudstvu je gledal množico, katere folklorno zavest je mogoče prebuditi in nato kritično izobraziti. Za etnično konsolidacijo južnih Slovanov je bilo treba premagati predvsem jezikovni partikularizem in s pametnimi rešitvami ustvariti ustrezno podlago za nastanek višje stopnje pismenstva. Ker je šlo za pritegnitev najširših družbenih plasti, se je moralo pojaviti načelo o ljudskem (narodnem) jeziku, kar je pomenilo, da naj bi bila po možnosti ustvarjena čim večja skladnost med govorjeno in pisano besedo. S tem je iz drugačnih pobud rojeni kulturni proces začel prevzemati nekatere demokratične in socialne naloge, ki so v različnih južnoslovanskih etničnih in družbenih okoljih imele posebne razsežnosti in različne odmeve.

Omenjeno dogajanje na Slovenskem je bilo seveda kulturnozgodovinsko pomembno, ni pa imelo pomena inovacije. Slovenski slovstveni razvoj do Kopitarja je bil po razsežnostih širši, kljub temu pa bi se bile njegove zamisli brez težav tudi tu zakoreninile, da se ni istočasno pojavila romantična poezija visoke umetniške vrednosti in dunajskemu načrtovalcu kulture različnih genetičnih izvirov prekrizale načrte. V središču tega pomembnega dogajanja je bil teoretik Matija Čop, ustvarjalni pesniški dar najvišje stopnje pa je imel France Prešeren; oba sta Kopitarjevo dejavnost pomaknila iz središča kulturnih prizadevanj.

Čop je na primer pisal: »Abecedna čistost in slovniška pravilnost /.../ nikakor še ne obsegata vse zgradbe jezika. Dokler je namreč jezik omejen samo na pojmovni svet preprostega kmeta, dokler še ne more izražati višjega življenja in znanstva, pač ne more zase zahtevati označbe kultiviranega jezika /.../ Samo če se jezik polagoma uvaja v višje življenje in znanstvo, ga je mogoče pravilno graditi in dograditi. Prav tega pa manjka kranjsko-slovenskemu jeziku v večji meri kakor kateremu koli drugemu slovanskemu /.../«. (*Disciamento*). Ti stavki so vrgli rokavico pglavitni Kopitarjevi jezikovni premisi, z njimi je bila razkrita kvalitativno nova zamisel o vlogi jezikovnega standarda v nacionalni kulturi in literaturi.⁹

Čop je zgrabil Kopitarja v pglavitnih kulturoloških tezah. Ni se strinjal, da je za nastanek književnosti potrebna predlagana metodologija (slovnica, slovar, ljudske pesmi in biblija). V polemiko je vrgel rokavico in s tem napovedal dvoboj. Kot kulturni in slovstveni zgodovinar se je vprašal: »Se je

sploh že kakšna literatura začela s *slovnico*?« Nato je podiral misel o jeziku kmeta kot podlagi za knjižni jezik: »Če je srbska literatura za *ljudstvo*, potlej naši na podlagi njene *namembnosti* ne moremo reči drugače kakor *kmečka /.../*, ampak literatura, ki se *predvsem* ali celo *edinole* nanj ozira, je kljub vsemu borna stvar!« *Kranjsko čbelico* je utemeljeval kot almanah za izobraženca, enako je motiviral Prešernov prevod Bürgerjeve *Lenore* in nadaljeval: »Na kmeta, zlasti še na kranjskega, gledam z vsem spoštovanjem, saj sem navsezadnje tudi sam eden od njih, ampak po mojem bi jih morali pustiti z *literaturo* pri miru, zlasti še *s poetično*. Zanje je samo tista poezija, ki jo sami zlagajo; ta je sicer, če je *dobra*, kakor je srbska, imenitna tudi za *izobraženca*, poezija *izobraženca* pa ostane kmetu tuja – razen nekaj redkih izjem. Pri tem pa se mi vendarle tudi zdi, da ni priporočljivo neposredno posnemanje ljudskega pesništva; to je neprisiljen sad narave, nekaj, kar nastane *nezavestno*; in kakor hitro naj bi ustvarjali *zavestno* in namenoma, se utegne iz tega izroditi samo ljubo spakovanje. Vendar zdaj ni primerna priložnost za razvijanje teh nekam rezko izrečenih misli in za opravičevanje; omenjam jih deloma le zato, ker ste priporočili, naj bi posnemali Srbe, in sicer zlasti in brezpogojno */.../*«.

Čopov koncept je bil utemeljen v drugačnih idejno-estetskih premisah in kot tak pojav novega miselnega sistema v slovenski kulturi, ki je bil drugačen od Kopitarjevega. Čop je spodmaknil Kopitarjevo oporo za normiranje knjižnega jezika in zavrnil njegovo estetsko načelo o ljudskem pesništvu kot modelu individualnega ustvarjanja (po načelu posnemanja – *imitatio*). Potegnil je ločnico med dvema tipoma literature, ki ju je tudi sociološko utemeljil. Na podlagi tega pa se je nedvosmiselno odločil za književnost, ki jo je v tem času že pisal Prešeren. Prepričan je bil namreč, da je knjižni jezik omikan šele, ko ga uporabljajo izobraženci in ko postane izraz visoke umetniške literature. Vloga izobraženca je v njegovi literarni miselnosti postala odločilen dejavnik, kar naj podkrepi še en navedek: »*/.../* vendar kar priznajmo, da bi bilo mogoče v tem pogledu storiti veliko več, kakor je bilo do zdaj storjenega, kakor hitro bi se *izobraženci* pridružili njegovemu oblikovanju in če bi si tudi pisatelji po svoje prizadevali, da bi ustregli njihovim večjim zahtevam, to pa se bo potlej prav gotovo pokazalo tudi s koristnim vplivom na slog v knjigah, namenjenih *ljudstvu*, ki bodo v kranjski literaturi seveda zmeraj ostale najbolj bistvene«. *Kranjska čbelica* je s svojo vsebino zbudila »zanimanje *izobražencev*, od katerega je po našem mnenju predvsem odvisna večja omikanost jezika« (vsi navedki so ali iz Čopovih pisem Šafařiku in Kopitarju ali iz njegovih polemično-publicističnih prispevkov).

Čopova izhodišča so iste probleme gledala na drugačen način. Prišlo je do sočtenja dveh konceptov. Med obema se je razvila polemična bitka, ki je

povzročala večjo dinamiko kulturnega življenja. Križanje stališč, v katerem gre za misli, pa je najboljša pot za zgodovinski napredek, kar se je razodelo ponovno tudi v obravnavanem primeru.

Podobno kvaliteten skok je namreč istočasno pomenila tudi Prešernova poezija, ki je s svojo idejno-estetsko strukturo v največji meri motila Kopitarja. Njegovo razmerje do pesnika *Poeziji* je najlaže označiti posredno. Ko je Kopitar ocenjeval grški prevod Rousseaujevega *Emila*, se je vprašal: »Mar je narod že dozorel za Rousseauja, ki se dviga zoper zlorabo nečesa, česar le-ta še ne pozna iz rabe? Ali so paradoksalni spisi sploh za širše občinstvo? Mar ne bi bilo bolje, ko bi se Grki držali poučnih del svojih starih rojakov Platona in Aristotela?« Delovala je teza o ničelni stopnji in razvojni postopnosti slovenske kulture, na podlagi katere se je zdel Prešernov tip poezije preuranjen ali vsaj zunaj tistih objektivnih kulturnozgodovinskih namer, ki jih je Kopitar v takratnem času imel za odločilne. To je popolnoma jasno izrekel na več mestih, ko je govoril o Čopu, ki ga je imel na Slovenskem za poglavitnega krivca. Tako je na primer pisal: »*Zelo izobraženi* Zhop, ki sta mu španska in angleška književnost vsakdanja hrana, izveden dobro tudi v poljskem slovstvu, sedaj knjižničar v Ljubljani, bo vse te stvari prikazal v *Jahrbücher*«.

Ob načelnem priznanju Čopove učenosti pa se je pojavljala grenkoba: »V deželi sami je potrebnih še mnogo raziskav, toda za kaj takega – žal – ni nobenega smisla. Celó Zhop (lansko poletje je med kopanjem utonil) je raje gohtal angleške romane in k temu še španske romance«. In kar mimogrede je za Čopov *estetski nazor* postal kriv samo Prešeren (»na primer eden od *in slavicus discipuli mei* Zhop, ki ga je zlorabil neki z moje strani ne dovolj hvalljeni pesnikovič – vsi navedki iz Kopitarjeve korespondence z J. Grimmom.¹⁰⁾ Ta *Dichterling* je seveda avtor *Sonetov nesreče*, s čimer je Kopitar razodel, da mu nista všeč ne teorija ne praksa nastajajoče slovenske romantične književnosti, ki sta bili utemeljeni v idealni subjektivnosti. Mišljenja in ustvarjanja ni mogel prepovedati, kot cenzor pa je poskušal, da bi vpliv Čop-Prešernove dejavnosti v slovenski kulturi bistveno zmanjšal. Odtod so izvirali usodni zapleti s *Kranjsko čbelico*. Tu pa so imele svoj izvir tudi nekatere druge epizode, ki so ovirale uveljavljanje Kopitarju nasprotnih kulturno-političnih tendenc.

II.

M. Čop je bil za generacijo mlajši od Kopitarja.¹¹ Ta Prešernov mentor je bil izredno dovtopen za takrat moderno neohumanistično in romantično senzibilnost. Njegova vzgoja in tudi šolski predpisi so zahtevali razsvetljen-

sko tolmačenega Horaca; od tega se je Čop teoretično in praktično odmaknil. Do leta 1820 je »antično kakor tudi nemško literaturo preučil, kolikor se da, v vsem obsegu«. Pri tem se je srečal z literarnoestetsko smerjo, ki je po Kantu učila, da je lepota nezainteresirano ugajanje (Schaller). Bouterweckova slovstvena zgodovina mu je razkrila probleme in vrednote srednjeveške ter renesančne literature. Pritegnila so ga razpravljajna bratov Schleglov, zlasti pa Goethe (*Über Kunst und Alterthum*, 1816–32). Njegovi zgledi so postajali Homer, Shakespeare, Goethe, Byron, Manzoni, Scott in Mickiewicz, zavračal pa je Vergila, »francoske klasicistične dogmatike«, Klopstocka, Slowackega in nekatere druge. Ta razmejitev očitno daje prednost nekemu tipu ustvarjalca in drugi tip zavrača.

Čopov literarni nazor je v sebi logičen in sklenjen; njegova notranja celovitost je nasledek temeljitega ukvarjanja s problemi. Njegov poseg v slovensko literarno miselnost je idejnega in praktičnega pomena. Poglavitna premisa v njegovem konceptu je bila formirana že 1828, ko je ob Manzoni-jevem romanu *Zaročenca* v korespondenci s Saviem ugotavljal: Roman ni odkrivanje kakršnih koli zgodovinskih ali moralnih premis, ker spada na področje poezije. Misel o avtonomnosti umetnostnih pojavov je v konkretnem življenju pomenila estetsko izolacijo, ki pa je bila nujna za osvoboditev od norm fevdalne in uradniške družbe takratnega časa. Umetnostni individualizem in esteticizem sta bila izraz družbenih teženj predrevolucijskega meščanskega humanizma. Omenjena vrsta piscev, ki so veljali Čopu za zgled, kaže, da je v tej težnji po svobodi ustvarjanja vendarle vladal zakon urejenosti. Umetnost, ki to ime zasluži, združuje kategorije naravnega, resničnega in pesniškega: harmonično razmerje med subjektom in objektom v njej ne sme biti skaljeno. V tem teoremu je bila prilagoditev Goethejevih podlag klasike slovenskim razmeram.

V omenjeni prilagoditvi je bil zakoreninjen drugi kompleks, ki sestavlja Čopov nazor o literaturi. Gre za vpeljavo romanskih pesniških oblik, ki so »najlepše med novejšimi«. Čop jih utemeljuje z akustičnim sozvočjem med slovenščino in italijanščino ter z dejstvom, da jih germanski jeziki težko posnemajo. Tercina in stanca sta porok za umetniško rast poezije, hkrati pa pripomoček za organski razvoj jezika, ki v njima lahko najde svoj pravi izraz. Čop je vedel, da je poezija oblikovanje v jeziku, zato je razumljivo njegovo poudarjanje slovenske slovnične strukture. Zoper drugačna mnenja je utemeljil akcentuacijsko načelo v slovenskem stihu, to je napravilo konec nihanjem in dvomom. Vprašanja metrike in poetike so ga privlačevala tako, da je postal javni in zasebni informator o problemih verzifikacijske prakse. Knjige te vrste so bile številno zastopane v njegovi biblioteki (npr. Grotefend, Dilschneider, Hermann, Lange, Voss, Wackernagel, Bisso idr.) ter s tem na voljo Čopovim prijateljem.

Praktični pomen je imel Čopov delež pri reševanju jezikovnih vprašanj. Prvi je ugotovil merila, po katerih je treba oblikovati slovenski knjižni jezik (teorija o diasistemu) in le-tega ločil od tako imenovanega pogovornega (kulturnega) jezika. Moderna vokalna redukcija ga je pripeljala do premišljevanja o vzhodnoštajerskih narečjih, od katerih je iz estetskih razlogov želel prevzeti čisti vokal namesto osrednjega polglasnika. V pogovorih z Vrazom se mu je ta misel popolnoma izoblikovala; njena pravočasna uresničitev bi bila odpomogla vrsti težav, ki so nastale zaradi zgolj kranjskega stališča. Čopovo »kozmpolitsko sojenje« (S. Vraz) o jezikovnih vprašanjih je zavrlo duhovni razcep, ki je prišel s pojavom dančice in metelčice, hkrati pa je močno načelo tudi kopitarjevsko jezikovno-knjižno koncepcijo. Čopove formulacije so izhajale iz bistva stvari in jim je bilo usojeno, da dobe središčni pomen. Ustrezna mesta v spisu *Nuovo discacciamento* so namreč ostala tudi v zasnovi sodobne lingvistične misli, kar pomeni, da imamo opraviti s teoretikom velikega formata in globine.

V opisanih zgodovinskih procesih je imela izreden pomen pesniška ustvarjalnost. Čop ji je pripisoval vlogo buditelja, ki bi vnel »izobražen-cem pozornost za domači jezik, da bi se zavzeli za njega izgraditev« (Kopitarju, 16. maja 1830). V *Discacciamentu* je poglobitveno nalogo še nadrobneje komentiral: »Poezija je za to najbolj primerna in tudi najmanj odvisna od zunanjih razmer. Če je zaradi teh razmer skoraj nemogoče misliti na gojitev pravega znanstva v našem domačem jeziku, vendar ni ovire za naše *pesnike*, da slavno tekmujejo s pesniki drugih narodov.« Čop govori o razmerah in ovirah, ki omogočajo samo neko funkcijo poezije. Očitno je, da čuti nekakšno zavrtost zgodovinskega položaja, v katerem ima poezija samoobrambne in uveljavitvene namene. Samoobramba in želja po uveljavitvi pa se oglašata tam, kjer vlada nasilje, ki človeka iz subjekta spreminja v objekt. Poezija ima torej tisto čudežno moč, da vzdržuje in konstituira slovenski narod; poezija je eden poglobitvenih dejavnikov integracijskih procesov. Potrdilo tega daje izrecno Prešeren v *Sonetnem vencu* (VII), kjer pravi:

*Da bi nebesa milost nam skazale!
Otájat Krajna našega sinóve,
njih in Slovencev vseh okrog rodove,
z domač' mi pésmam Orfeja poslale!*

*Da bi nam srca vnel za čast dežele,
med nami potolažil razprtíje
in spet zedinil rod slovenšč'ne cele!*

*Da b' od sladkote njega poezije
potihnil ves prepir, bile vesele
viharjev jeznih mrzle domačije!*

Pred poezijo so natanko določene naloge, ki jih mora opraviti. Njena funkcija je orfična. Neposredna naloga pa, ki se ji zastavlja, je integracija etnične skupine, ki naj bi kot narodni subjekt dobila zmožnost zgodovinskega delovanja. Poezija je funkcija narodnosti in iz službe narodnosti sprejema svoj smisel. Ker je ta narodnost v posebnem zgodovinskem položaju, se pač lahko njena samobitnost izraža s tistim medijem, ki obstaja sam po sebi. Čopova postavitev poezije onstran institucionaliziranih družbenih oblik je imela globlji smisel; poezija je postala merilo za slovensko navzočnost v zgodovini.

Z neko jezikovnoizrazno posebnostjo v Prešernovi poeziji¹² je mogoče te misli še bolj utemeljiti. Kadarkoli se v poeziji tega pesnika oglašaja subjekt *pesnik* ali *pesništvo*, je skoraj vedno slogovno (afektivno) označen z atributom. Nekaj primerov:

Strune! *milo* se glasite,
milo, pesmica, žaluj ...
(*Strunam*)

... srcu *sladke* melodije ...
(*Orglar*)

... naj še tako *prijetno* bo zapeta ...
(*Nova pisarija*)

... treba, pevcev je *prijetnih*
komu mar *prijetnih* glasov ...
(*Glosa*)

... v nji bom med slovenske brate *sladki* glas zanesel
(*Gazele*, 2)

... da b' od *sladkote* njega poezije
(*Sonetni venec*, 7)

Ob poeziji kot subjektu praviloma stojijo pridevniki *mil*, *sladek* in *prijeten*. Ni mogoče trditi, da se ti dostavki nanašajo le na zvočno podobo pesmi, enako se dotikajo tudi tistih čutnih in čustvenih plasti, na katerih sloni občutek estetskega ugodja. Prešernov pesniški svet izhaja iz subjektivnega in s subjektivnim tudi računa. Razmerje med pesmijo in bralcem je tihi intimni

sporazum na ravni dveh individualnosti, od katerih ena pripoveduje zgodbo svoje usode, druga pa se notranje lahko bolj ali manj identificira z njo. Zamisel o estetski izolaciji v subjektu je razumljiva iz opisanih premis, ki so dovoljevale ustvarjanje kot igro v jeziku, toda igro, ki bi po sklepu vendarle imela orfejsko moč. Ob načelu nezainteresiranega ugajanja – kakor bi rekel I. Kant – se kot poeziji imanentna sestavina oglašja tudi načelo njene mnogotere družbene učinkovitosti. V *Orglarju* namreč piše:

*Komur pevski duh sem vdihnil,
z njim sem dal mu pesmi svoje;
drugih ne, le te naj poje,
dokler, da bo v grobu vtihnil.*

Za poučene je bila v teh stihih parafraza Tomaža Kempčana: »Če ne morete peti kot škrjanček ali slavec, pojte kot krokarji ali kot žabe v mlaki, ki pojo, kakor jim je Bog dal.« (*Sermones ad novitios*, št. 29.) Pomembno pa je tudi to, da jih govori tisti Gospod, ki se z vzdevkom »to Pan« oglašja v Prešernovem pismu Vrazu, kar ima daljnosežne posledice. Pesnik torej poezijo utemeljuje v nekem načelu, ki je nad njo in ne v njej sami. Inspirativni vzgibi so vsi doživljajski diapazoni, ki se tičejo človeka kot generičnega in družbene bitja. Ta človek, ki je sredi vsega, teži za absoluti, katerih je pri Prešernu nekaj. Glavni so absolut ljubezni, absolut domovine in absolut pesništva. Nebo se je zanj zaprl in Bog je iz njegovega sveta izginil (prim. *Matiji Čopu*, sonet, ki uvaja v *Krst pri Savici*). Ostal je človek, ki mu je potrebna vera v absolut, ker je to zvezano z njegovim bistvom in je od tega odvisen njegov obstanek. Znotraj tega pa se dogaja tisto, kar je značilno za kitico iz *Liebesgleichnisse*. Na področju ljubezni na primer se kažejo nasprotja, ki jih zajema opozicija bogstvo – lepa stvar (*Zgubljena vera*). Znotraj tega je mogoča skala razporeženj in celo opredelitev, katerih doživljajska vrhova sta v dilemi med čutnim in duhovnim (*Ribič*) ter v prenosu ljubezenskega absolutna na področje onstranstva (*Krst pri Savici*). Prešeren je po lastni izjavi »pevec ljubezni«:

*Zmerom svojo goni slavček,
zmerom od ljubezni vije
srcu sladke melodije ...
(Orglar)*

To pomeni, da gre pri tem za enega prvinskih absolutov, s katerim Prešeren v metafiziki ljubezni rešuje svoj obstoj. V tem doživljanju pa vsaki afirmaciji takoj sledi negacija, in to povzroča stalno notranjo dinamiko med vero in nevero.

Podobno je tudi z domovinskim absolutom. Na eni strani je zavest o »vi-harjih jeznih«, ki so rjovelj na slovenskem etničnem ozemlju:

*Minuli sreče so in slave časi,
ker vredna dela niso jih budile,
obmolknili so pesem sladki glasi
(Sonetni venec, 8)*

Ob zavest o nemožnosti samoopredelitve in lastne utemeljitve pa bije krčevit up, ki poje:

*Vremena bodo Kranjcem se zjasnile,
jim milše zvezde kakor zdaj sijale,
jim pesmi bolj sloveče se glasile ...
(Sonetni venec, 2)*

Kot odpev tezi, izraženi v prvi tercini, je pesnik zapisal (*Sonetni venec*, 9), da so njegove pesmi nastale iz

*želje, da zbudil bi slovenšč'no celo,
da bi vrnili k nam se časi sreče ...,*

kar pomeni, da se je pokazal absolut pesništva. Tudi glede doživljanja tega kompleksa je mogoče ugotoviti isto notranjo zapletenost. Izražajo jo skrajnosti up in strah (*Prosto srce*), pekel in nebo (*Pevcu*), ki dobro ponazarjajo psihološko strukturo, tako značilno za ta tip poezije. Prav takšna struktura, ki je hkrati izvir slasti in grenkobe, je *forma mentis* romantičnega pesništva.

V omenjenih treh kompleksih je Prešeren gradil in reševal metafiziko erosa, domovine in pesništva. Ob teh delnih poskusih utemeljevanja lastne eksistence pa stojijo še pesniška besedila, ki jih predstavljajo na primer *Slovo od mladosti*, *Soneti nesreče* ali tudi *Krst pri Savici*. Nastala so v situacijah, ko se je Prešernova eksistenca našla v precepu; pred njegovo vero se je nena-doma odprlo brezno niča, ki je vtisnilo svoj pečat njegovi poti skozi življenje. V njih imamo totalno izpoved, ki sodi med slovenske začetke tako imeno-vane eksistencialne lirike.

Med to – v človeku utemeljeno – globinsko poezijo in sodobniki je začel nastajati prepad. Prešernov pisar kot pesnikov antipod iz *Nove pisarije* je postavil Horacijevu alternativo *dulce–utile* in jo je razrešil z maksimo: nam *utile* je zrno, *dulce* pleva. Z nadaljnjimi izvajanji je obsodil ukvarjanje z erotično problematiko ter podal svoj program:

*Balade pet' je mlatva prazne slame,
je reč pohujšljiva in zapeljiva;
Lenoro bere naj, kdor ne verjame.*

*Romanca je s tragedijo škodljiva,
teh in sonetov in zdravljic ne piši,
sovraži vse to Muza sramežljiva.*

*Poj rajši to, kar treba je pri hiši,
za hleve treba, treba je na polji,
poj to, kar kmet in meščan s pridom sliši.*

Nasproti subjektivni resničnosti gre tu za načelo objektivne resničnosti, ki narekuje neki moralni in idejni profil. Atmosfera pesništva, ki ga napovedujejo navedeni stih, je duhovno in estetsko področje utilitarizma. Pesništvo ni več utemeljeno samo v sebi in njegovega uresničevanja ne potrjuje nekakšno univerzalno načelo, ki je sicer zunaj njega, a ga vendar metafizično motivira. Univerzalno načelo se je premaknilo od Gospoda, ki je pomenil absolutno pravičnost in svobodo, h koristi, ki bi jo lahko imela narodnost v svojih naporih za konstituiranje. Fenomen lepote, ki je neodvisna od kakršnih koli institucionalnih družbenih oblik, je prešel v funkcijsko odvisnost od narodotvornih procesov, ki mu narekujejo takó vsebino kakor formo.

V slovenski književnosti se je torej v prvi polovici XIX. stoletja zelo močno obnovilo nasprotje, ki ga znanost o književnosti, vsaj v globalnem smislu, pozna od Aristotela in Platona. Kopitar je branil organsko in evolutivno načelo, po katerem naj bi razvoj človekovega okusa spremljala notranja podoba besedne umetnosti. Ker je v prvem ugotovil začetno stopnjo, je želel temu prilagoditi tudi književnost. Menil je namreč, da v zgodovini ni prehitavanja. Čop in Prešeren sta sicer priznala ta koncept, vendar zgolj za agrarno prebivalstvo, medtem ko naj bi za meščanstvo in izobražence veljala pravila visoko razvite zahodnoevropske romantične književnosti.¹³

V celoti gre za dva kulturološka koncepta. Kopitar izhaja iz celote naroda, se pravi, iz množice, ki jo hoče iz stanja folklorne zavesti dvigniti na višjo raven. Čop, še bolj pa Prešeren, postavljata tezo o vlogi jedra, ki naj bi, kot v procesu kristalizacije, preoblikovalo množico. Po prvem je kvaliteta rezultat predhodne kvantitete, po drugem je edino s kvaliteto mogoče preoblikovati tudi kvantiteto. Oboje pa je zgolj refleks imanentnega nasprotja, ki obvladuje zlasti besedno umetnost od njenega nastanka.

Opombe

¹ Celotno problemsko področje obravnavam v razpravi *Kopitarjeva zamisel v kulturnozgodovinskem razvoju pri južnih Slovanih*; Referati za VII mednarodni kongres slavista u Varšavi, Novi Sad 1973, 121–39.

² Prim. moja študijo *Jernej Kopitar in nastanek karantansko-panonske teorije, Godišnjak Filozofskog fakulteta*, Novi Sad 1970, knjiga XIII/1, 421–32.

³ Objavljeno v izdaji V. Jagića: *Pisma Dobrovskoga i Kopitara, Istočniki I*, Petrograd 1885, 144–49.

⁴ Prim. I. Kukuljevič – Sakcinski: *Prinesci za povijest književnosti hrvatske, Arhiv za povjestnicu jugoslavensku*, knjiga XII, Zagreb 1875, 51–110 (ustrezno mesto na strani 100).

⁵ Kopitar je vir navedel pod črto, in *sicer: Nestor Vorbericht XXVI* iz leta 1802 (*Grammatik*, str. XVIII).

⁶ Kukuljevič, n. d., 103–07.

⁷ *Kleinere Schriften*, Dunaj 1847, 43.

⁸ Kukuljevič, n. d., 98.

⁹ Vsi citati iz Čopa so prevzeti iz objave njegovih del v zbirki *Cvetje 6* (urednik A. Pirjevec), Celje 1935.

¹⁰ Prim. Joža Glonar: *Korespondenca med Kopitarjem in J. Grimmom, Glasnik muzejskega društva Slovenije XIX* (1938), 92 in 139.

¹¹ O Čopu je študijsko poglobljeno pisal J. Kos: *Ideološke osnove Čopovega nazora o umetnosti, Naša sodobnost III* (1955).

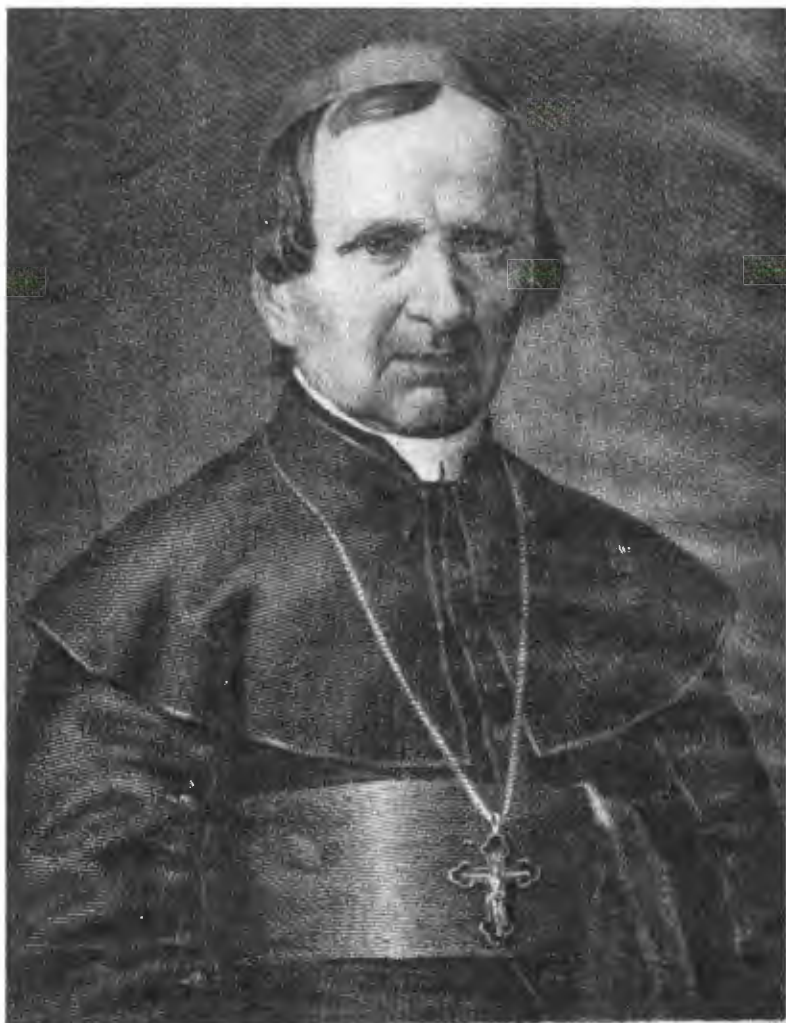
¹² Prim. moja *Zgodovino slovenskega slovstva III*, Maribor 1969 (sub voce: Prešeren).

¹³ V celoti je ta kontroverza opisana v moji monografiji *Bartholomäus Kopitar (Leben und Werk)*, München 1978 (*Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen XV*).

PREŠEREN – ČOP – KOPITAR

Die Studie analysiert die Ansichten zu Kultur und Kunst der drei hervorragendsten Repräsentanten der slowenischen Intelligenz in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Unter ihnen kam es zu polemischen, prinzipiellen Gegensätzen darüber, welches literarische Schaffen für das slowenische Volk das geeignetste wäre. Die Problematik verlangt nach einer Analyse der Konzepte Kopitars und Čops, die einander diametral gegenüberstanden. Kopitar verteidigte den evolutionistischen und organischen Ansatz, Čop die Hochkultur, die aufgrund ästhetischer Kriterien einen nationalen Kern erschaffen würde, aus dem in der Folge alles andere entstehen würde. Beide Theoretiker gingen von derselben Basis aus – dies ist die slowenische Literatur zu einer bestimmten Zeit –, die Gegebenheiten erklärte jedoch jeder auf seine Weise und jeder entwickelte auch seine eigene Perspektive.

Derart entstanden zwei Konzepte, zwischen denen es zu Auseinandersetzungen kommen musste. Die Polemik war demnach konzeptuell bedingt; darin ging es um zwei Prinzipien hinsichtlich der Wortkunst, die seit Beginn des künstlerischen Schaffens des Menschen bestehen.



Antonius Martinus Plomšček

PREŠEREN IN SLOMŠEK

MATIJA OGRIN

LJUBLJANA

Prispevek poskuša prikazati nekatere sorodne poglede, s katerimi sta sodobnika Prešeren in Slomšek – vsak v mejah svojega področja – odgovarjala na osrednja vprašanja sočasne slovenske kulture. Primerjava zajema podobnost in različnost njunega pojmovanja slovenskega jezika, naroda in kulture nasploh.

Der Beitrag versucht einige ähnliche Ansichten darzustellen, mit denen die Zeitgenossen Prešeren und Slomšek – jeder im Rahmen seiner Tätigkeit – auf zentrale Probleme der damaligen slowenischen Kultur reagierten. Der Vergleich umfasst die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten ihres Verständnisses der slowenischen Sprache, des slowenischen Volkes und der Kultur überhaupt.

Moža, ki ju jemljemo v besedo, navidez pripadata dvema zelo različnima, med sabo oddaljenima svetovoma 19. stoletja na Slovenskem. Na eni strani velika poezija, pesniška domišljija, svobodomiselni individualizem, na drugi osebna vera, služenje Cerkvi, ljudsko prosvetiteljstvo in svetništvo. Kaj sploh omogoča takšno primerjavo? V čem je ta moža sploh mogoče soočiti – bodisi v skladju ali v medsebojnem nasprotju?

Zunanja zgodba Prešernovih in Slomškovih osebnih stikov je kratka in strokovni javnosti znana. Glede na ohranjene dokumente obsega le tehle nekaj dejstev. V letu 1819 sta bila Prešeren in Slomšek sošolca na ljubljanskem liceju; nato sta se ponovno srečevala šele v prvih mesecih l. 1832 v Celovcu, kjer je bil Slomšek spiritual v semenišču, Prešeren pa je tamkaj opravljaj pravosodni izpit; takrat je Prešeren Slomšku poklonil tretji zvezek *Čbelice* s posvetilom in vanjo pripisal od cenzure črtani sonet *Apel in čevljar*; v tem času sta skupaj obiskala Urbana Jarnika. Ko je l. 1833 izšla prva slovenska pesmarica *Pesme po Koroškim ino Štajarskim znane*, ki sta jo uredila

Slomšek in Ahacel, jo je Prešeren zelo ostro zavrnil z epigramom *Ahacel-novim pesmam* in v pismu Čelakovskemu (14. mar. 1833). O tej Prešernovi sodbi F. Kidrič pravi, da je v njej »glavni ‚Čbeličin‘ pesnik prezrl, da je bila zbirka [...] prirejena za petje ter da je vsebovala poleg mnogih brezcenih tudi lepo število takih tekstov in melodij, ki jih je njihova preprosta prisrčnost usposabljala, da pomnožijo repertoar narodne poezije.«¹ Ne glede na to sodbo pa je Prešeren na Slomška napisal dva epigrama, ki razkrivata njegov hudomušen, a dobrohoten ton v odnosu do nekdanjega sošolca. Prvega, *Ker stara para zlomek devištva preveč vzel* je pesnik izročil prijatelju, ko je ta l. 1837 potoval skozi Ljubljano in sta se srečala v gledališču. Takrat sta se po vsej priliki zadnjič videla. Drugi epigram na Slomška *Tempora mutantur* je nastal l. 1846, ko je bil posvečen v škofa. S Prešernove strani so ta znamenja zmernega spoštovanja – poleg nekaj bežnih omemb v pismih – pravzaprav vse, po čemer lahko presojamo njegov odnos do lavantinskega škofa. Slomšek pa je imel o Prešernu bolj izrazito, namreč zelo pozitivno in visoko mnenje. Toda zgodba o zunanjih stikih med Prešernom in Slomškom je s temi skopimi dejstvi izčrpana.

Prava primerjava med njima je seveda mogoča šele na širšem ozadju slovenske kulture, naroda in jezika. Šele v takem kontekstu je moč govoriti o morebitni notranji soglasnosti ali nasprotnosti njunega dela. Na prvi pogled vladajo med njima sama nasprotja. Prešeren je ustvarjal elitno romantično izpovedno poezijo, Slomšek pa je pisal preproste pesmi po Vodnikovem zgledu in kratko prozo s poučno vsebino, oboje na način, primeren kmečkemu ljudstvu. Prešeren je bil verjetno mnenja, da je visoka poezija, kakšno je pisal, tudi najvišja stopnja narodne kulture, zato je za najvišje kulturno dejanje verjetno štél umetniško ustvarjanje, ki s svojimi vrednotami med ljudmi ustvarja kulturno in narodno skupnost.² To bi bilo mogoče razbrati iz osrednjih sonetov *Sonetnega venca*, čeprav je pri takšnih interpetacijah potrebna previdnost. Nosilec kulture je – kolikor moremo razbrati Prešernovo idealno predstavo – emancipiran romantični subjekt, ki ga v življenju vodijo vrednote, kot so pravičnost, modrost, učenost, čista vest, dobro dejanje, zvesta ljubezen ... Vse to je Prešeren priznal za temeljne lastnosti dragocenega posameznika. Te vrednote so v veliki meri last razsvetljskega humanizma, a po drugi strani ne gre spregledati tudi njihove povezave s krščansko tradicijo. Vsaj ob nekaterih pesmih pa se poraja vtis, da je še nad vsemi temi vrednotami vendarle pesniško ustvarjanje. Dar pesnjenja je človeku dan od Boga (*Orglar*), čeprav se po drugi strani Prešernu zdi, da prihaja ta temna poklicanost tudi iz neznanih globin usode. Morda je posledico te dvojnosti moč videti celo v tem, da utegne biti pesniško ustvarjanje po eni strani

pesniku vir najvišje življenjske potrditve (*Glosa*), a v rokah usode tudi vir nesreče in življenjske katastrofe (*Pevcu*). A tudi ne glede na te nerešljive dileme se zdi na splošno sprejemljiva domneva, da je Prešeren videl **vrh kulture** v svobodni umetniški izpovedi človeka, ki ravna skladno s svojo lepo, ustvarjalno in bogato notranjostjo. Z drugim izrazom bi lahko rekli, da je Prešeren nemara videl jedro kulture v avtonomni umetniški ustvarjalnosti; toda te avtonomnosti Prešeren gotovo ni absolutiziral, marveč je videl njen izvor v višji volji – bodisi Božji, kakor v *Orglarju*, bodisi v zapovedi usode.

Slomškov pogled na kulturo je bil drugačen. Njegovo delo je bilo usmerjeno v dvig splošne in ljudske kulture v najširših razsežnostih. Slomškov poslednji cilj je bil pri tem brez dvoma poglobitev vere in razvoj krščanske omike v svojem narodu. Toda pot, ki jo je v ta namen izbral, je bila v prvi vrsti pot kulture v njeni čisto naravni, čutni, zemeljski resničnosti. To delo je hotelo zajeti vsakega, tudi najpreprostejšega posameznika in ga v okviru njegovih realnih življenjskih možnosti voditi k postopnemu dvigu pismenosti, bralne kulture, splošne izobrazbe in celostne človeške omike. Zato je za ljudskega, demokratičnega Slomška vsak neznamenit posameznik potencialni nosilec kulture. Ker ta človek še ni primerno omikan – in se proces življenjske in krščanske omike ne konča nikoli – Slomšek predenj postavlja kulturo kot zahtevo, kot imeprativ. Za Prešerna je kultura verjetno že nekaj obstoječega: sam vrh kulture obstaja v idealni, ustvarjalni in lepi pesnikovi notranjosti in iz njega emanira v duha drugih ljudi in tako prehaja v narodno skupnost.

Z izrazom Franceta Vebra bi lahko rekli, da je za Prešerna kultura kajstvo: nekaj, kar na način bistva že obstaja v dragocenem posamezniku in prehaja na druge ljudi. Za Slomška, ki začenja prosvetiteljsko delo na drugi strani, od spodaj, pa je kultura najstvo: vsakdo se mora po svojih darovih truditi za lastno omiko, da s tem izpopolni sam sebe in prispeva k skupnemu dobremu naroda in domovine. Seveda Slomškovo kulturo preveva tudi religiozna razsežnost: kultura izpopolnjuje človeka, narod in družbo v tem, kar je božja volja in tako udejanja božji zakon, položen v človeka in stvarstvo. Kultura tako v Slomškovih očeh obsega celoto človeka, zato se postavlja v perspektivo brez konca, ki se izteka v eshatološko ozadje krščanskega misterija.

Ker je bil Slomšek zelo realistične nravi, je hkrati z vizijo razvijal svojo praktično prosvetiteljsko dejavnost. Izhodiščne njegovega kulturnega dela je bila vse od 1821, ko je vstopil v celovško bogoslovje, skrb za knjižno slovenščino. V praksi je vsa leta, ko je bil bogoslovec in spiritual v celovškem semenišču, organiziral redne jezikovne tečaje za bogoslovce, bodoče duhov-

nike, jih spodbujal k pisanju v slovenščini; ustanavljal je nedeljske šole za kmečke otroke, pisal zanje učbenike in splošno poučne spise, pri tem pa vedno podpiral tiste težnje, ki so prispevale k integraciji pisave in knjižnega jezika. Z nedeljskimi šolami se je močno dvignila pismenost in Slomšek je sam veselo ugotavljal, da ima na Štajerskem že 'skoraj vsaka hiša koga, ki zna brati'. Zato ni miroval, dokler ni uspela njegova pobuda za ustanovitev Mohorjeve družbe l. 1851, med tem pa je od 1846 izdajal zbornik Drobotinice. Mohorjeva družba je s svojimi knjigami zajela najširše ljudske plasti in tako postala naša prva vsenarodna kulturna ustanova z izjemnim vplivom na pismenost, bralno kulturo in narodno zavest Slovencev. To veliko in dolgo-trajno Slomškovo delo za splošno kulturo Slovencev ima vrh v novi razmejivni lavantinske škofije, ki je bolj upoštevala narodnostni vidik, in prenosu škofijskega sedeža v Maribor l. 1859.

Slomškov kulturni ideal je torej precej drugačen od tistega, ki ga razbিরamo v Prešernovi poeziji. Sestavljajo ga tri razsežnosti.

1. Prva je osebna: človek naj pravilno uporablja in harmonično razvija vse svoje darove, da si zagotovi dostojno življenje in tako z ravnanjem, skladnim z naravno pametjo, doseže človeško srečo. To je naravna raven osebnega življenjskega etosa (izražena v številnih poučnih spisih).

2. Druga razsežnost Slomškovega kulturnega ideala je družbena: posameznikova osebna omika se po Slomškovem mnenju smiselno uresniči v medčloveškem sožitju in pravičnosti, bistveno pa tudi v varstvu skupnih dobrin: tu so na prvem mestu narodnost, materinščina in domovina.

3. Zadnja razsežnost vse posameznikove kulture in izobrazbe je za Slomška religiozna. Človek naj bo v umnem in veselem soglasju svojih naravnih moči usmerjen k Bogu in naj živi skladno z božjim zakonom v človeku in svetu. Iz narodne in kulturne preteklosti, ki mu nudi vir zgledov in dragocenih vrednostnih izročil, naj se človek usmerja k modremu presojanju sedanjosti in v luči krščanskih vodil predvideva porajanje prihodnosti, vedno v obzorju poslednjih resnic o človekovem večnem življenju.

Te tri razsežnosti so navzoče v vsem Slomškovem kulturnem snovanju in delovanju. Bodisi da mu je šlo za ohranjanje slovenske narodnosti na ogroženem Štajerskem in Koroškem, bodisi ko je pisal svoje učbenike ali pozneje škofovška pisma. Te tri razsežnosti kulture – osebna, družbena in religiozna – za Slomška niso bile ločene stopnje; njegov ideal je bil ravno v tem, da se razvijajo ena v drugi, da rastejo organsko in z njimi celostna oseba. To težnjo izpričujejo tudi njegovi spisi za najpreprostejše, denimo znameniti učbenik *Blaze in Nežica* iz l. 1842.

Tako je upravičeno reči, da je med Prešernovim in Slomškovi razumevanjem kulture velika razlika. Na eni strani visoka umetniška ustvarjalnost svobodomiselnega subjekta, z literarnim delom, ki je že emanacija kulture same iz posameznika v narodno skupnost. Na drugi strani pa težnja k dvigu kulture v najširših ljudskih razsežnostih po poti postopnega napredovanja osebne, družbene in religiozne razsežnosti kulture v slehernem neznatnem posamezniku. Do tu sega razlika glede kulture med Prešernom in Slomškom. Okvir, znotraj katerega naj se tako pojmovana kultura udejanja in razvija, pa je obema predstavljal slovenski narod kot naravno nastajajoča skupnost. Tu pa se začenja povezanost in globlja enotnost njunega dela v kontekstu zgodovinskega razvoja slovenske nacionalne kulture.

Najprej velja opozoriti na osebno, človeško plat te zgodovinske povezanosti. Ta se kaže v Slomškovem zelo pozitivnem mnenju in spoštljivem osebnem odnosu tako do Prešerna kakor do Čopa. S Čopom si je Slomšek dopisoval in izmenjeval *slovenica*, odkar sta se spoznala v Celovcu l. 1832 do jeseni l. 1834. V teh pismih se živo zanima za Prešernovo literarno ustvarjanje in ga imenuje »genialen pesnik«. Na drugem mestu pravi o njem, da je »blagoslovljen pesnik«: »Was beginnt unser gesegnete Dichter Dr. Prešern? Wird die Zhebeliza nicht wieder zum Vorscheine kommen?«³ Zanimivost teh pisem pa je tudi v tem, da je iz njih razvidno, kako odločno je Slomšek podpiral Čopovo stališče v črkarski pravdi. V pismu 30. maja 1833 se Slomšek Čopu zahvaljuje za »učeno, z vsem pogumom izpeljano abecedno bitko, s sladkim upom, da bo vendar enkrat končan ta uničujoči razkol.«⁴ Tega mnenja pa Slomšek ni zagovarjal le načelno, marveč se je tudi v praksi vedno odločal za tiste jezikovne rešitve, ki so prispevale k integraciji knjižnega jezika.⁵ Če je Slomšek tako izrecno odobral Čopov in Prešernov jezikovni in literarni nazor kot tudi njuno praktično dejavnost, je na tej osebni ravni lahko zanimivo vprašanje, kaj je utegnilo na Slomšku privlačevati Prešerna? V tem pogledu ima gotovo prvo mesto Slomškova harmonična narava. Slomšek je bil seveda goreč katoliški duhovnik, toda s svojo harmoničnostjo med vero, umom in čutnostjo in s svojim zaupanjem v človeško naravo je bil lahko za Prešerna privlačen. Slomšek je priporočal zdravo in umerjeno uživanje čutnih dobrin. V nekem poučnem spisu je denimo svetoval, naj prostor pred jedjo prezračijo, ker potem jed človeku bolj tekne in jo uživa z večjo slastjo. Tudi alkoholizma denimo ni preganjal s prepovedjo pitja, marveč s tem, da je vino hvalil kot božji dar in zahteval pametno uživanje – toda res pravo čutno uživanje. Kar je skladno z naravno npravstveno pametjo, je skladno tudi z božjo voljo. S takšno življenjsko držo je bil Slomšek seveda pravo nasprotje pesimističnega janzenizma, ki je bil nezaupljiv do vsega telesnega

in naravno čutnega in ki je verjetno tudi pripomogel k temu, da se je Prešeren oddaljil od konfesionalnega katolištva. Na te Slomškove človeške odlike je gotovo treba misliti, da razumemo Prešernov pozitiven odnos do njega.

* * *

Kako je iz Prešernove poezije moč izluščiti glavne obrise njegovega razumevanja slovenstva in slovenskega naroda? To je seveda težavno, ker imamo na voljo predvsem poetične, pesniške izjave v njegovi poeziji, ki jih ni mogoče racionalno reducirati neposredno v različne izjave nacionalne ideologije. Kljub temu prešernoslovje kajpada pozna več razlag tega vprašanja. Bežna skica teh znanih dejstev bi bila videti taka:

Tu je najprej treba pomisliti na *Sonetni venec*, kjer je v osrednjih sonetih izražena znana misel o poslanstvu pesnikovega dela, ki je v tem, *Da bi nam srca vnel za čast dežele, [...] in spet zedinil rod Slovensne cele*. Ta želja po edinosti iz *Sonetnega venca* se nato v *Krsitu pri Savici*, kot vemo, različno oblikuje v misel, da je bila prvotna čast in oblast Slovencev izgubljena zaradi notranjega razkola med prvotnim slovanstvom in krščanstvom. Ta Prešernova čisto notranja, čustvena pesniška vizija, ki svoje trdnosti ne dobiva iz historične veljave – njeni viri so kot vemo večidel napačni – marveč iz moči poetične fikcije in imaginacije, je pozneje postala slovenska nacionalna politična ideologija. Imaginacijska silovitost te Prešernove pesniške vizije je seveda daleč presegala historično stvarnost in vanjo vnašala nov, nacionalno-političen naboj, kot pravi Janko Kos v knjigi *Neznani Prešeren*, naboj, ki je imel izjemno velik vpliv na našo poznejšo nacionalno politiko vse do slovenske samostojnosti.

Drugo, kar nam ob tem kar samo prihaja na misel, je Prešernova afirmacija slovenske kulturne samostojnosti, ki je posredno izražena v ostri zavrnitvi ilirizma in panslovanstva v treh znanih epigramih (*Daničarjam, Bahači četvero ..., Narobe Katón*, nastalih ok. l. 1845). V tem navidez skromnem, a pomembnem premisleku je Prešeren, kot pravi Janko Kos, namesto združevanja s Slovani »predložil na videz utopično zamisel samostojnega slovenstva, najprej literarnega, nato kulturnega, navsezadnje morda tudi političnega ...«⁶

Po splošnem mnenju prešernoslovja je vrh Prešernove narodno-politične misli treba videti v *Zdravljici* (nast. 1844, obj. 1848), ki tematsko in idejno izraža duha političnosti, kakšnega prejšnja Prešernova poezija ne pozna, kar raziskovalci povezujejo s pesnikovim približevanjem Novicam oz. Bleiweisovemu krogu. Dokaz, da je Prešeren dokončno presegel idejo pansla-

vizma, vidijo prešernoslovci v predzadnji kitici, ki nasprotja zgodovinske resničnosti presega z vizijo sveta, kjer bodo vsi narodi enakopravni, prijateljski in svobodni. Janko Kos meni, da je »ideološki vrh *Zdravljice* mogoče videti v predzadnji kitici z njenim kozmopolitskim univerzalizmom, ki [...] je dediščina Čopove dobe z njenim umetnostnim humanizmom, podedovanim iz duha nemške klasike [...]. Ta univerzalizem je tudi v *Zdravljici* utopičen. Prešeren ga je prevzel tako, da je vanj kristaliziral svoje ponotrzanje življenjskih nasprotij, da bi se dvignil nadnje z močjo poetične imaginacije.«⁷

Ne glede na to, da je izhodišče teh vizij v pesniški fantaziji, so imele na nacionalni razvoj seveda izjemen vpliv. Odprto ostane še vprašanje, v čem je Prešeren videl temelj za upravičenost slovenske narodne individualnosti. Nekateri prešernoslovci so se nagibali k mnenju, da je Prešeren videl takšno upravičenost Slovencev do obstoja v krogu evropskih narodov v tem, da more tudi v slovenskem jeziku nastati vrhunška umetniška poezija in s tem najvišja oblika kulture. Takšna misel je verjetno enostranska, saj bi se njen nasprotni pomen glasil, da bi brez Prešerna slovenski narod ne imel čisto polne pravice do obstoja. Zato se je najbrž treba odločiti za možnost, da je podlago za takšno upravičenost Prešeren s Čopom vred videl v naravnem pravu ali naravni pravici posameznika in narodnih skupin, da bivajo v skladu s svojimi naravnimi danostmi. Ta idejna podlaga pa verjetno spet izvira iz umetnostnega humanizma nemške klasike in krščanske dediščine.

Kakšni so bili glede vsega tega Slomškovi nazori?

Pri vprašanju narodnosti in jezika je naprej bistvenega pomena razumeti smisel Slomškove novomašniške zaobljube v letu 1824. V nadnaravnem delu te zaobljube se zavezuje Bogu, veri in Cerkvi, v njenem naravnem delu pa se zaveže, da bo ves svoj prosti čas posvetil skrbi za materinščino. Oboje je pri Slomšku neločljivo spojeno. Versko prenavo je hotel sprožiti ravno prek kulturnega in narodnostnega preroda. Bil je prvi katoliški duhovnik in škof, ki je zares globoko razumel, da mora katoliška vera med Slovenci potrditi, varovati in uveljaviti naravne danosti njihove narodne individualnosti; zato je bil tudi prvi med našimi škofi, ki je pozitivno ovrednotil delo slovenskih protestantov.⁸ Da mora religija pomagati do veljave naravnim podlagam narodne kulture, predvsem narodnemu jeziku, je Slomšek dokončno razumel že v svojih bogoslovnih letih. Brž ko je l. 1821 prišel v celovško bogoslovje, je za bogoslovce organiziral tečaj slovenščine, da bi jih usposobil za boljše delo med slovenskim ljudstvom. Ob začetku tečaja je imel slovesen, zanosen govor, ki se je na srečo ohranil – »Napeljavni govor k Slovenskemu sboru 1821«. V njem mdr. zavrača očitke o nepomembnosti slovenščine, že tu obsoja na-

rodno odpadništvo, priporoča študij in pisanje v slovenskem jeziku, poziva k narodni enotnosti Slovencev in izrazi tudi tale za svoj čas izjemen vzklík: »Srečen čas, ko bode v jeziku slovenstva ena hiša, eden rod, eno slovenstvo, eden govor!«⁹ Zdi se, da tehtnost teh besed iz l. 1821, v katerih je že prva anticipacija poznejše ideje zedinjene Slovenije, še ni bila primerno ovrednotena.

Slomšek je v naslednjih štirih desetletjih svojega življenja to načelo udejanjal z veliko doslednostjo. Za potrebe naše primerjave s Prešernom je najbolj tehtno to, da je pomen narodnosti in materinščine za posameznika direktno povezal z božjo voljo in tako obojemu izrecno podelil metafizično veljavni temelj. To je storil v znameniti pridigi *Dolžnost svoj jezik spoštovati*, ki jo je imel na binškoštni ponedeljek 1834 v Blatogradu pri Urbanu Jamiku.

»Človeški jezik je talent, katerega nam je Gospod nebes in zemlje izročil, da bi z njim barantali in veliko dobička storili. Kdor svoj materin slovenski jezik pozabi, malopridno svoj talent zakoplje; Bog bo enbart terjal, in vsi zaničevalci svojega poštenega jezika bojo v vnanjo temo potisnjeni. Oj, ljubi, lep in pošten slovenski materni jezik! S katerim sem prvič svojo ljubeznivo mamo in dobrega ateja klical, v katerem so me moja mati učili Boga spoznati, v katerem sem prvobart svojega Stvarnika častil – tebe hočem kakor najdražji spomin svojih rajnih staršev hvaležno spoštovati in ohraniti, za tvojo čast in lepoto po pameti, kolikor premorem, skrbeti; v slovenjem jeziku moje ljube brate in sestre, Slovence najrajši učiti, in želim, kakor hvaležen sin moje ljube matere, da kakor je moja prva beseda slovenja bila, naj tudi moja poslednja beseda slovenja bo.«

[...]

»Kakor se je Sv. Duh v podobah velikoterih jezikov prikazal, ravno tak naj v vseh jezikih se Bog hvali in časti v lepi slogi, zastopnosti in krščanski ljubezni. In kakor je Bog Sv. Duh vse narode in jezike v svojo sveto cerkev poklical, ravno tako bo tudi enkrat vse svoje zveste služabnike v svojem večnem kraljestvu združil.«¹⁰

V teh stavkih je prva teološka utemeljitev slovenske narodne individualnosti v naši zgodovini. Ta teološka utemeljitev, povezana seveda z vsem Slomškovi praktičnim prerodnim in dušnopastirskim delom, je imela velikanski vpliv na ohranjanje in razvoj slovenstva na Koroškem in Štajerskem; zato nekateri zgodovinarji upravičeno sodijo, da ima ravno Slomškovo kulturno delo poglobilne zasluge, da je Štajerska ostala slovenska dežela.¹¹

* * *

Kar zadeva vprašanje, ki je pri tem sicer postransko, a vredno omembe, ali naj Slomškovo kulturno delo res razumemo le kot delo splošne, ljudske kulture, je za nasprotno domnevo moč povzeti tele misli:

1. To, da je Slomšek v težavnem obdobju, ko je knjižni jezik še nastajal, zagovarjal in praktično udejanjal rešitve, ki so bile jezikovno integrativne in razvojne, gotovo že ni več stvar čisto ljudske, marveč vodilne, visoke kulture njegovega časa – kakor tudi sam knjižni jezik ne spada k fenomenom ljudske, ampak elitne kulture.

2. Imeti takšno kompleksno vizijo izobrazbe in človeške omike, kakšno je izkazal Slomšek denimo v učbeniku *Blaže in Nežica*, ki vsebuje rudimentaren, a za tisti čas po sestavi vendar univerzalen sestav osnovnega znanja glavnih področij – praktično koristnega, etičnega in verskega, vse to seveda tudi ni več sad množične ljudske kulture, ampak vodilnih spoznanj dolge humanistične in teološke tradicije.

3. Teološka utemeljitev narodne in jezikovne individualnosti, prva v naši zgodovini, ki je dostojen primer romantične in krščanske evropske narodne misli, je prav tako pomemben element takšne elitne kulturne ravni.

4. Cerkveno politična preureditev lavantinske škofije z dolgoročnimi posledicami za Koroško in zlasti Štajersko – razdelitev po narodnostnih mejah, prenos škofijskega sedeža v Maribor, ustanovitev teološkega seminarja v Mariboru itn. – vsa ta dejanja na najvišji kulturno-politični ravni so imela pozneje velik pomen za celotno nacionalno kulturo.

Zato se po tem premisleku ponuja sklep, da je Slomšek sicer deloval na področju splošne in ljudske kulture, vendar je vso svojo dejavnost usmerjal z ravni najvišjih kulturnih prizadevanj svojega časa in celostnih uvidov v gibanje slovenskega kulturnega organizma – skratka, deloval je za ljudsko kulturo, a snoval v visoki kulturi.

Literarni zgodovinarji poudarjajo, da je Prešeren s svojo poezijo, zlasti z *Zdravljico*, ustvaril pesniško vizijo z dolgoročnim političnim in narodno-programskim učinkom. Toda te velike vizije ni potrebno postavljati v nasprotje s Slomškovim široko zasnovanim vsakdanjim delom za kulturno prenovno, ki je na praktični ravni omogočila, da je Prešernova vizija lahko začela postajati ljudem nekaj razumljivega, povezovalnega in skupnega. Eno je velika poetična vizija; drugo pa je zmožnost širokih ljudskih plasti, da to vizijo sprejmejo za svojo. In dejstvo je, da je ljudske plasti vsaj ob nastanku še niso mogle sprejeti, ker sploh niso bile pismene in na dovolj visoki stopnji omike. Če bi na Štajerskem in Koroškem nemško raznarodovanje uničilo slovenstvo, zatrlo slovenski jezik in zavest narodne pripadnosti, bi tamkaj ljudje pozneje ne mogli sprejeti Prešerna kot svojega pesnika, njegovo narodno vizijo pa bi utegnili – z očmi tamkajšnjega nemškega nacionalizma – gledati kot nekaj tujega ali celo sovražnega. Kajti tudi duh Prešernovih

pesnitev je potreboval za to, da bi postal nacionalna ideja, določeno stopnjo kulturne osveščенosti posameznika, predvsem pa njegovo ohranjeno narodno pripadnost. Pri ugotovitvi, da Prešernova poezija uteleša najvišji estetski in narodno prerodni ideal, je torej potrebno upoštevati zmožnost in raven tedanje literarne recepcije. Ta je bila takšna, da je trajalo vsaj pol stoletja, preden se je splošna, množična kulturna raven toliko razvila in dvignila, da je slovenska narodna zavest ali kultura v najširšem pomenu besede lahko sprejela Prešernovo *Zdravljico* kot svoj ideal, ta ideal ponotranjila in ga spremenila v del lastne identitete. Toda kdo je bistveno prispeval k dvigu kulturne ravni Slovenstva, če ne Slomšek s svojim dolgoročno premišljenim prerodnim delom na področju poučevanja in obrambe slovenščine, slovenskega šolstva, prerodno navdahnjene pastoralne prakse z ustreznim teološkim temeljem, cerkvene uprave itn.?

Za obstanek in razvoj nacionalnega kulturnega organizma je nenadomestljivo tako prvo kakor drugo, tako Prešernovo elitno literarno ustvarjanje kakor tudi skladen dvig splošne ljudske omike – v izobrazbenem kakor tudi etičnem smislu – za kar je živel Slomšek. Primerjava Prešerna in Slomška torej neposredno zadeva vprašanje našega pojmovanja nacionalne kulture: če jo pojmujejo kot nekaj organskega, celostnega, kjer ima vsako pozitivno delo svoje vrednostno mesto, se med njima pokaže skladje in dopolnjevanje; če ne, nasprotje. Če se postavimo na stališče nekaterih svobodomislecev, zlasti Josipa Vidmarja, da je narodno konstitutivna le tista literatura in kultura, ki je elitna in svobodomiselna, bo Slomškovo delo postavljeno v nasprotje s Prešernovim. In dejansko poznamo takšne razlage, ki vse vodijo k ideološki redukciji narodnosti in kulture na svobodomiselni emancipirani subjekt v nasprotju z množico, ki naj bi bila le nevredno, pasivno gradivo za elitnega duha »izbrancev« *zgodovine*. Če pa gledamo širše, tako da nam pomeni nacionalna kultura zares kompleksen, diferenciran sestav, v katerem imajo poleg jezika, umetnosti in znanosti svoje mesto tudi ljudska izročila, pismenost in bralna omika, izobraževanje in vzgoja, npravstvene vrednote, in če v kulturo posega tudi religija s svojo duhovnostjo, s svojimi ljudskimi oblikami in življenjskimi vodili, potem seveda med Prešernom in Slomškom ni notranjega preloma in konflikta, marveč si stojita nasproti le na različnih področjih istega kulturnega organizma. Tu se odpre vidik sodelovanja, medsebojnega so-omogočanja in vzajemnega součinkovanja različnih kvalitiet ter plasti nacionalne kulture, zlasti katoliške in svobodomiselne. S te strani se denimo tudi zmožnost za recepcijo elitne Prešernove poezije pokaže med drugim kot kulturni dosežek, uresničljiv le po dolgem procesu nastajanja bralne omike od ustanovitve Mohorjeve družbe do novejših časov. Če gle-

damo s te strani, se nam Prešeren in Slomšek kažeta kot dva dopolnjujoča se vidika slovenske kulture, neobhodno potrebna drug drugemu. Utelešata tudi zgled globoke notranje refleksije (Prešeren) in harmonične zmožnosti za sodelovanje (Slomšek: »združena moč velja«), ki sta potrebni različnim duhovnim tokovom. Prešeren predstavlja intenzivno teženje k popolnosti imaginarnega pesniškega »ideala«, sreče in ustvarjalnosti, Slomšek pa trezno, zbrano usmerjenost k harmoničnemu razvoju »srca in uma«, k skladnosti med zdravo čutnostjo in mero, ki jo čutom daje nravstvena pamet. Ne nazadnje je kljub globokim razlikam zaslediti v življenjskem delu obeh mož takšno harmonično povezanost ljudskega in elitnega, da ju moremo – seveda vsakega na svoj način – imenovati slovenski klasik.

Dolgoročne posledice Slomškovega dela se v kontekstu razvoja slovenske nacionalne kulture organsko povezujejo s tistimi učinki, ki jih je imelo nanjo tudi sočasno vrhunsko intelektualno in literarno delo Čopa in Prešerna. Z današnje perspektive se zato zdi, da je na obe veliki kulturni stvaritvi Prešerna in Slomška mogoče gledati kot na nekaj, kar se je zgodovinsko dopolnjevalo in povezovalo. Prešernova in Slomškova kultura sta kajpak tudi duhovno diferencirani – v prvi se nakazuje svobodomiselstvo, čeprav ohranja pomembne krščanske prvine; na Slomškovi strani pa katolištvo, ki ceni visoko Prešernovo kulturo, a samo namenoma gradi od spodaj in se pri tem opira na naravnega, čutnega človeka, ki se s pravilno, skladno rabo snovnih, kulturnih in duhovnih dobrin usmerja k Bogu kot svojemu poslednjemu cilju. Ta različnost je pri Slomšku in Prešernu udejanjena v plodnem prepletanju in dopolnjujočem se razvoju. To je glavna osnova za tezo, da nam Prešernovo in Slomškovo delo v kontekstu zgodovinskega razvoja slovenske nacionalne kulture lahko predstavlja diferencirano, a skladno kulturno dejavnost, ki z najvišje ravni navzdol in najnižje navzgor gradi celosten narodni kulturni organizem.¹²

Opombe

¹ France Kidrič: *Prešeren II. Biografija*. Tiskovna zadruga, Ljubljana 1938, str. CLXVI–CLXVII.

² Prim. Janko Kos: *Prešernov pesniški razvoj*. DZS, Ljubljana 1967, str. 137, 140–142.

³ *Slomškova pisma Čopu*. 23. feb. 1834. Arhiv za zgodovino in narodopisje I. Ur. Frančišek Kovačič. Maribor 1930–1932, str. 10.

⁴ Prim. prav tam, str. 7.

⁵ Prim. Ivan Grafenauer, Alfonz Gspan: *A. M. Slomšek*. SBL, str. 372, 373.

⁶ Janko Kos: *Neznani Prešeren*. CZ, Ljubljana 1994, str. 107.

⁷ Prav tam, str. 100, 111.

⁸ Prim. *Ant. Mart. Slomšeka Zbrani spisi III*. Ur. Mihael Lendovšek. Celovec 1879, str. 5.

⁹ Prim. Fran Kovačič: *Božji služabnik Anton Martin Slomšek*. Družba sv. Mohorja, Celje 1934, str. 37. V izvirmiku stoji: »O srečni čas, kateri prideš, de bode v jeziku Slovenstva ena hiša, eden rod, eno Slovenstvo, en govor!« V: Frančišek Kovačič: *Slomšek o pouku slovenskega jezika pred 100 leti*. ČZN 1922, str. 6.

¹⁰ *Slomškovo berilo*. Ur. V. Škafar in J. Emeršič, Mohorjeva družba, Celje, 1991, str. 175, 181.

¹¹ Prim. Jože Pogačnik: *Kulturni pomen Slomškovega dela*. Obzorja, Maribor 1991, str. 141, 142, 157, 158.

¹² Da so v tej kulturni enotnosti pozneje nastale globoke razpoke, je krivda drugih oseb in rodov, ne Prešerna in tudi nikakor ne Slomška.

PREŠEREN UND SLOMŠEK

Prešeren und Anton Martin Slomšek (1800–1862, Bischof, Dichter und Pädagoge), sind Repräsentanten zweier verschiedener, einander jedoch ergänzender Teile der slowenischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Prešeren schuf die elitäre romantische Poesie mit einem Langzeiteffekt auf die Gestaltung der slowenischen nationalen und politischen Ideologie. Slomšek entwarf die kulturelle Erneuerung auf der breitesten Basis des Volkes durch die Gründung von Sonntagsschulen (die ersten gänzlich slowenischen Schulen), das Verfassen von Lehrwerken, vor allem aber durch die theologische Begründung der slowenischen Individualität und der dementsprechenden pastoralen Praxis. Auf der einen Seite die elitäre Kultur Prešerens, auf der anderen die Volkskultur Slomšeks, und beide trugen wesentlich zur Durchsetzung und Entwicklung des slowenischen Nationalbewusstseins, der slowenischen Standardsprache und Kultur bei. Beide Erneuerer kann man heute vor allem vom Standpunkt des Ergänzens und fruchtbaren Zusammenwirkens ihrer kulturellen Arbeit betrachten. Dies bildet die Grundlage für die These, dass Prešerens und Slomšeks Werk im Kontext der historischen Entwicklung der slowenischen Kultur eine differenzierte und doch harmonische Kulturarbeit bedeuten kann, das von der höchsten Ebene abwärts und von der untersten Ebene aufwärts am Aufbau des ganzheitlichen nationalen Kulturorganismus mitwirkt.

RAZMERJE MODERNE DO PREŠERNA

JOŽA MAHNIČ

LJUBLJANA

V slovenskem leposlovju do prve in najbrž tudi do druge svetovne vojne se kot nesporna vrhova dvigujeta Prešeren in Moderna. Zato se nam naravno postavlja vprašanje, kakšno je bilo razmerje četverice Moderne do poeta romantike. Vsi so se čutili dediče človeško pristne, duhovno svobodne in izrazno dognane Prešernove umetnosti, njihovo razmerje do avtorja Poezije pa je bilo različno v smeri, jakosti in razsežnostih – prav to pa smo si postavili za témo pričujoče razprave.

In der slowenischen Literatur stellen bis zum ersten und wahrscheinlich auch bis zum zweiten Weltkrieg Prešeren und die Moderne zwei unbestrittene Höhepunkte dar. Deshalb stellt sich natürlich die Frage, welcher Art das Verhältnis der Moderne zum Poeten der Romantik war. Alle vier zentralen Repräsentanten der Moderne fühlten sich als Erben seiner wahrhaft humanen, geistig freien und sprachlich vollendeten Kunst, ihr Verhältnis zum Autor der Poesie war jedoch hinsichtlich der Art, der Intensität und der Vielschichtigkeit unterschiedlich – und gerade dies ist das Thema des vorliegenden Aufsatzes.

Najmlajši med njimi *Josip Murn* omenja Prešerna v svojih delih v enem samem primeru: v satirični črtici *Navodnice* (Narekovaji) namišljeni pesnik vzneseno citira nekaj njegovih verzov. Pogosto pa se srečujemo z njim v Murnovih pismih. Nikolaju Omersi 28. junija 1897 sporoča, da se namerava lotiti študija Lermontova, Puškina in Prešerna, svojih »vzorov in ljubljencev«. Prav tako nasvetuje v januarju 1898 Janku Polaku, ki se je poskušal v pesnikovanju, za zgled poleg ruskih romantikov Prešerna; iste avtorje mu priporoča tudi 21. februarja. Ivu Šorliju 12. junija istega leta piše, da je treba literarnim ustvarjalcem študirati predvsem sólo življenje in mu za zgled postavlja Prešerna in Jurčiča. Franjo Tavčarjevo pa 24. junija 1899 obvešča o

nadrobности, da je zvedel, naj bi »na koru (blejske) otoške cerkvice zasledili urezan monogram Prešernov«.

Véliki Vrbnjan je Murnovo pozornost posebej pritegnil ob jubilejnih slavnostih v letu 1900. »Batjuški« Župančiču v pismu z dne 28. februarja s povédjo »Tvoj Prešeren je v redu« pohvali njegovo v Ljubljanskem zvonu izšlo *Pesem mladine*, pograja pa Pintarjevo izdajo *Poezij* in Karpellusove ilustracije v njej: »Uvodni Prešeren je kratko tak kot star frizer, ali vsaj tak, kot Luter Martin na svojo zadnjo uro. Tak ni genij.« Namesto stereotipnega almanaha, kakor si ga za pesnikovo stoletnico menda zamišljajo dunajski Slovenci, predlaga Murn povečano redno številko Ljubljanskega zvona. V večnih skrbih za vsakdanje življenje, študij, službo in kruh, in ker ga, siromaka in samotarja, gosposka družba vselej vznemiri in razočara, sporoča 1. decembra 1900 Franci Vovk, pesnici Vidi: »Prešernove slavnosti se ne udeležim na nobenem koncu in voglu«, Ivana Prijatelja pa 15. istega meseca obvešča: »Pri Prešernovih slavnostih ali sploh na takšnih zabavah kje pa še nisem bil« in pri tem omenja akademijo z živo sliko *Apoteoza Prešerna* z dne 2. decembra. Nazadnje ima Murn Prešerna v mislih v pismu 23. januarja 1901, ko Župančiču sporoča, da se mu zdi Ilešičevo mnenje o Prešernu »sakrabsko verjetno«, s čimer skoraj zanesljivo meri na profesorjev drastično stvarni članek v Slovenki *Prešeren in ženstvo*.

Murn-Aleksandrov je torej Prešernovo umetnost očitno dovolj dobro poznal, jo imel poleg Rusov za vzor in Prešerna priporočal tudi svojim znanecem ter kritično spremljal knjižne izdaje in javne proslave ob njegovem jubileju, v Murnovi poeziji pa umetnost vélikega Vrbnjana ni našla nikakršnih odmevov. Drugačno je bilo to razmerje pri drugem članu Moderne, prav tako zgodaj umrlem Ketteju.

Dragotin Kette v svoji manj obsežni korespondenci tudi manjkraj vključuje Prešerna, toda očitno je, da se mu je globlje kakor Murnu zarezal v zavest. Ivanu Cankarju navaja 7. marca 1897 verz iz *Nove pisarije*, 1. januarja 1898 pa ob Prešernovem imenu omenja še Gregorčičevo in Aškerčevo. Kar dvema prijateljema iz četverice pošilja v pismu med drugim svojo pesem *Francetu Prešernu*: Murnu 9. aprila, Župančiču pa 18. junija 1898; misel preproste jamske trikitičnice je: Prešeren je – kakor on, Kette – zaman iskal ljubezni, neuslišana je najhujša možna bolečina, a iz nje je pognalo cvetje poezije. V pismu uredniku Ljubljanskega zvona prof. Bežku 10. avgusta 1898 pošilja skupino svojih ljubezenskih sonetnih ciklov in zbadljivo pokramlja o pri nas nezaželeni poeziji modernih; kot primer umetnikovega trpljenja in poklicnega imperativa navaja Prešernovo metaforo o srce klujuva-

jočem kragulju. – Kakor v Murnovi tako se tudi v Kettejevi prozi srečamo s Prešernovim imenom le enkrat: v črtici *Zimska romanca*, in sicer hkrati s Heinejevim in Goethejevim.

Pogosteje pa srečujemo Prešernovo ime in navedke iz njegovih pesmi v Kettejevih kritikah literarnih poskusov njegovih tovarišev iz ljubljanske Zadruga v letih 1893–1896. Te kritike razodevajo za gimnazijca nenavadno razgledanost po domači in svetovni književnosti in dobro poznavanje literarne teorije, predvsem pa zgodaj razvit naraven estetski čut. V raznih Kettejevih ocenah, predvsem v *Protikritiki na kritiko člana Peterlina*, srečujemo omembe Prešernovega epigrama *Čebelice pevcam letnih časov*, *Glose*, *Nezakonske matere*, soneta *Je od vesel'ga časa...*, pesmi *Strunam* in *Soldaška*. V eseju *O lirični poeziji* iz konca tega obdobja Kette za svoje vzornike navaja Goetheja, Prešerna, Heineja, Kolcova in Gregorčiča.

Njegove pesmi iz časa ljubljanske Zadruga so izrazito začetniške in na moč okorne, obenem razodevajo dosti zaznavne Prešernove pobude. Pesmi *Ribičeva hči*, ki oblikovno ni balada, je snovno botroval njegov *Povodni mož*. Prešernovo šolo nakazuje pesem *V grajščinskem gozdu...*, in sicer v sonetni formi in deloma slogu. V pesmi *Pij in poj!* je v slogu in razpoloženju prešernovska zadnja kitica. Pesem *Strune žalobno zvenijo* ponekod skuša posneti avtorja *Poezij* v izrazu. Pesem *Ko gre iz cerkve* pa spominja nanj s srečanjem izvoljenke v cerkvi in z njenimi očmi kot izvorom njegovega nemira.

Prešernu sicer ne enakovreden, pač pa njega dostojen ustvarjalec je Kette postal v zrelih letih svojega kratkega življenja. Tedaj v njegovih posameznih pesmih kot izvirne osebnostne značilnosti izstopajo pristrčna vedrina, prijetna, tudi prešerna šala, nežaljiva nagajivost in zbadljivost ter mehka, nerazkrajajoča žalost. V sonetnih ciklih pa vdana ljubezen, možat ponos, čutne strasti in skušnjave, poduhovljeno idealno, a brezupno hrepenenje, pesem v službi ljubezenske izpovedi, črni filozofski dvomi in intuitivna vera v Stvarnika vesolja. Za njegove lirske in pripovedne pesmi je značilna tudi stalna, tesna in intimna navezanost na naravo, predvsem na dolensko pokrajino s Krko in Novim mestom. Njegov slog je neizumetničen, preprost, naslonjen pogosto na ljudsko pesem, stih in oblika pesmi sta lahkotna in sproščena, bil je zavesten nasprotnik klasicističnih formalistov.

Kljub enkratni osebnosti izvornosti pa razodeva Kettejeva zrela lirika tudi nekaj sorodnosti ali podobnosti s Prešernom. Te se kažejo v določenih življenjskih položajih in občutjih, ponekod tudi v slogu: Kadar jo srečuje na ulici, dekletu prevzetno obrača oči stran od njega (*Besedo si izrekla zlo*). Spet drugič ga, prej mu nenaklonjena, užaljena ošine z jeznim pogledom (*Na molu San Carlo VIII*). Stara ženica dekletu na prste našteva druge pesnikove lju-

bice (*Štefanija III*). Če bi se približal izvoljenki, bi ga prestrelila z jeznim pogledom (*Dejal je Vlah Elija*). Ko je naletel nanjo v razsvetljeni cerkvi, se mu je ob njenem pogledu vžgala ljubezen, v njem pa sta se naselila tudi nemir in nesreča (*Zakaj sem bil v kapiteljnu?*). Na sodni dan Bog vzporeja Ketteja z eno samo izvoljenko in druge poete z mnogimi ljubicami (*Slovo II*). Toda izvoljenka ga kakor angel z ognjenim mečem izganja iz raja ljubezni (*Spomini V*). Njen obraz in oko naj kakor sonce naklonjeno osvetlita in oživita rožice – vzdihne njegove duše (*Tihe noči III*).

Prešeren je bil Ketteju tako zelo ljub in domač, da je podzavestno dobesedno uporabil neko njegovo sintagmo v drugačni pomenski zvezi: pogled ta ... me žene v obupa brezne po brezkončni poti (*Odprlo bo nebo po sodnim dnevi se*) – siroti, ki šla ... ob brezni po brezkončni, strmi poti (*Tihe noči IV*). Tipično prešernovske so naslednje Kettejeve metafore: ljubezen ni svelila v mili zarji, plamen oči je tvojih, s pogleda jeznimi puščicami; prav tako besedne zveze: goljufna sreča, glas izvoljene device, videti nje lepoticije; izmed pogostih tujk religiozna »glorija«, a v enem samem primeru. Ne smemo pa tudi pozabiti, da oba pesnika po komparacije segata v trojni svet oseb in zgodb: antični, biblijski in orientalski, Prešeren navadno v širših prisposodobah, Kette v kratkih metaforah.

In končno imata poeta še nekaj skupnega: oba segata ne le po kitični obliki pesmi, temveč tudi po stalnih formah. Kette pozna med lirskimi pesmimi 6 gazel in 62 sonetov, toda obojne je zelo sprostil. Gazele so vse, razen ene v jambu, ubrane v troheju; polovica jih ima stalen refren, ena spremenljivega, dve sta brez njega. Neprimerno bolj je Kette moderniziral sonet, saj glede na prisposodbe nima več strogo dvodelne zgradbe; poleg enajstzložnega srečujemo tudi desetzložni jambski, deloma (*Izprehod*) celó katalektični štiristopični daktil; verzni prestopi, enjambementi, so pri Ketteju precéj bolj pogosti kot pri Prešernu; pesnika se zelo razlikujeta tudi po obsegu in razvrstitvi rim: Kette pogosto uporablja tudi enozložne moške, v kvartinskem delu poleg oklepajočih še zaporedne in prestopne rime, v tercinskem delu pa se z njimi naravnost virtuozno razigrava. Prenekatero njegove kitične pesmi, npr. *Na trgu*, pa prehajajo že v prosti verz.

V kritičnih spisih iz ljubljanske Zadruga Kette torej pogosto omenja Prešerna ali citira njegove pesmi, v nekaterih njegovih neokretnih začetniških verzih iz tistih let je Prešernova šola otipljivo navzoča. Zatem je v sebi ustvaril zrelo in enkratno človeško in umetniško osebnost, stremečo kljub hudo bridkim življenjskim skušnjam k notranji vedrini in harmoniji, v izrazu in obliki pa k naravnosti in lahkotnosti. V tej zreli in izvorni liriki pa srečujemo tudi podzavestno asociativne utrinke iz Prešerna v življenjskih situacijah in

motivih, zavestno pa po njegovem zgledu sega po klasičnih formah gazele in zlasti soneta, ki pa ju sprošča in modernizira v ritmu, rimah in zgradbi. Pesem *Francetu Prešernu* pa je izrečno posvetil svojemu ljubljenu vzorniku.

Ivanu Cankarju je bilo vendarle dano enkrat dlje živeti kot Murnu in Ketteju in je že zato število omemb in obravnjav Prešerna pri njem toliko večje. V pismu izvoljenki Anici Lušinovi 29. VII. 1898 navaja med poeti, ki so opevali ljubezen, Goetheja in Prešerna. Ko pa 21. VIII. istega leta Župančiču ocenjuje nekatere pesmi za *Čašo opojnosti*, izjavlja, da se sam od opojne dekadence rad vrača k Heineju in Prešernu.

V pismu bratu Karlu 9. III. 1900 se ne strinja s sestavo žirije za Prešernov spomenik in z zanj izbranim osnutkom. V pismu Govekarju iz začetka maja pa odklanja Aškerčevo redakcijo Ketteja, ki ga vrednostno postavlja ob Prešerna: »Tako se ne piše o življenju pesnika, ki stoji ob strani Prešernu ... Vsako črko, ki jo je napisal Prešeren, objavljamo s hrupom in truščem, to je prav. V Ketteju pa se jednostavno črtajo umotvori ...« Aškerčeva ureditev Ketteja je Cankarja tudi sicer vznemirjala. Dne 8. maja sprašuje Kvedrovo, ali je brala čudovite Kettejeve pesmi in škandalozni Aškerčev uvod, in ogorčen pribije: »Tako se torej piše o pesniku, ki stoji poleg Prešerna ali nad njim ...« Samemu uredniku Ketteja pa 11. V. očita neobjektivno in podcenevalno označevanje umrlega tovariša iz Moderne enako odločno: »Povejte mi vendar, ali se piše tako, kot ste pisali Vi, o pesniku, kakoršna smo imeli in imamo Slovenci samo še dva (Prešerna in Župančiča)!« Ketteja, ki je bil kljub svoji mladosti klasik, urednik ne sme popravljati, prej kakšno arhaično obliko pri Prešernu. Tudi Govekarju v pismu 16. VII. omenja Prešerna v zvezi z zgrešeno Aškerčevo redakcijo Ketteja.

Dne 4. VI. 1902 sporoča z Dunaja Lovšinovi, da je videl v Zajčevem ateljeju Prešernov spomenik in da ga je razočaral: pesnik se mu zdi podoben upokojenemu juristu, ki je z akti v rokah zadnjič stopil iz svoje pisarne. Istemu dekletu 25. IX. t.l. sporoča, da so mu v domovini zavrnili uprizoritev *Kralja na Betajnovi*, a da je za ljubljansko kritiko postal imun in pri tem citira: »'Koža je podplat postala', pravi Prešeren.«

V letu 1905, ko so v Ljubljani postavljali spomenik, je snoval celó dramo o pesniku. Dne 23. januarja poroča založniku Schwentnerju, da piše »narodno« dramo s satiričnimi primesmi *Primicova Julija*, v njej nastopa tudi Prešeren. Tri dni zatem ga prosi, naj mu v pomoč pri pisanju drame pošlje Ernestinine spomine na Prešerna. V pismu 6. februarja pa založniku omenja, da mu je o Julijinem času, tudi o Smoletu, veliko zanimivega povedal bibliotekar Prijatelj.

Zadnje Cankarjevo pismo z omembo Prešerna je datirano s 14. I. 1908, poslal ga je Adi Kristanovi. Piše ji o nekem pustolovcu in prevarantu, ki se je izdajal za Ivana Cankarja in za avtorja (Prešernove) pesmi *Der verlorne Glaube*.

Največ oporišč za Cankarjevo gledanje na Prešerna najdemo v njegovih kritičnih in polemičnih spisih. Že v svoji prvi natisnjeni oceni *Anton Aškerc* (1896) sodi o vprašljivi estetski usmerjenosti tedanjega občinstva, da prisega »na Sritarja in Cimpermana, a ne na Prešerna in Jenka«. Neokusno folklorno tematiko v verzih Antona Hribarja, ki se ravna po navodilih pisarja iz Prešernove *Nove pisarije*, pa smeši Cankarjeva kritika *Popevčic milemu narodu* (1899).

O *Poezijah* prejšnje leto umrlega Ketteja je pisatelj najprej poročal v dunajskem časniku *Der Süden* (1900); tam je spet iz osebnega prepričanja zapisal misel: »V svojih sonetih Kette v globini in resničnosti čustvovanja presega Prešerna.« – Obširno, nazorno, poglobljeno in občudujočo oznako prijateljeve osebnosti in umetnosti pa je podal v eseju *Dragotin Kette v Slovenskem narodu* (1900). V njem sodi, »da je umrl največji talent, kar smo jih imeli od Prešerna do danes«. Bil je naš najbolj izvirmi pesnik, ki ni podlegel tujim vplivom in v tem prekašal tudi Prešerna. Velikih poetov, kakršna sta Prešeren in Kette, ni potrebno razlagati, njih moč in vrednost čutimo. O Kettejevi poeziji moramo govoriti »s spoštljivostjo, kakor se govori o delih Prešernovih«. Prešernove neznane pesmi, za katerimi stikajo, so zanesljivo manj vredne od tistih Kettejevih, ki jih urednik Aškerc ni uvrstil v knjigo. Prešernu nekateri popravljajo jezik, češ da je zastarel, Kettejev jezik pa je sodoben, zato Aškercjevi posegi vanj pomenijo nedopustno poseganje v njegov slog.

Ob stoletnici pesnikovega rojstva nastali članek *Franz Prešeren*, priobčen v *Der Süden* (1900), označuje našega največjega lirika takole: Slovenski jezik je bil tedaj za poezijo neizoblikovan, Prešeren tudi skoraj ni imel predhodnika. Med svojim narodom je bil najbolj izobražen, a hkrati najbolj osamljen, kljub temu ga je resnično, nezlagano ljubil.

V oceni I. zvezka *Janeza Trdine Zbranih spisov* (1903) Cankar med drugim hvali pisateljev pristno ljudski jezik in sodi, da je Trdino »skoraj prav tako nemogoče in nesmiselno prevajati kakor Prešerna«. V na videz narodnem Jurčičevem Krjavlju pa ne vidi toliko slovenskega bistva kakor v Prešernovem ali Kettejevem sonetu.

V zelo ugodni oceni Župančičeve zbirke *Čez plan* (1904) odkloni Prešernovo črtomirovstvo, kakor ga je v pesmi *Daj, drug, zapoj ...* zavrnil že njen avtor. – Ko Cankar v članku *Slovenski umetniki na Dunaju* (1904) spet

obravnava problem narodnega v naši umetnosti, pravi, da narodno ni v kozoicah in brezah, temveč v duši in značaju: »Prešernovi soneti so narodni, dasi je forma laška in ljubezen internacionalna.«

Prešernu so v Ljubljani odkrili spomenik s precejšnjo časovno zamudo. Cankarjev članek, ki preide v črtico, z naslovom *Prešeren*, je izšel v pesniku posvečeni številki Naših zapiskov 1905; uredil jo je Ivan Prijatelj, v njej je sodeloval tudi Župančič. Cankarjev prispevek vsebuje v prvem, publicističnem delu naslednjo ugotovitev: Stvaritev spomenika naši meščanski veljaki niso zaupali izvirnemu modernemu umetniku Bernekerju, marveč njegovemu okusu ustreznemu in željam naročnikov dostopnemu klasicističnemu obrtniku Zajcu (ponesrečeni spomenik Cankar znova nejevoljen primerja s Črtomirom: »Za veliko misel je vodil boj Črtomir in je oblekel kuto.«). V drugem delu prispevka, simbolistični črtici, nastopita osiveli Prešeren in eden od mladih, Murn ali Kette, ki skupaj prehodita pot od spomenika do cukrarne ter nakažeta tri ideje: spomenik so postavili in slovesnosti pripravili narodni veljaki predvsem samim sebi v čast in hvalo; Prešernova pesem izraža njegovo hrepenenje iz bedne vsakdanjosti po sreči; Moderna je idejno estetsko nadaljevanje Prešerna, mladim se bo v prihodnosti hrepenenje uresničilo. Cankarjeva črtica torej izraža misel o organski povezanosti Moderne s Prešernom, misel, ki jo poznamo tudi iz Župančičeve nekaj let starejše, s simboliko neprekinjene vrste plamenov podane *Pesmi mladine* (1900).

V satirični knjigi *Krpanova kobilica* (1906) avtor obravnava dva vprašljiva dosežka v zgodovini slovenske kulture: enako naslovljeno Govekarjevo veseloigro in Zajčev spomenik. – V zvrstno sorodni groteski *Literarna družba* (1907) ponazarja odborovo sejo pri Slovenski matici ob neuspeli Župančičevi kandidaturi za tajnika. Na seji predsednik retorično vprašuje navzoče: »Kdo ... je oče slovenskega naroda in njegove literature, ali Bleiweis ali Prešeren?«

V tržaškem predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* (1907) Cankar opredeljuje pojme narod, ljudstvo, kulturni delavec in njih medsebojno razmerje. Za narod je značilno slavnostno navdušenje za kulturo, ljudstvo je v skrbi za golo preživetje ne pozna, zato kulturni delavec živetari v revščini. Pisatelj se znova vrača k slavnostim ob odkritju spomenika in zbadljivo modruje: »Kdo je bil slavljien: ali Prešeren ali njegov spomenik ali oče Janez Bleiweis ali župan Hribar, še ni natanko dognano ... O Prešernu je vedel tisti narod le toliko, da je rad vino pil, da je živel v divjem zakonu in da je zaljubljen pesmi pel ... Zakaj na semnju je bil Prešernov spomenik, Prešernovega duha ni bilo; na semnju je bil narod, ljudstva ni bilo.« Pozneje v predavanju beremo, v kako nesrečnih razmerah je živel Prešeren in kako so njegove pesmi »izzvenele brez odmeva«, in proti koncu o cukrarni in Ketteju,

ki »je dopolnil Prešerna in pisal nesmrtno verze«, a tudi njegove umetnosti niso poznali.

Za načelo, da velja umetnino presoјati kot celoto, ne pa po nadrobnostih, Cankar navaja v *Beli krizantemi* (1910) kot ponazorilo Prešernovo zgodbo o Apelu in čevljarju, v kateri obrtnik presoja umetnino po jermenih na obutvi. – Z zgodbo o Apelu in čevljarju ter Prešernovim spomenikom se spet srečamo v kritičnem spisu *Naši umetniki* (1910); tu je Cankar omilil nekdanjo sodbo o kiparju Zajcu: njegove plastike na razstavi v Jakopičevem paviljonu pričajo, da so nastale po svobodnem navdihu, ne po željah naročnikov.

Pogosto ima pisatelj Prešerna v mislih v *Predavanju o slovenski literaturi* (1911), namenjenem učiteljstvu v Slovenskih goricah. Že v začetku je poslušalce opozoril, da ima metoda letnic in imen pri pouku za posledico, da učenec »postane nazadnje osebni sovražnik Prešernov« (I). Avtor *Sonetnega venca* je gojil predvsem liriko in ni – kakor prof. Ilešič – čutil posebne potrebe, da bi dobili Slovenci kakor Srbi svojo epopejo (II). Prešernov izjemen pomen za prihodnost naše literature in kulture je bil v tem, da se je proti ilircu Vrazu odločil za nadaljnjo individualnost slovenskega knjižnega jezika (III). Stritarjeva doba in šola njegovih epigonov se je končevala s pomembnejšim Gregorčičem. »Prešeren je bil še glas vpijočega v puščavi, Gregorčiča je slišala že masa narodova in ga je razumela.« To je bila zasluga vsesplošnega ozaveščanja in izobraževanja: »Politično nezrel, socialno zaostal in duševno len narod bi kljub Prešernu nikoli ne mogel roditi svoje samonikle bogate književnosti« (V).

V krajšem neobjavljenem polemičnem spisu *Pred dvanajstimi leti* (1911) Cankar navezuje Moderno na Prešerna in Levstika ter primerja Vraza s Prešernom: zadnja sta se oba zavedala številčne majhnosti slovenskega naroda, toda Vraz je zaradi nje od njega odpadel, Prešeren »ga je s svojo poezijo napravil velikega«.

Članek *D'Annunzio* (1915) je Cankar napisal, ko je Italija s prestopom k antanti razkrila imperialistične namere do naše Primorske, glasnik tega pohlepa ter osebne nadutosti in senzualnosti pa je bil navedeni pesnik. Cankar izjavlja, da D'Annunzio s svojim poudarjenim artizmom in razkošno opremo knjige ne more pridobiti bralca, kakor ga z eno samo svojo pesmijo osvoji Prešeren.

Kakor so reference na Prešerna številne in bogate v Cankarjevih kritičnih in polemičnih spisih, tako so na splošno skromnejše v njegovem čistem leposlovju. Iz tretjega razreda ljubljanske realke se je ohranil zvezek z začetniškimi pesmimi, med njimi beremo sonetni venec o nesrečni ljubezni z akrostihom Grudnovi Olgici. Petnajstletni avtor se bori za izraz in je zato težje razumljiv; v besedišču, metaforiki, skladnji in sonetni formi epigonsko

posnema Prešerna. Če je v nižji realki nebogljeno sledil njemu, se je v višji ogreval za Heineja, čigar pobude zaznavamo v pesniški zbirki *Erotika*.

Pogosteje, a navadno le mimogrede spregovori o Prešernu Cankarjeva leposlovna proza, in sicer tista z esejističnimi partijami. V črtici *Gospodična Kajon* (1896) bi rada starejša samska emancipiranka za snujoči se ženski list pisala o témi Prešeren in žensko vprašanje. V *Epilogu k Vinjetam* (1899) med estetsko vrednostno nasprotnimi si dvojicami v naši književnosti kot prvo navaja Prešerna in Koseskega. Ko v romanu *Tujci* (1901) govori o razpisu, žiriji in nagradi za Kettejev spomenik, misli seveda na Prešernovega, v delu omeni tudi njegove *Poezije*. O usodni ženski iz novelice *Védomec* iz knjige *Mimo življenja* (1903) ironično pravi, da je bila zaljubljena v vse pesnike od Prešerna do Murna. V *Predgovoru* k povesti *Gospa Judit* (1904) se ponorčuje iz poučno moralistične literature, si pri tem pomaga z *Novo pisarijo* in dvakrat poimensko navaja njenega avtorja. Ko v povesti *Poslednji dnevi Štefana Poljanca* (1906) satirično govori o značajsko kontrastnem idealistu in prilagodljivcu, na dveh mestih vpleta tudi literate, med drugimi Prešerna.

Redko izrazito leposlovno prozno delo, v katero je Cankar obširneje, ne mimogrede, vključil Prešerna, je *Kurent* (1909). Naslovna oseba povesti obišče razne slovenske pokrajine in značilne socialne sloje, v IV. poglavju Ljubljano v dneh, ko so pesniku odkrili spomenik. Najprej doživlja in upodablja bahave slavnosti meščanstva, nato bridko spominjanje revežev, oboje spet občuti kot vrednostno antitezo med Koseskim in Prešernom.

Kar zadeva odrska dela, v večini ni sledu o pesniku, pri dveh pa gre za kratki omembi oziroma pomembno pobudo. Pri pretežno realistični socialni drami *Hlapci* (1910) se po volilni zmagi klerikalne stranke znajdejo Prešernove *Poezije* med deli, ki jim grozi izločitev iz šolske knjižnice, a jim prizanesejo, ker so avtorja »po smrti spreobrnil«, svojemu prepričanju zvesto učiteljico Lojzko pa oportunistična tovarišica posvari pred kazensko premostitvijo: »Kaj siliš, duša, v rovtarske Atene?«

Pri snovanju psihološke in simbolistične drame o hrepenenju *Lepa Vida* (1912), locirane deloma na Bled, predvsem pa v cukramo, je ljudska balada z istim naslovom v Prešernovi obdelavi imela vlogo izhodiščne pobude. Že v začetku drame beremo približen navedek verzov iz ljudske pesmi: »On po morju hodi, tebe išče, tebe išče in se bridko joka ...« Sicer pa se v vseh treh dejanjih srečujemo s tematskimi asociacijami nanjo: ladja (barka), morje; španska kraljična, španski svet.

Cankarja sta ogorčila Aškerčeva spremna beseda in sama ureditev Ketteja, pokojnega prijatelja je postavljal ob Prešerna in celó nad njega. Ob stoletnici Prešernovega rojstva je v dunajskem časniku *Der Süden* priobčil

članek o njem, njegovem času in pomenu. V letu, ko so mu v Ljubljani postavljali spomenik, je snoval (a ne napisal) dramo o pesniku z družbeno satiričnimi poudarki. Tedaj je tudi v Naših zapiskih objavil prispevek, zvrstno članek in črtico, *Prešeren*; v prvem delu izraža negotovanje, da spomenika ni ustvaril moderni Berneker, temveč klasicist Zajc, v drugem poudarja idejno estetsko povezanost Moderne s Prešernom. V tržaškem predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* sodi, da je narod – meščanstvo ob spomeniku proslavljajal Bleiweisa, ne Prešerna; obubožano in neizobraženo ljudstvo pa ni razumelo ne Prešerna ne Ketteja. V slovenskogoriškem *Predavanju o slovenski literaturi* med drugim podčrtuje Prešernovo zaslugo, da je proti ilircu Vrazu obranil individualnost slovenskega knjižnega jezika in s tem avtonomnost naše književnosti in kulture. Manj zaznaven je Cankarjev odnos do pesnika v čisto leposlovnih spisih: V začetniškem sonetnem vencu Olgici Grudnovi iz 3. razreda realke je seveda še čutiti nebogljenega Prešernovega epigona. Po nekajkrat Cankar omenja pesnika v raznih pripovednih delih, v IV. poglavju *Kurenta* pa prikaže položaj kulture in socialne razmere pri nas ob odkritju Prešernovega spomenika. V pretežno realistični drami *Hlapci* ima po volitvah »spreobrnjeni« učiteljski zbor pesnika dvakrat v mislih, medtem ko simbolistična *Lepa Vida* izhaja iz njegove verzije ljudske balade.

Prav tako kakor Cankar poglobljeno, a obenem v vseh možnih razsežnostih se je z velikim Vrbnjanom v svojem daljšem življenju ukvarjal *Oton Župančič*. To je razvidno že iz njegovih pisem mladostni ljubezni Berti Vajdič. V Prešernovem jubilejnem letu 20. III. izvoljenki – učiteljščnici sestavi nalogo o pesniku na verza iz *Glose Koder se nebo razpenja, grad je pevcu brez vratarja*, 26. V. pa nalogo *Razvoj slovenske pesmi* od Vodnika do Aškerca in v njej poda zgoščeno oznako Prešerna; 3. X. ji pošlje z obiska pesnikovega groba v Kranju karto z Vavpotičevo ilustracijo soneta o vitezu Togenburgu; 11. XII. ji poroča, kako meščansko rodoljubarsko so dunajski Slovenci proslavljali Prešerna; 28. XII. pa ji v pismu omenja Prešernov album in svojo v njem objavljeno *Pesem mladine*. V pismih 28. in 29. I. ter 10. III. 1901 ji z aluzijama na 2. sonet *Venca* in na pesem *Judovsko dekle* ter s citiranjem epigrama na Ravnikarja ponazarja razna občutja iz njunega medsebojnega razmerja. V pismu 28. VII. 1906 izraža svoje občudovanje pesnika in ga priporoča v branje tudi dekletu: »Jaz imam Prešerna s seboj in vsak dan pogledam malo vanj ... Skoro na pamet ga znam, a vedno najdem novih lepot v njem in novih skrivnosti. To je človek za zrele ljudi ... je človek skoz in skoz in šele človek ga more prav pojmiti in uživati. Kaj bi bila

naša literatura brez njega!« V pismih 19. VI. 1908 in 29. X. 1909, v ljubezni do Berte ves preplašen in negotov, zatem pa nesrečen in resigniran, citira Prešerna, in sicer stiha iz pesmi *Sila spomina* oziroma iz uvodnega soneta h *Krstu*, medtem ko v dopisu z dne 5. VI. 1909 s travestijo verzov iz *Turjaške Rozamunde* izrazi samozavest po opravljenem izpitu na univerzi.

Prešerna Župančič neštetokrat omenja tudi v pismih raznim kulturnikom svojega časa. V zvezi s Prešernovim albumom se obrača 27. XI. 1900 oziroma 14. I. 1901 na Schwentnerja in Aškerca. V pismih 24. IV. 1899 Ketteju, 23. ali 24. V. 1905 Kraigherju, 10. IX. 1905 Lovšinu in 11. V. 1908 Lajovcu primerjalno ocenjuje Repičevo in Ganglovo doprsje Prešerna, v zvezi s pesnikovo podobo označuje različno ustvarjalno sposobnost Zajca, Peruzzija in Bernekerja, v zadnjih dveh primerih pa negoduje nad Zajčevim spomenikom. V decembru 1900 tudi Regaliju sporoča svoje kritične misli o Prešernovi proslavi med dunajskimi Slovenci. Mnogim dopisnikom v letih 1902–1921 navaja razne reminiscence iz Prešerna, posamezne verze iz pesmi *Pevcu*, iz *Sonetnega venca*, *Nove pisarije*, iz soneta *Marskteri romar ...* in epigrama *Čebelice šestomerjovcam*, saj je znal vsega pesnika na pamet. Dne 20. II. 1901 piše Regaliju o neprimernosti pedagogiziranja pri Prešernu. Lajovcu in Golarju 11. I. oziroma 11. III. 1909 izjavlja, da je Lenardova primerjava Prešernove *Kam?* in njegove *Mož na hribu* za lase privlečena. V decembru 1906 obvešča Žigona, da je prejel eno njegovih razprav o Prešernu, in upa, da se bo učenjak lotil tudi komentirane izdaje pesnika.

Župančičeve omembe Prešerna in pripombe ob njem srečujemo tudi v novejšem času in segajo prav do konca njegovega življenja. Gradniku 7. II. 1917 kot urednik Ljubljanskega zvona sporoča, da literarno neizobraženi ljudje z revijo niso zadovoljni, kakor nekdanj njim podobni niso bili zadovoljni s Prešernovo poezijo. V pismu Glonarju 30. XI. 1917 naletimo na reminiscenci na epigram *Abecedarju* in sonet *Ne bod'mo šalobarde!*; 30. IV. 1918 pa se ob primerih iz Prešerna zavzema za uporabo elizije v verzu, poleg tega izjavlja: »Samega Prešerna ne dam za kupe hrvaške poezije,« ker mu je ta preveč patetična. Puglju 15. VIII. 1919 iz Kraljevice šaljivo nazorno naroča, naj pripravi Žigona do tega, da bo vendarle že enkrat izdal svojega Prešerna, in pri tem uporabi kratek navedek iz epitafa *Ovsenekovima dečkoma*. Hubada, tedaj upravnika gledališča, 12. X. 1923 s Bleda obvešča, da igra Poljančeve – Nataše *Krst pri Savici* nikakor ni godna za uprizoritev, med drugim navaja naslednjo napako: »Črtomirova spreobrnitev je nepripravljena, še neverjetnejša kakor pri Prešernu,« s čimer spet izraža pomislek zoper ta pesnikov lik. V pismu Černičevi, prijateljevi ženi, z dne 2. VI. 1926 uporabi kratek citat iz Prešernovega slovenskega pisma Čelakovskemu. Dne 26. XII.

1933 piše ženi Ani: kakor so si Žigon, Puntar in Kidrič »polomili zobe« ob razlagi Prešerna, tako si jih bo tudi Vidmar v monografiji o njem.

Nadi Kraigher 30. III. 1943 ocenjuje Salvinijev prevod Prešernove *Strunam* in zavrača njegovo primerjanje sebe, Župančiča z velikim Vrbnjanom; v pismu citira stih o tehtanju vrlin iz soneta *Sanjalo se mi je ...* in izjavlja: »Prešeren je zase, vsi drugi z mano vred smo vrsta.« V pismu Makedoncu Markovskemu 29. IV. 1946 znova odločno in ogorčeno odklanja vzporejanje sebe s Prešernom. Francetu Kidriču, ki ga je spodbujal k slovenjenju nemškega Prešerna, 16. I. 1947 poroča o pomanjkljivosti v Gradnikovih prevodih. Ko so po opustitvi starega pokopališča v Kranju razmišljali, ali naj bi morda Prešerna preselili v njegovo Vrbo, kakor sta predlagala Finžgar in Kidrič, je Župančič 10. VIII. 1948 odločil, naj ostane v Kranju. V jezikoslovno naravnem pismu Ramovšu z dne 23. II. 1948 naletimo na pesnikovo vzporejanje slabega, neživega izražanja z mrtvih deležnikom v epigramu *Gorjancov naših jezik ...* Leto dni pozneje, 8. II. 1949, Župančič ženi Ani kot veliko »odkritje« pošilja dotlej »neznan« Prešernov izvirmik – v resnici je eno izmed prevedenih nemških pesmi sam arhaiziral. In končno, 2. IV. 1949 v pismu Vladimirju Ravniharju, ko izraža pretresenost in sočutje ob tragični smrti njegovega sina, navaja motto k elegiji *Dem Andenken des Matthias Čop*.

V Župančičevem lirskem opusu veljata dve pesmi v celoti Prešernu, obe je prinesla zbirka *Čez plan*. Za stoletnico njegovega rojstva je nastala *Pesem mladine*, ki je v metaforiki in zgradbi dovolj zahtevna, vendar idejno jasna. Župančič odklanja liberalizem takratnih političnih veljakov, ki so v svoj voz vpregli tudi Aškerca. Zavzema se za resnično svobodoumje, ki mu v naši kulturi stoji na čelu Prešeren, njemu pa sledi nepretregana vrsta naprednih duhov vse do Moderne. To idejo avtor ponazarja s svetopisemsko prisposobo ognjenih zubljev, s katerimi je Bog vodil Izraelce iz egiptovske sužnosti. Idejo povezanosti mlade Moderne s Prešernom srečujemo tudi pri Cankarju.

Kakor je Župančič predano in v celoti oboževal Prešerna, tako se s Cankarjem vred ni strinjal edinole s *Krstom pri Savici*, natančneje, z likom Črtomira. V pesmi *Daj, drug, zapoj ...* pokaže kot značajsko in idejno nasprotje dvoje likov: pogumnega in junaškega španskega toreadorja, ki odhaja v boj, ne da bi se bal smrti, ter našega »sramotnega« antijunaka Črtomira, ki naj bi, v sebi slabič, pobegnil iz boja, zastrupil s krvjo našo zemljo in ga pesnik označuje za slovenskega volkodlaka. Verzi so polni svete ogorčenosti, ki jo avtor izraža z muziko ekspresivnih glasov, predvsem r-ov. Moramo pa pripomniti, da Župančič pesmi v kritični izbor mladostne lirike ni pritegnil.

V *Samogovorih* spominja na Prešerna eno samo mesto. V sonetu *Gospa*, ki sicer ironično spregovori o erotično radodarni dami, avtor omenja Julijo in Almo, Prešernovo in Murnovo neuslišano ljubezen.

V večji meri se njegova misel na Prešerna oglašča v pesmih, nastalih med okupacijo. V letih bratomornega boja mu postanejo simboli narodne zvestobe, enotnosti in trdnosti Gospa Sveta, Prešernov grob in slovenske reke (*V brezglasje*). V grozljivem času razvrednotenja vseh vrednot v Prešernovem duhu in slogu trpko vzdihuje: »od življenja ni mi hujša smrt« (*Izjava*) ali pod tujim osvajalcem veruje v svobodno prihodnost naroda z njegovim stihom in geslom »Tja bomo našli pot ...« (pesem z istim naslovom).

K Prešernu se Župančič večkrat vrača tudi v svojih zapiskih in dnevnikih, tu se ukvarja predvsem z literarnoteoretičnimi vprašanji. Tako že v drugi polovici 1905. leta odkloni nekdanjo Levčevo trditev, da je v Prešernovih pesmih najti metrične neokretnosti, in se zavzema za prednost naravnega notranjega ritma pred shematičnim zunanjim metrumom. Naslednje, 1906. leto pa proti Žigonu zagovarja misel, da je Prešeren zmeraj ustvarjal vsebinsko-oblikovno enotno in ubrano umetnino in da je šele znanstvenik to umetnino nasilno ločeval na sestavine. Avgust Žigon je tedaj služboval v Gradcu in v Ljubljani objavil tri prešernoslovske razprave, posebno o tercinski arhitektoniki. Navedeni pesnikovi tezi sta idejni zarodek dveh njegovih poznejših stvaritev: eseja *Ritem in metrum* ter pesmi *Glosa*. V letu 1909 je zapisal, da je Prešeren iz slovenske ljudske pesmi in široke evropske kulture ustvaril »liriko, ki je na slovanskem jugu prva«. In 1913: »Kultura je pogoj in konec narodnega življenja. Brez drobne knjižice Prešernove mi ne bi bili narod.«

Čez dve leti, 1915., se je Župančič v zapisih vrnil k Žigonu, ki je od 1910 služboval v ljubljanski Licejski knjižnici. O bibliotekarju je sodil, da o Prešernu razpravlja iz svoje samotarske in učenjaške narave, ne pa neposredno iz pesnikovega duha in življenja. Po Žigonu naj bi bil Prešeren samó opravljal nalogo, ki naj bi mu jo bil dal Čop. Tudi ni mogoče pesnikove duševnosti obnavljati predvsem na osnovi arhivskih dokumentov. Umetnikova intuicija je, dalje, nekaj povsem drugega kakor znanstvenikova sistematika. In ponovno še: umetnina je sama po sebi enotna, šele poznejša analiza odkriva njene sestavine. Zapisi so Župančiču nastali ob branju Žigonove *Prešernove čitanke* in njegove monografije o pesniku, ki sta bili tedaj že delno natisnjeni, a tudi ob pogostih, tudi polemičnih osebnih pomenkih z bibliotekarjem, ki si jih je ta prav tako beležil. Žigon je pesnika moderne pozval, naj izoblikuje, če zmore, svoj primer klasične glose; Župančič se mu je odzval s tako rekoč čez noč uresničeno umetnino. Ideja njegove mojstrske *Glose* (1915) je, da je umetniško ustvarjanje intuitivno, spontano in prvotno, znanost o njem, posebno če je formalistično doktrinarna, pa razumska, lahko tudi samovoljna in drugotna.

V zvezi s Prešernom in njegovim ustvarjanjem so tudi nekateri zapisi iz leta 1917. Avtor globokih in zahtevnih sonetov po Župančiču sodi tudi med pglavitne tvorce naše narodne identitete: »Kolikor smo narod, smo narod po Prešernu in Prešernov narod ... Brez vere v genialnost naroda (Prešeren sonetov) ne bi bil nikdar spočel.« Župančič tu tudi odklanja negativno gledanje na besedno umetnost pri naših takratnih katoličanih. Jeranovemu moralizmu nasproti postavlja življenjsko pristnost; togi metrum, kakor ga je zagovarjal Pavlica, nadomešča s prožnim ritmom. Tako so mu bistvene sestavine poezije misel oziroma čustvo, podoba (metafora) in ritem. Zmotno trditev, da v Prešernovi poeziji naletimo tudi na metrične napake, Župančič prepričljivo zavrne z naravnostjo in nujnostjo ritma v verzu iz *Krsta* »okróg vrát stráža na pomóč zavpije«. Tako je Prešeren pobudil Župančičev odlični esej *Ritem in metrum* (1917).

Župančič se je s Prešernom ukvarjal bolj mimogrede tudi ob drugih problemih in temah, tako v polemikah *Cvieće slovenskoga pjesništva* (1907) in *Nova kritiška metoda* (1914), pozneje v govoru ob odkritju Gregorčičevega spomenika (1937) in še pozneje v članku *Ob stoletnici Gorskega venca* (1947). Tretje navedeni govor je domiselna in dognana primerjalna oznaka docela različnih Prešernove in Gregorčičeve osebnosti in poezije.

Samo o Prešernu pa je Župančič razmišljal in se vanj intimno poglobljal v vrsti njemu posvečenih govorov med vojnama in po osvoboditvi. Tako je imel na akademiji Društva slovenskih književnikov ob 125-letnici pesnikovega rojstva v Narodnem gledališču v Ljubljani in Mariboru v februarju in marcu 1926 *Besedo o Prešernu*, v marcu še *Besedo o Prešernu mariborski mladini*, poleg tega je v obeh krajih sodeloval z doživetimi recitacijami Prešernovih pesmi. Ko so pesnikovo domačijo po Finžgarjevem prizadevanju preuredili in razglasili za kulturni spomenik, je za rodovnik v veži prispeval štirivrstičnico *Iz veka v vek* in imel maja 1939 *Govor v Vrbi*. Svoj četrti nastop, govor *Prešeren in današnji dan*, je imel spet v ljubljanski Drami kmalu po osvoboditvi, v februarju 1946, tudi tokrat je sugestivno recital Prešerove pesmi, *Sonete nesreče* in *Zdravljico*.

Vsi govori so slogovno bleščeči in vsebinsko tehtni ter zajemajo vse bistveno o pesnikovem življenju, ustvarjanju in pomenu. V njih avtor *Pesmi mladine* razvija naslednje misli: Ena sama drobna knjiga njegovih *Poezij* nam odstira bogat, prostran in zaokrožen duhovni svet. Prešernu se ne smemo bližati in ga ne moremo prav doživeti z moralnimi predsodki ali estetskimi apriorizmi. Forma njegovih pesmi je evropska: antična, renesančna in romantična, a obenem izraz enkratne osebne nadarjenosti. Njegova ljubezen do izvoljenke je prešla v življenjsko nesrečo in obup, a se iz pesimizma in re-

signacije reševala v zavest umetniškega poslanstva in službo svojemu narodu. Njegova pesem je premagala čas ter sega v sedanost in prihodnost, vsaki generaciji pomaga reševati njene probleme, vodila nas je tudi skozi okupacijo v svobodo. Naše leposlovje se začinja s Prešernom, poleg tega se nihče drug ne more meriti z njim: »On je zase, vse drugo je vrsta ... Trubar je bil prvi, Prešeren edini.« Njegove pesmi izpovedujejo idejo odprtega, širokega slovenstva, zato tudi človečnosti in svetovljanstva; s svojimi pesmimi nam je izdal kulturno legitimacijo za sobivanje v velikem svetu. Tako vsestransko, globoko, pravilno in zgoščeno nam Prešernovega genija zlepa ni kdo predstavil, tako da Župančičevi govori s to tematiko pomenijo esejistični vrh našega védenja o njem.

Četrta leta pred smrtjo, v februarju 1949, se je Župančič lotil še slovenjenja nemških pesmi oboževanega Vrbnjana. To delo je občutil kot moralni dolg, ki so mu ga naložili »že mrtvi in še živi prešernoslovci«, predvsem Žigon in Kidrič. Prevajal je spoštljivo, skrbno in zavzeto, posebno mu je uspela slovenitev čudovite elegije *Dem Andenken des Matthias Čop*, nalogo je opravil v dobrem mesecu. Pri slovenjenju se je nekoliko oprl na Gradnikove prevode, priobčene v prejšnjih letih. Župančičeve prevode je uredil ter z uvodom in opombami opremil Janko Glazer. Dvojezična izdaja je pod naslovom *Prešernove nemške poezije* izšla posmrtno pri SAZU.

Župančič se je izmed modernih s Prešernom ukvarjal največ, najgloblje in v vseh možnih smereh. V pisnih mladostni izvoljenki, prijateljem in kulturnikom pesnika neštetokrat omenja in citira. Prešernu veljata dve pesmi iz začetka stoletja: v *Pesmi mladine* odklanja tedanji liberalizem in Aškerca ter poudarja povezanost mlade Moderne s Prešernom; v pesmi *Daj, drug, zapoj* ... pa označuje Črtomira iz *Krsta* – po moji sodbi preostro in krivično – za sramotnega antijunaka. Pozneje Prešeren spet zaživi kot spodbuda in kompas v nekaterih Župančičevih pesmih iz mračnih okupacijskih let. V zapiskih, nastalih v desetletju 1905–1915, Župančič razmišlja o literarnoteoretičnih vprašanjih: proti togemu metrumu uveljavlja naravni ritem, zavrača Žigonovo formalistično tezo o tercinski arhitektoniki pri Prešernu in dokazuje hkratnost in enotnost oblike z vsebino pesmi; v zvezi s temi razmišljanji in spoznanji sta mu nastala pesem *Glosa* (1915) in znameniti esej *Ritem in metrum* (1917). Med najbolj pomembna poglavja v Župančičevem delu za Prešerna sodijo njegovi štirje govori o pesniku, ki jih je imel med vojnama in po osvoboditvi v Ljubljani, Mariboru in Vrbi: *Beseda o Prešernu*, *Beseda o Prešernu mariborski mladini* (1926), *Govor v Vrbi* (1939) ter *Prešeren in današnji dan* (1946); v njih je s prodorno intuicijo in v bleščečem slogu prikazal Prešerna kot človeka in umetnika ter njegov zgodovinski pomen za

naše leposlovje in kulturo, narodno zavest in obstanek. Poslednje delo za vélikega Vrbnjana je Župančič opravil tik pred smrtjo z uspelim prevodom njegovih nemških pesmi (izšlo 1950).

Razmerje štirih osrednjih predstavnikov Moderne do Prešerna ob prelomu stoletij in v prvi polovici prejšnjega je bilo pri vseh spoštljivo in občudujoče, med njimi pa se je močno razlikovalo, stopnjevalo in širilo. Razlikovalo in stopnjevalo se je spričo njihovih človeških in umetniških značajev, širilo pa z dolgotrjo usojenega jim življenja. Kakor priča s številnimi omembami, citati in reminiscencami njih korespondenca, so svojega vzornika imeli tako rekoč stalno v zavesti in mislih. Pri Murnu, se zdi, je šlo zgolj za neizmerno spoštovanje do vélikega, nedosežnega umetnika. Kette je bil Prešernu do neke mere soroden v estetsko poetološkem pogledu, tj. v metaforiki, formi in motivih, mu je torej edini med četverico sledil v samem ustvarjanju, ne da bi pri tem prizadel bistvo lastne doživljajske osebnosti. Pri Cankarju se je v razmerju do Prešerna razodevala predvsem sociološko satirična poteza njegovega značaja, o njem tudi govori predvsem v kritičnih in polemičnih spisih, manj v leposlovnih delih. Ko so pesniku ob jubilejnih slovesnostih odkrivali spomenik, je nastopal proti meščansko liberalnemu pojmovanju in pollaščanju kulture ter poudarjal duhovno povezanost mladih iz cukrarne z vélikim Vrbnjanom. Župančič je med četverico živel najdlje, ni bil kakor Murn in Kette le pomemben lirik, temveč ob Cankarju in za njim tudi najvidnejši kulturni delavec svojega časa, zato je bilo njegovo razmerje do Prešerna najbolj intenzivno in vsestransko. Izražalo se je zapovrstjo v pesmih o njem, zlasti v poveljučujoči Pesmi mladine in odklonilni Daj, drug, zapoj...; v razčiščevanju pogledov na poezijo in na vedo o njej z Žigonom in drugimi, prim. pesem Glosa in esej Ritem in metrum; v vrsti govorov – čudovitih esejev o Prešernu v Ljubljani, Mariboru in Vrbi; v uspelih prevodih njegovih nemških pesmi na koncu življenja. Med modernimi sta bila torej s Prešernom najbolj intimno in tesno povezana Kette in Župančič, Župančičevo razmerje do njega je bilo poleg tega najbolj vsestransko.

Literatura

- Josip MURN: Zbrano delo. II. knjiga. Uredil Dušan Pirjevec. DZS 1954.
- Dragotin KETTE: Zbrano delo. I. in II. knjiga. Uredil France Koblar. DZS 1976.
- Joža MAHNIČ: Neznani Kette iz ljubljanske Zadruge. Razprave IX. Razred za filološke in literarne vede. SAZU 1976. Str. 87–106.
- Pisma Ivana Cankarja I–III. Uredil Izidor Cankar. DZS 1948.
- Slavko FRAS: Cankarjevo delovanje pri časopisu Der Süden. JiS II, 1956/57, str. 21–27.
- Ivan CANKAR: Izbrana dela X. Kritični in polemični spisi. Uredil Boris Merhar. CZ 1959.
- Joža MAHNIČ: Nove najdbe iz Cankarjeve zapuščine. Razprave XI. Razred za filol. in liter. vede. SAZU 1987. Str. 31–42, 44–47.
- Ivan CANKAR: Izbrana dela I–IX. Pesmi. Črtice in povesti. Drame. Uredil Boris Merhar. CZ 1951–1957.
- Oton ŽUPANČIČ: Zbrano delo X–XII. Pisma. Uredil Joža Mahnič. DZS 1986, 1989, 1992.
- Oton ŽUPANČIČ: Zbrano delo VIII. Zapiski in dnevniki. Urednik isti. DZS 1982.
- Oton ŽUPANČIČ: Zbrano delo VII. Slovstvene ocene, članki in govori. Urednik isti. DZS 1978.
- Joža MAHNIČ: Oton Župančič. Ustvarjanje, razvoj, recepcija. Monografije k Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev. DZS 1998.

DAS VERHÄLTNIS DER MODERNE ZU PREŠEREN

Das Verhältnis der vier zentralen Vertreter der slowenischen Moderne zu Prešeren war zur Zeit der Jahrhundertwende und in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bei allen respektvoll und bewundernd, es war jedoch bei jedem von ihnen unterschiedlich, intensivierte sich und ging in die Breite. Es war unterschiedlich und intensivierte sich wegen ihrer menschlichen und künstlerischen Charaktere, in die Breite ging es durch die ihnen vom Schicksal gegebenen Lebensjahre. Wie die zahlreichen Erwähnungen, Zitate und Reminiszenzen in ihrer Korrespondenz beweisen, war ihr Vorbild sozusagen immer in ihren Gedanken und Überlegungen präsent. Bei Murn, so scheint es, ging es lediglich um unermesslichen Respekt gegenüber dem großen, unerreichten Künstler. Kette war Prešeren bis zu einem gewissen Grad in ästhetisch-poetologischer Hinsicht ähnlich, d. h. in der Metaphorik,

den Formen und Motiven, er folgte ihm als einziger der vier im künstlerischen Schaffen selbst, ohne dabei das Wesen seiner eigenen Persönlichkeit in Frage zu stellen. Bei Cankar offenbarte sich im Verhältnis zu Prešeren vor allem die soziologisch-satirische Seite seines Charakters, über ihn spricht er meistens in seinen kritischen und polemischen Aufsätzen, weniger in seinen literarischen Werken. Als man dem Dichter anlässlich von Jubiläumsfeierlichkeiten ein Denkmal enthüllte, trat Cankar gegen das bürgerlich-liberale Verständnis von Kultur und deren Vereinnahmung auf und betonte die geistige Verbundenheit der jungen Künstler aus der Zuckerfabrik, in der sie hausten, mit dem großen Mann aus Vrba. Župančič lebte von den vier am längsten, er war nicht nur wie Murn und Kette ein wichtiger Lyriker, sondern neben Cankar und nach ihm auch der hervorragendste Kulturschaffende seiner Zeit, deshalb gestaltete sich sein Verhältnis zu Prešeren am intensivsten und vielseitigsten. Es zeigte sich der Reihe nach in seinen Gedichten über ihn, vor allem im hymnischen Gedicht *Pesem mladine* und dem ablehnenden Gedicht *Daj, drug, zapoj ...*; in den klärenden Diskussionen über die Ansichten zur Poesie und der Wissenschaft darüber mit Žigon und anderen, vgl. das Gedicht *Glosa* und den Essay *Ritem in metrum*; in zahlreichen Ansprachen – wunderbaren Essays über Prešeren in Ljubljana, Maribor und Vrba; in den gelungenen Übersetzungen der deutschen Gedichte Prešerens gegen Ende seines Lebens. Unter den Modernisten waren demnach Kette und Župančič am intimsten und engsten mit Prešeren verbunden, und Župančičs Verhältnis zu ihm war außerdem das vielschichtigste.

PREŠEREN V LEPOSLOVJU

MARJAN DOLGAN

LJUBLJANA

Ker velja Prešeren za največjega slovenskega pesnika, je najbolj kanonizirana in mitologizirana osebnost slovenske literature, zato ni postal samo predmet literarne vede, temveč tudi zanimiva snov za literarne upodobitve. V 19. stoletju je nastalo največ upodobitev Prešerna v liriki; v 20. stoletju pa sta izšla dva biografska romana o njem. V dramatiki je bil Prešeren deležen manjše pozornosti kot v liriki in prozi. Razvoj novih občil (film, televizija) je povzročil nastanek scenarijev, ki funkcionirajo tudi kot knjižne drame. Za vse literarne upodobitve Prešerna je značilno, da avtorji pesnika interpretirajo v skladu s svojimi idejnimi in ideološkimi nazori.

Da Prešeren als größter slowenischer Dichter angesehen wird, ist er die am meisten kanonisierte und mythologisierte Persönlichkeit der slowenischen Literatur, doch nicht nur als Gegenstand der Literaturwissenschaft, sondern auch als für die literarische Darstellung interessanter Stoff. Im 19. Jahrhundert entstanden die meisten Darstellungen Prešerens in der Lyrik; im 20. Jahrhundert erschienen zwei biografische Romane über ihn. In der Dramatik wurde Prešeren weniger Aufmerksamkeit zuteil als in Lyrik und Prosa. Die Entwicklung der neuen Medien (Film und Fernsehen) bewirkte jedoch die Entstehung von Szenarios, die auch als Buchdrama funktionieren. Für alle literarischen Darstellungen Prešerens ist es charakteristisch, daß sie ihn im Einklang mit den ideellen und ideologischen Ansichten ihrer Autoren interpretieren.

Ako klasike imenujemo tiste pisalce, v katerih se lepe, splošno človeške, ne samo individualne misli in čuti razodevajo v lepi, dovršeni obliki; kateri imajo veljavo za zmerom, ne samo za svoj čas, za svoje vrstnike; kateri so vredni, da se stavijo za zgled prihodnjim: smemo po pravici Prešerna ime-

novati klasika. /.../ Ko bi se sklicali narodi pred sodni stol, naj se izkažejo, kako so gospodarili z izročeniimi talenti; kako se je vsak po svoje udeležil vesoljne človeške omike: smel bi se mali slovenski narod brez strahu pokazati med drugimi z drobno knjigo, kateri se pravi: Prešernove poezije.¹

S temi vzvišenimi besedami je leta 1866 pesnik, pisatelj in kritik Josip Sritar ustoličil Franceta Prešerna (1800–1849) za vrhunskega slovenskega pesnika. Toda Sritar ni samo bistveno prispeval k njegovi kanonizaciji, marveč tudi k njegovi mitologizaciji, ki je prestopila meje literature in kulture ter takoj dobila še politične razsežnosti. Takratni veljak Janez Bleiweis in njegovi »staroslovenci« so namreč Sritarjevo dejanje sprejeli z ogorčenjem, nasprotovanjem in odporom, saj je pomenilo razvrednotenje njihovega literarnega favorita Jovana Koseskega (1798–1884) in njegovega koncepta patetičnega, doživljajsko praznega domoljubnega in estetsko ponesrečenega verzificiranja, ki se je zdel temu političnemu krogu v slovenski literaturi edino primeren, ker je bil tudi agitacijsko uporaben. Sritarjev krog »mladoslovencev« pa je prevrednotenje sprejel z navdušenjem. Ni pomenilo samo uveljavitve drugačnih, zahtevnih literarnoestetskih vrednot, ampak posredno tudi drugačno politično usmeritev. Naslednji rodovi Slovencev so Prešernovo poezijo, kljub pomislekom ob kakem njenem vidiku,² sprejemali vedno bolj kot samoumevno dejstvo, ki ga je treba še naprej utrjevati, ne samo s preučevanjem, iz katerega se je razvilo prešemoslovje, temveč predvsem na različne socialne in politične načine. Najbolj značilna zunanja znamenja tega procesa so: odkritje pesnikovega spomenika v središču nacionalne prestolnice 10. septembra 1905 na takratnem ljubljanskem Marijinem trgu ob Tromostovju z množično slovesnostjo (avtor kipa je Ivan Zajec, 1869–1952), ki je spet razburilo duhove in razvnelo strasti med liberalnim, katoliškim in socialnodemokratskim političnim taborom;³ poimenovanje mestne ulice in osrednjega trga⁴ v prestolnici ter najbolj prestižne nacionalne kulturne nagrade⁵ po njem. Za vsemi temi dejanji so večinoma stali rodovi »mladoslovencev«, liberalci, katerih del (med njimi tudi »neodvisni« literarni kritik Josip Vidmar) je začel pred drugo svetovno vojno sodelovati s komunisti. Ti so med drugo svetovno vojno ob okupaciji spretno izrabili patriotična čustva Slovencev in pod krinko protiokupatorskega boja izzvali državljansko vojno, izvedli revolucijo in vzpostavili leta 1945 totalitarno oblast. Za dosego svojega cilja niso izbirali sredstev, zato so si spretno podredili tudi kulturo, zlasti pa literaturo.⁶ Ko so opazili uporabnost Prešerna kot splošno veljavne nacionalne vrednote, so izrabili še njega za svoje potrjevanje in so 1. februarja 1945 razglasili datum pesnikove smrti za »kulturni praznik slovenskega

naroda«. Odlok o tem je poleg voditelja komunistične revolucije Borisa Kidriča podpisal tudi Josip Vidmar.⁷ Tako si je revolucija prizadevala ustvariti vtis svoje izjemne ozaveščenosti in naklonjenosti kulturi, čeprav dejstva govori, da sta bili zanjo kultura in literatura samo propagandno sredstvo. Čeprav je navzven delovalo oklicanje novega praznika kot konstruktivno dejanje, se v izbiri datuma paradokso razkriva temeljna naravnost revolucije, njeno patološko nagnjenje k destruktivnosti, k odstranjevanju in uničevanju vsega, kar se ji je zazdelo nasprotno, kult smrti, ki ga je uredničevala na različnih ravneh, verujoč, da se ji bo vsemu navkljub posrečilo ustvariti zemeljski raj.

Kanonizacijo in mitologizacijo Prešerna pa najbolje opravlja vzgojno-izobraževalni sistem, v katerem celotni slovenski populaciji na vseh šolskih stopnjah vcepljajo, da Prešernu pripada najvišje mesto na vrednostni lestvici slovenskih literarnih ustvarjalcev, saj je »največji«. Ker pa šola ne posveča pesniku toliko učnega časa, kolikor ga po tej vrednostni sodbi zasluži, namenja obravnavi njegove poezije – npr. v gimnaziji kot elitni srednji šoli – le nekaj skromnih šolskih ur. Posledica tega je, da mladina ne more doumeti, v čem je pravzaprav pesnikova veličina. Hkrati se temu posplošenemu šolskemu poudarjanju kvalitete pesnikove poezije pridružuje zunajšolski *vox populi*, ki vztrajno omenja pesnikovo estetsko nezahtevno, pornografsko poezijo, kar vnaša negotovost in buri domišljijo celotne populacije. Od te poezije se je ohranilo samo nekaj drobcev, vendar dovolj, da si mnogi vztrajno želijo razširitve tovrstnega pesnikovega opusa, zato mu pripisujejo celo verze, za katere je dokazano, da niso njegovi.⁸ Da bo zadrega še večja, tudi pesnikova biografija ni dovolj primerna za vzgojne namene. Njen začetek je sicer spodbuden: nadarjenost in uspešen študij sta pesnika predestinirala za bodočega uspešnega pravnika, toda njegova kritičnost do političnega sistema, zlomljena kariera, brezodmevna ljubezen do meščanskega dekletca, ki se je prevesila zaradi javnega razkritja oboževankinega imena v akrostihu *Sonetnega venca* v škandal, nezakonski otroci, alkoholizem, poskusi samomora in prezgodnja smrt v provincialnem gnezdu – vsi ti dogodki šoli ne omogočajo, da bi delala iz pesnikove biografije brezmadežni vzgojni ideal. Skratka, v splošni recepciji Prešerna tiči, kljub njegovi kontinuirani kanonizaciji in mitologizaciji, razkol, »shizofrenija«, med vzgojno problematičnostjo njegove biografije ter kvaliteto njegove literature, ki se povrh vsega v šoli posplošeno predstavlja; pesnikovo trivialno poezijo pa zamolčujejo, zato buri domišljijo.

Toda kot priča praksa komunističnega sistema druge polovice XX. stoletja, je mogoče oboje, pesnikovo biografijo in njegovo vrhunsko poezijo, zožiti in speljati v politično uporabne okvire. O tem zgovorno priča knjižica

France Prešeren – pesnik in mislec (1949), katere avtor je eden izmed ideologov tega sistema, Boris Zihrel (1910–1976),⁹ ki se po svojem dogmatizmu in njemu ustreznih ukrepah uvršča med največje zatiralce svobodnega literarnega ustvarjanja. Na tej točki je mogoče uzreti še eno globinsko sorodnost. Ko je revolucija delala iz Prešerna revolucionarja po svoji podobi in njegovo poezijo zoževala na verze iz *Zdravljice* in *Uvoda h Krstu pri Savici*, uporabne za politično propagando, ter prepovedovala nastajanje osebno-izpovedne lirike in terjala od živečih pesnikov zgolj propagandno verzifikacijo – med drugo svetovno vojno v direktivah z naslovom *Smernice* in še bolj zgovornim podnaslovom *Organ politikomisarja Glavnega štaba NOV in POS* aprila 1944,¹⁰ po njej pa v uvajanju socialističnega realizma po sovjetskem vzoru –, je ravnala v popolnem nasprotju s pojmovanjem poezije, ki ga je Prešeren izpovedal v pesmih *Nova pisarija* in *Orglar*. V obeh se norčuje iz vseh, ki terjajo »uporabno« in »koristno« poezijo. Poleg tega se je slovenska komunistična revolucija z zahtevami po propagandnem verzifikatorstvu in z njihovimi uresničitvami v približno deset tisočih tekstih funkcijsko izenačila s konceptom izvotljene, deklamatorske poezije, kakršnega je zagovarjal Bleiweisov politični tabor. Prav direktive, kakšna mora biti nova poezija, izdelki, ki so njihov plod, in redukcija slovenske literarne tradicije s Prešernom vred na tista dela ali samo njihove odlomke, ki so ideološko koristili slovenski komunistični revoluciji, nazorno kažejo, kako nekatera novejša politična gibanja, ki sebe samovšečno razglašajo za zgodovinsko najbolj »napredna«, v marsičem postanejo še bolj nazadnjaška kot stara politična gibanja, proti dediščini katerih se novejša fanatično bojujejo.

Podporni steber kanonizacije in mitologizacije je tudi del literarne vede, ki se ukvarja s pesnikom in njegovim delom – prešernoslovje. Zanj je značilna kontinuiteta, saj premore skoraj vsaka generacija več raziskovalcev, ki se intenzivno posvečajo Prešernu. Nič manj zanimive niso usode nekaterih prešernoslovcev. Anton Slodnjak je bil sumljiv komunistični oblasti. Njeni ideologi so zlasti negodovali ob njegovem predgovoru k angleški izdaji Prešernovih pesmi, ki je izšla leta 1954 v Oxfordu, in ponatisu biografskega romana o Prešernu *Neiztrohnjeno srce* pri koprski založbi Lipa leta 1956. Zaradi svoje zgodovine slovenske literature, ki je v nemščini izšla leta 1958 v Berlinu in ni upoštevala ideoloških obrazcev, zapovedanih v Sloveniji, pa ga je komunistična oblast odstranila z ljubljanske univerze.¹¹

Toda zadreg s Prešernom še ni konec! Čim bolj se kopičijo strokovna dela o njem in njegovi poeziji, tem bolj ostaja za večino Slovencev meglen, »neprijemljiv« in protisloven. K temu prispeva še dejstvo, da ne obstaja niti ena pesnikova vizualna upodobitev, ki bi veljala za avtentično. Doslej se ni našla

še nobena, za katero bi pesnik poziral; vse so nastale po spominu slikarjev ali pa so plod likovne domišljije, ki se je navdihovala z branjem njegove poezije, biografije in pričevanj sodobnikov. Zato ni čudno, da občasno izbruhnejo tudi žolčne polemike ob nepričakovani najdbi pesnikove »prave« podobe.¹² Tako ostajata Prešeren in njegovo delo, kljub vsem raziskovalnim naprežanjem, nacionalni »misterij«. Vsi, ki še naivno pričakujejo, da bodo različne vede dokončno in zanesljivo pojasnile fenomen Prešeren, ostajajo vedno znova praznih rok.

Še en vzrok je, ki pospešuje mitologizacijo Prešerna. Slovenska zgodovina je namreč brez političnega voditelja, ki bi (p)ostal mitični množični idol, vreden spominjanja, občudovanja in vzorovanja. Starejši so premalo dokumentirani, nejasni in zaviti v megleno preteklost, novejši pa so se sami kompromitirali z različnimi problematičnimi dejanji ali pa jih je ožigosal komunistični sistem. Če k temu prištejemo še dejstvo, da Slovenci do nedavnega nismo imeli niti enega svetnika, je razumljivo, zakaj je primanjkljaj nacionalnih junakov pospeševal mitologizacijo Prešerna.

Literarna veda se je v drugi polovici 20. stoletja resignirano sprijaznila, da ne more – čeprav je razvila različne raziskovalne metode – literature dokončno preučiti niti razložiti. V tem ne vidi več hibe, temveč svojo temeljno lastnost. Še preden sta spoznavna parcialnost literarne vede in njena nemogućnost, da bi dognanja svojega metodološkega pluralizma povezala v sklenjeno celoto, stopili v zavest raziskovalcev literature, je literatura izkoristila še eno svojo sposobnost. V svojo imaginacijo – poustvarjanje, predstavljanje in tolmačenje realnosti v obliki literarnega sveta, ki kljub svoji fiktivnosti ali kvazirealnosti na različne načine korespondira z realnostjo, v kateri je nastal – namreč lahko vključi tudi samo sebe. Predmet literature lahko postane tudi sama literatura. Prav ta sposobnost, da literatura »predela« vase karkoli iz univerzuma, tudi samo sebe, omogoča, da literatura upodablja tudi literarna dela in vse, kar je z njimi povezano: njihovega avtorja, ustvarjalni proces in vsakovrstne razmere, v katerih je literarno delo ali celo literarni opus nastal(o). Slovenska literatura ni pri tem nobena izjema, saj se je že zgodaj in obilno lotevala literarnega upodabljanja Prešerna in njegovih del. Ob tem se vzbuja naslednji dvom. Literatura je po svojem bistvu res tako kompleksna in večpomenska, da je literarna veda – kljub temu, da je razvila več raziskovalnih metod – ne more dokončno razložiti, saj vedno osvetljuje samo nekatere vidike literarnega dela, nikakor pa ne more vseh njegovih hkrati. Toda, ali je literatura, ki si vzame za svoj predmet literaturo, res zmožna zajeti kompleksnost te literature? Ali ne ustvarja s svojo imaginacijo, fiktivnostjo ali kvazirealnostjo samo lažni vtis, da ji je uspelo zajeti in pojasniti celovitost upo-

dobljenega literarnega dela ter zapletenega ustvarjalnega razmerja med delom, njegovim ustvarjalcem in družbenopolitičnim kontekstom? Ali se torej tudi literaturi ne dogaja v teh primerih to, kar se literarni vedi, ki bi sicer rada zajela celovitost literarnega dela, dejansko pa se omejuje na preučevanje posameznih vidikov tega dela? In če se literaturi, ko literarizira literaturo, ne posreči zajeti in razložiti celovitosti in večpomenskosti te literature in jo dejansko samo reducira na določen vidik, ali to ne pomeni svojevrstne analogije literarni vedi? Ta analogija je sicer lahko metodološko neizčiščena, toda za bralce vendarle vabljiva zaradi literarne imaginacije o literarni imaginaciji in zaradi nenehne obeta morebitnega odkritja kakega doslej spregledanega vidika?

Slovenska literatura se s Prešernom ukvarja na dva načina. Prvi je intertekstualen: posamezne Prešernove pesmi si večinoma jemlje kot podlago za parodije in travestije, s katerimi se opredeljuje do različnih aktualnih literarnih, kulturnih in političnih pojavov; takšno motivno-tematsko posodabljanje in hkratno ohranjanje Prešernovih pesniških oblik in stila ima vedno humorno-satirično funkcijo. Najti ga je mogoče pri skoraj vseh literarnih generacijah, npr. pri Ivanu Cankarju (mladostna travestija *Spominjaj se šole!*),¹³ Otonu Župančiču (*Glosa*, 1915),¹⁴ posebno obilno pri Ivanu Robu,¹⁵ po drugi svetovni vojni pa zlasti pri verzifikatorjih, ki so objavljali v satiričnem tedniku *Pavliha*. Nekateri Prešernovi teksti pa doživljajo tudi »resne« poustvaritve in predelave, zlasti *Sonetni venec* je postal in ostal neminljiv vzor za skladovnico vencev pesnikov poznejših rodov in različnih literarnih usmeritev. Francetu Balantiču je sredi največje osebne in nacionalne ogroženosti navdihnil načrt za *Sonetni venec sonetnih vencev*, ki je dal slovenski sonetomaniji nov zagon; ta je danes večji kot kadarkoli doslej.¹⁶ Prešernov *Krst pri Savici* pa je deležen literarnozvrstnih predelav in poustvaritev; tako so iz romantične pesnitve nastali dramski in pripovedni teksti (npr. Zorko Simčič je napisal igro in operni libreto *Krst pri Savici*, 1953; Dominik Smole istoimensko pesniško dramo, ki je nadaljevanje Prešernove pesnitve, 1969; Mimi Malenšek pa roman *Črtomir in Bogomila*, 1959).

Drugi način ukvarjanja slovenske literature s Prešernom je literarno upodabljanje pesnikovega življenja in dela v liriki, pripovedništvu in dramatiki. Tako sta pesnik in njegovo delo postala literarna snov, ki privlači ustvarjalce različnih literarnih generacij, smeri in tokov. Referat osvetljuje samo to plast, pri čemer se bolj natančno zaustavlja pri pesništvu o Prešernu, ker je bil upodobljenec tudi sam pesnik, pri drugih dveh literarnih vrstah pa se zaradi izredno velike količine gradiva omejuje na najbolj značilne primere Prešernovih upodobitev, nastalih do leta 1999.¹⁷

I.

Prva lirski upodobitev Prešerna je prigodniška žalostinka, ki jo je po pesnikovi smrti 14. februarja 1849 priobčil na prvi strani Bleiweisovih *Novic kmetijskih, rokodelskih in narodskih reči* urednik *Kranjske čbelice* Miha Kastelic (1796–1868). Že iz njenega nepesniškega naslova *Na grobu slavniga pesnika Franceta Prešerna, dohtarja pravic in c. k. pravdosrednika v Krajnji* (rojen 3. grudna 1800 v Breznici, umrl 8. svečana 1849) je razvidno, da je avtor napisal zgolj verzificirano osmrtnico, v kateri je hotel bralce takratnega osrednjega slovenskega občila spomniti na vsa področja pokojnikovega javnega delovanja. Pri tem ga niso vodili nobeni globlji izpovedni nameni, saj tudi ni imel večjega literarnega daru, temveč predvsem takratna šega, ki je terjala ob smrti znanih javnih oseb priložnosten stihotvoren odziv. Zato je tudi uporabil zanosno dikcijo in si izposodil nekaj motivnih drobcev iz pokojnikove poezije (strune, »pesem prepolno serce«, »mislis visoko leteče«). Opozoril je na njegovo izobraženost, »gladkost« njegovih nemških pesmi in na »sladkost« slovenskih ter namignil na neugodne življenjske okoliščine, celo zatiranje pesnika. Preprost, slavilen način upodobitve Prešerna, v katerem je občudovanje izpovedano s klišejskimi jezikovnimi sintagmami različnih dob, je mogoče najti pri mnogih pesnikih poznejših literarnih generacij, zlasti pa pri verzifikatorjih, ki jih pri Slovencih, pri katerih je pesnjenje nacionalni šport, ne manjka.

V slovenski literaturi se sicer pogosto dogaja, da so mnogi literarni ustvarjalci, ki so bili v svojem življenju marginalizirani, nepriznani in celo preganjani, deležni po svoji smrti odpuščanja vseh svojih »javnih« grehov in povzdignjenja v Panteon nacionalnih vrednot, toda pri Prešernu se to ni zgodilo takoj. Ker se je takratnemu velikemu medijskemu manipulatorju Bleiweisu v njegovi umetnostno nekultivirani, toda veterinarsko prakticistični naturi zazdelo, da Slovenci potrebujejo retorično naravnano pesništvo, ki bo navduševalo bralce in tako krepilo narodno zavest ob naraščajoči germanizaciji, je v svojih *Novicah* favoriziral Koseskega. S takšnim ovrednotenjem ni bil zadovoljen Fran Levstik (1831–1887), kar je razvidno iz njegove satirične pesnitve v komedijski obliki *Ježa na Parnas*, objavljene v njegovi zbirki *Pesmi* leta 1854.¹⁸ V njej je na groteskni način osmešil vrsto takratnih pesnikovalcev, predvsem pa Koseskega. Zgodba Levstikove pesniškodramske burke se splete ob tekmovanju, ki ga razglasi personificirani »Časopis s trobento na rami«, pesnikovalci pa se nanj odzovejo, misleč, da bodo zmagali, toda ob vitalnem Pevcu in njegovem Pegazu vsi klavrno obnemorejo. V Pevcu je prikrito, toda še vedno dovolj jasno upodobljen Prešeren, Oslovski, jahajoč na

oslu, je Koseski, Podganovič na podgani, Vranski na vrani, Polževič na polžu, Mišič na miši, Keber na kebru, Rakovski na raku pa so večinoma vsi drugi stihotvorci s sredine 19. stoletja. To pa ni edino Levstikovo besedilo, v katerem si je prizadeval iztrgati Prešerna z obrobja kulturne in literarne zavesti takratnega slovenstva in ga postaviti v njegovo središče. Že kot Metelkov dijak je v metelčici napisal refleksivni sonet *Prešeren*,¹⁹ v katerem najprej razvije podobo tekoče reke kot alegorije minljivosti vsega bivajočega, potem pa ji na koncu soneta doda poziv k pivskim užitek, češ da je mogoče samo z njihovo pomočjo vsaj začasno ubežati grenkemu spoznanju. Sonet je po svoji zgradbi samogovor Prešerna v pivski družbi, kakršnega si je predstavljal literarno senzibilni dijak, kakršen je bil tedaj Levstik.

Vendar ta ni v svojih pesmih Prešerna samo razglašal za vodilno osebnost slovenske poezije, ampak ga je začel uporabljati kot sredstvo za razglašanje idej, ki jih ni mogoče najti pri Prešernu. Za te Levstikove pesmi je značilno, da slonijo na motivu pesnikovega zadnjega, predsmrtnega samogovora, v katerem daje napotke svojim rojakom, ali na motivu žalujočih rojakov, ki stoječi pred pesnikovim grobom prav tako poskušajo strniti iz pokojnikovega življenja nekakšen »credo«. Ta motiv je obdelal že Kastelic, Levstik ga je samo dvignil na nekoliko višjo raven, vendar je še vedno začetniška, kar je za njegova najstniška leta tudi razumljivo (*Prešerna grobohod*, rokopisno glasilo ljubljanskih gimnazijcev Slavija 1851;²⁰ *Na dr. Preširnovem grobu; Na grobu Prešerna*, Novice 1852; *Umirajoči pevec*).²¹ V Levstikovih pesmih je najbolj očitna ideja odrešilnega slovanstva, ki jo polaga v Prešernova usta: Slovenci naj bi se pred germanizacijo zavarovali tako, da bi se povezali z južnimi Slovani, šele potem naj bi zaživel idilično življenje. Ob tej ideji, ki je doživela svoji dve neuspešni konkretni zgodovinski realizaciji leta 1918 in 1945 ter razkroj leta 1990, je treba opozoriti, da je Prešeren sicer cenil emancipacijo slovanskih narodov, vendar je zavračal idejo o dominaciji nekaterih, zato se ni ogrel za ilirizem. Vedel je, da je ta oblika slovanizacije samo narobe obrnjena germanizacija, cilj obeh pa je asimilacija Slovencev. Levstik se očitno ni ničesar naučil iz ilirizma, saj gre v svoji idejni zagnanosti tako daleč, da njegov Prešeren v eni izmed teh pesmi nima pričakovanega predsmrtnega privida iz slovenske, npr. karantanske zgodovine, marveč privid Kosovega polja in srbskega udeleženca tamkajšnje bitke.

Levstikov opus pa premore tudi drobec, ki priča, da je ukvarjanje s Prešernovo poezijo v zrelih letih včasih privedlo njegovega častilca do treznih prebliskov duha. V ciklu sentenc, maksim, aforizmov *Lesnike* (Zvon 1870) je uvrščen kot 73. enota epigram, v katerem je Levstik hudomušno opozoril, da mora bralec razločevati med literarno fikcijo in realnostjo, med upesnjenim

in dejanskim svetom, med pesniškimi in realnimi osebami oziroma da je razumevanje literarnega besedila, pri katerem bralec istoveti oba svetova, zmotno:

*Zatorej ni treba Prešernu vsega verjeti,
da Julija taka je bila kakor soneti.*²²

Proti kanonizaciji, ki jo je leta 1866 opravil Josip Stritar (1836–1923) s svojim uvodom k novi izdaji Prešernovih pesmi v zbirki *Klasje*, je v *Novicah* ostro reagiral Bleiweis. Stritar mu je odgovoril s satiro *Prešernova pisma iz Elizije* (1872). V njej je nadaljeval z načinom polemiziranja v literarni obliki, kakršno je v zvezi s Prešernom razvil Levstik v *Ježi na Parnas*, toda Stritarjeva satira ni groteskna, kakor je bila Levstikova, pač pa v skladu z njegovim temperamentom galantno umirjena in pretanjena, kar se za esteta Stritarjevega kova tudi spodobi. Sloni namreč na domislici, da pošilja rajnki Prešeren s prelestnih nebeških višav v slovensko solzno dolino svarilna pisma nekaterim svojim rojakom, ki se ne vedejo dovolj krepostno. Ta dva rojaka sta seveda neimenovana Stritar in Jurčič, ki sta pripravila novo, provokativno izdajo Prešernovih pesmi v *Klasju*; opomin je namenjen tudi Levstiku, ki je anonimno opravil jezikovno redakcijo pokojnikovih pesmi, kar je še dodatno razkačilo Bleiweisa. Do tega veljaka izraža v Eliziju zveličana Prešernova duša spoštljivost, priznava mu voditeljstvo, saj ga celo imenuje »Očec«. Pesnikova duša sicer poziva oba mladeniča k spoštljivosti do tega »Očeta«, toda za lakiranim tonom žubori pikro posmehovanje na račun njegovega liderstva, saj si veljak drzne razsojati celo o literaturi, na katero se prav nič ne spozna. Hkrati pa rajnki Prešeren pove, da ga Bleiweis ni nikoli maral, njegove poezije pa še manj. Prešernova zveličana duša širokosrčno odpusti nepoštovalcema narodnega veljaka grehe, ki jima jih je ta očital, in ju opozori, naj se varujeta Bleiweisa tudi v prihodnosti. Posebna domislica pa tiči na koncu pisem, ko se rajnki Prešeren v nebeški gloriji poimensko spomni na Borisa Mirana, ki je Stritarjev psevdonim, in sočustvuje z njegovo utrujenostjo zaradi literarnih bojev z literarno neizobraženimi in ideološko zadržimi rojaki. Stritar je vpletel v satiro tudi različne namige na kulturno-politične dogodke, ki so bili takratni literarni publiki dobro znani, zato se je ta ob polemiki takšne vrste zabavala ali pa hudovala, odvisno pač od tega, kateremu taboru je pripadala oziroma s katerim je simpatizirala: s »staroslovinci«, ki jih je vodil Bleiweis, ali z »mladoslovinci«, ki so si bojevito pripeli na svoj prapor Prešernovo ime.

Poleg kanonizirajočega eseja in pesemske satire, ki razodevata svetovljanstvo in razvit estetični čut, je Stritar v pesmi *Sreča, Poezija in Prešeren* (Zvon 1877)²³ s pomočjo mitološke snovi alegoriziral dilemo, ki naj bi deter-

minirala Prešernovo življenje. Na izbiro naj bi imel – v podobi dveh deklet – srečno, umirjeno življenje ali pa poezijo, ki mu bo prinesla v življenju samo trpljenje, toda po smrti neminljivo slavo in nacionalno poveličanje. Snov, njena obdelava in idejnost pesmi pa že kažejo znamenja Stritarjevega vedno večjega nagibanja k didaktičnosti, zaradi česar so se mu začeli odtujevati nekdanji somišljeniki in zavezniki (Levstik, Jurčič, Kersnik, Levec, Tavčar), kar je najbolj razvidno iz njihovih korespondenc. Navzven je ostal do konca svojega življenja spoštovana osebnost, ki jo je »mladoslovenski«, liberalni tabor po potrebi pritegoval v svojo kulturno dejavnost. Tudi Stritar se je zavedal razhajanja, vendar je – včasih samo posredno – sodeloval pri akcijah tega tabora. Mednje sodijo tudi dogodki, kakršne omenjajo naslovi naslednjih pesmi: *Na Prešernovem domu 15. septembra 1872*, *Pozdrav Prešernovim častiteljem, zbranim v Vrbi 15. septembra 1872*, *Prešernu spomenik v Ljubljani!*

Stritar je v svoji korespondenci poudarjal, da ne mara postati pesnik prigodnic in da so te brez večje literarne vrednosti, vendar jih je pisal zaradi uveljavljanja kulturnopolitičnih interesov slovenskih liberalcev. Ko je ob sedemdesetletnici postal tudi sam predmet počastitve, kar mu je seveda godilo, se je zanj oddolžil s pesmijo *Hvala!*,²⁴ v kateri pa je svojo zaslužnost vrednostno podredil Prešernovi, ki da je edini vreden največjega nacionalnega čaščenja.

Tudi pesmi Simona Gregorčiča (1844–1906) o Prešernu sodijo v kategorijo prigodnic, kar je mogoče razložiti z avtorjevim delovanjem na robu slovenskega etničnega ozemlja, njegovim patriotizmom in liberalno usmerjenostjo. Toda ideološka polarizacija slovenstva, ki se je iz razcepa na »stari-slovence« in »mladoslovence« stopnjevala v vedno ostrejšo spopade katoliške in liberalne stranke, je prizadela tudi Gregorčiča. Po svojem duhovniškem poklicu bi namreč spadal v prvo, toda po svojih idejah in svojem pesništvu je sodil v drugo. Ko se je zaradi Mahničevih napadov razdelilo tudi javno mnenje o njegovi poeziji, so ga podprli liberalci, ki so mu celo zagotovili laično službo, vendar si Gregorčič zaradi svoje omahljivosti ni upal storiti takšnega radikalnega koraka. Najbrž tudi zaradi tega, da ga ne bi doletele cerkvene sankcije, kakršne je doživel Aškerc, ki je storil takšen radikalen korak. Iz Gregorčičeve korespondence je razvidno, da ni odklanjal samo Mahničevega dogmatizma, ampak tudi radikalizem liberalcev, ko je ta škodoval nacionalnim interesom. Zato je pozorno spremljal postavitev Prešernovega spomenika v slovenski prestolnici in njegovo odkritje 10. septembra 1905. Že priprave so vzbujale javne plemične odmeve, kip gole muze ogorčenje moralistov, Tavčarjev govor pa ostre ugovore nasprotnega ideološkega

tabora. Gregorčič je zaslužil nestrpnost prireditve, zato se je ni udeležil, čeprav bi se je po funkciji, ki so mu jo dodelili liberalci, moral. Na vse te dogodke je reagiral s prigodnicami, ki pa so že zelo odmaknjene od slavnega tona, ki preveva Stritarjeve. Gregorčičeve so namreč polemično intonirane. V pesmi *Prešernu ob odkritju spomenika v Ljubljani I–II*²⁵ ostro nasprotuje pompoznosti in poudarja ceno pesnikove poezije in trpljenja, ki ga je slavljenec preстал. Odkritje spomenika priča, da je kanonizacija Prešerna prestopila literarno raven in prešla v kulturnopolitično mitologizacijo. Slavljenje pesnika se je sprevrglo v bahanje liberalne politične stranke in njenih privržencev. Takšen razvoj pesnikove počastitve je Gregorčiča odbijal, čeprav je simpatiziral s stranko, ki ga je branila pred ideološkimi napadi nasprotne stranke in mu bila pripravljena celo zagotoviti novo delovno mesto. Toda Gregorčič je potencirano slavljenje Prešerna presojal z nadstrankarskega in nacionalnega vidika, čeprav je postajalo vedno bolj očitno, da se tudi zadnji nikoli ne more otresti političnih primesi. Naraščajoča množičnost Prešernovega kulta je sicer vzbujala vtis vedno večje kulturnosti Slovencev in vedno večje razširjenosti slavljenčevih pesmi, toda Gregorčič je – kakor je razvidno iz naslednjega epigrama – o tem dvomil:

*Slavi Te danes vsak,
prostak nevešč in učenjak;
a kdo Te prav umeje,
če glav tu tisoč se prešteje?*

*Kdo gledal v Tvoj duševni dom,
kdo gledal Ti v srce je,
kjer vedno najbesneje
borila sta se up in dvom?*²⁶

Mahničevi napadi so Gregorčiča prizadeli in hkrati zavrli njegovo pesniško ustvarjalnost, zlasti pa so povzročili izogibanje refleksivnim motivom, podobnim tistim v pesmi *Človeka nikar*, saj se je bal novih očitkov krivoverstva. Spremljati ga je začel občutek, da se ne bo pesniško izživel, kar je izrazil v ciklu *Posmrtnice*.²⁷ V njem je variiral motiv Prešernove pesmi *Neiztrohnjeno srce* in se poklonil njenemu avtorju in ga upodobil kot osebo, ki jo v posmrtnem življenju mučijo nenapisane pesmi, torej kot svojega dvojnika, s čimer je posredno povzdignil tudi samega sebe. Samotolažilno pa zveni dejstvo, da je Gregorčičev neimenovani lirski subjekt v pesmi obvarovan pekla, ker očitno ni bil velik grešnik, pa tudi vic, kajti te je preživel že v svojem trpečem zemeljskem življenju.

Vice so poleg nebes dogajalni prostor tudi v romanci Antona Aškercera (1865–1912) *Novi svetnik* (LZ 1886), ki je pozneje dobila naslov *Slovenska legenda*.²⁸ V njenem sklepu je Aškerc upodobil Prešerna kot stransko osebo, glavna oseba pa je protestant Primož Trubar, ki po treh stoletjih očiščevanja v vicah prosi za vstop v nebesa. To povzroči med nebeščani slovenskega rodu divji prepir. Ko mu Bog dovoli vstop zaradi njegovih zaslug za slovenski jezik, ga prvi pozdravi prav Prešeren z utemeljitvijo, da je Trubar »prvi buditelj« slovenstva.

Vzroka, da se je tudi Aškerc odzval na stoletnico Prešernovega rojstva in na postavitve njegovega spomenika v Ljubljani, sta dva:

– po naravi je bil epski pesnik (kar je pri Slovencih, ki bolehajo za kroničnim lirizmom, že samo po sebi vredno hvale), zato so mu bile blizu »epske« slavnosti, kakršne so bili omenjeni dogodki;

– ker se je pridružil liberalnemu taboru, ki je organiziral omenjene slovesnosti, je bil dolžan sodelovati s prigodniško poezijo.

In tudi je. Napisal je pesem *Prešernu ob stoletnici njegovega rojstva dne 3. decembra 1900* (LZ – Prešernov album 1900, Četrti zbornik poezij 1904).²⁹ Takratna občila so poročala, da so 1. decembra 1900 »narodne gospodične na slavnostnem komerzu v Narodnem domu prodajale v korist Prešernovega spomenika« Aškerčevo pesem. »Na Prešernovih proslavah 2. decembra pri dramski in operni, 4. decembra pri operni predstavi« jo je »deklamirala K. Růckova. Deklamirala se je tudi na šolski proslavi v ljubljanski realki.«³⁰ Pesem je patetična meditacija, v kateri so s poenostavljeno Prešernovo biografijo poudarjene slavljenceva genialnost, umetniška vrednost njegove poezije in politična nesamostojnost Slovencev, največ pozornosti pa je namenjeno slaviteljem Prešerna, med katere se prišteva tudi zaneseni lirski subjekt, saj jih imenuje v množinski obliki »mi«. Ti se opajajo s slavljencevo poezijo in vidijo v slavljencu preroški ideal, ki jih vodi v boju za nacionalno osvoboditev. Šele v zadnji kitici je omenjena »vsa domovina«. Pesem torej izrablja Prešernovo obletnico za razglašanje idej takratnega liberalnega tabora, h kateremu se je odkrito prišteval tudi avtor pesmi.

Po jubilejnem letu je Aškerčevo epično zaneslo v ekstenzivno verzificiranje različnih zemljepisnih in zgodovinskih eksotičnih snovi z nenehnim ponavljanjem in poudarjanjem vedno istih liberalnih idej. Na ta ustvarjalni upad je polemično reagirala »moderna«, ki je cenila Aškerčevo prvo literarno fazo, ostale pa zavračala. Hkrati je zavrnila tudi kulturnopolitične rituale, kakršne so izvajali v zvezi s Prešernom liberalci. Josip Mum (1879–1901) je pisal prijateljici in pesnici Fanci Vovkovi (Vidi Jeraj) 1. decembra 1900: »Prešernove slavnosti se ne udeležim na nobenem koncu in voglu, živel pa

bom lepo skromno in učil se bom kot dozdej.«³¹ Ivanu Prijatelju 15. decembra istega leta pa: »Pri Prešernovih slavnostih ali sploh na takšnih zabavah kje pa še nisem bil, ker ne čutim potrebe do njih in se je nepametno izpostavljati prilikam, ki Ti prineso več slabega ko dobrega. Tako pameten sem postal ...«. ³² To ne pomeni, da Murn ni cenil pesnika, saj v pismu Nikolaju Omersi 28. junija 1897 omenja Prešerna med svojimi »vzori in ljubljenci«. ³³

Nedvomno pa je bil Prešeren bolj kakor Murnu bližji Dragotinu Ketteju (1876–1899), o čemer je mogoče zanesljivo sklepati iz primerjav poetik obeh »modernistov«: Murnova je bila pretežno impresionistična in je oboževala prosti verz, Kettejeva je bila bolj zazrta še v romantiko in je oboževala sonetizem. Zato ni presenetljivo, da je Kette napisal spomladi 1898 pesem *Francetu Prešernu*.³⁴ Tudi ta je nastala iz občudovanja, vendar je že brez patetičnih klišejskih public, ki so značilne za prigodnice 19. stoletja. Slavljenec je razviden samo iz naslova, kajti lirski subjekt nagovarja samo razboleno pesnikovo »dušo«, ki »kot svetel kerub« potuje v neizmerno daljavo, koprneča po ljubezni. Zaradi neuslišnanosti je potočila solzo, iz katere je zrastel cvetoč grm. V njem slavčki – kakor lirski subjekt – vzdihujejo po ljubezni. Pesem stilno še ni izčiščena, a v njej že pravladujeta novoromantično občutje in metaforika. Da bi utegnili iz pesmi nastati sonet, kaže njena notranja dvodelnost.

Odnos Otona Župančiča (1878–1949) do Prešerna ni bil vedno enak. Proslavljanje stoletnice Prešernovega rojstva je tudi v njem vzbudilo – kot poudarja najboljši poznavalec njegovega življenja in dela dr. Joža Mahnič – »odpor zoper zlagano svobodoljubje našega meščanstva in /.../ zavest pripadnosti resnično naprednim kulturnim delavcem«. ³⁵ V pismu Josipu Regaliju 20. februarja 1901 najdemo precej kritično mnenje, češ da Prešeren res »ne vzgaja značajev, in morda res ni pedagoško priporočati ga mladini /.../ njegova lirika je vendar lepa. Da ni Prešeren poleg pesnika tudi bodrilec, filozof, da ne rešuje problemov – to stoji, zato ga tudi ne bo nihče stavil v isto vrsto s Shakespearom ali Goethejem. Bil je pač bolj centripetalen duh – romantik.«³⁶ V poznejših obdobjih življenja pa je Župančiču postal Prešeren nesporna vrednota. Za Župančičev odnos do njega so značilne tri pesmi z začetka, vrha in konca pesniške kariere. V nobeni ne omenja Prešerna poimensko niti ne dela iz njega obširneje upesnjene literarne osebe. Če ne bi imela *Pesem mladine* (LZ 1900) podnaslova *Ob Prešernovi stoletnici*,³⁷ bi bralec težko dognal, da je nastala ob tem jubileju. Iz pesmi je namreč izloženo vse, kar je povezano z aktualnim dogajanjem, pa tudi s slavljenečevim življenjem in njegovo poezijo. V središču pesmi je prvoosebni množinski lirski subjekt, ki s paralelizmi vzneseno razglašá kolektivni vitalizem, akcijo in optimizem mladega rodu, katerega pripadnik je. Njegov cilj je doseči »svobodo« in

razcvet »domovine«. Pri tem se mladi rod zavestno distancira od starejšega. Noče se namreč ozirati v preteklost niti slaviti nekdanjih »borilcev« za napredek, kakor to počne starejši rod, saj je prepričan, da je takšno malikovanje odveč, kajti ideale nekdanjih zaslužnih bojevnikov je mladi rod že vsrkal vase in nanje naslonil svojo akcijo. Zaradi te idejne in bojovite prežetosti se zdi mlademu rodu sleherno malikovanje preteklosti s proslavami – tudi Prešerna – odveč:

*Mogočen plamen iz davnine šviga,
Vekove preletél je koprné,
In plamen naš se druží z njim, se dviga,
In plamen naš pogumno dalje gre,
Ker neprekinjena drži veriga
Iz zarje v zarjo in od dne do dne ...
In v nove zarje ji hlepé oči –
Tako mladina pesnika slavi!³⁸*

Ko je bil Župančič v zenitu svojega pesniškega razvoja, je sprejel izziv prešernoslovca Avgusta Žigon, ki je razvijal svojo arhitektonsko teorijo o Prešernovi poeziji, in mu z *Gloso* (LZ 1915)³⁹ dokazal, da je tudi on, sicer privrženec prostega verza, sposoben napisati pesem tako stroge oblike. To značilno intertekstualno reakcijo je Župančič proti koncu svojega pesniškega razvoja dopolnil še z eno, ko je del Prešernovega verza »tje bomo najdlji pot« iz Črtomirjevega nagovora v *Uvodu h Krstu pri Savici* uporabil za naslov, ga parafraziral in razširil v daljšo pesem (Setev 1943).⁴⁰ Z njo se je Župančič odzval na II. svetovno vojno, obsodil okupacijo Slovencev in izrazil svoje takratno politično prepričanje o »Moskvi« kot »materi novega rodu«, torej o Sovjetski zvezi kot rešiteljici Slovencev. Na koncu pesmi je omenjen tudi avtor uporabljenega verznege fragmenta, vendar brez imena, kot »videc veliki«, ki da je pred sto leti »vse /.../ povedal«. Res je marsikaj povedal, toda najbrž ne dovolj jasno, da bi mogel sto let pozneje obvarovati svoje rojake škodljivosti slovanofilstva. Razkrinkalo ga je šele leto 1948, ko se je Jugoslavija razšla s Stalinom. Župančičeva pesem priča o trdoživi kontinuiteti slovenskega slovanofilstva, ki ga je v prigodniško poezijo o Prešernu ustoličil Levstik, potem pa je živel zaradi nevarnosti germanizacije tudi v glavah naivnih slovenskih književnikov do leta 1948, ko se je morala ta ljubezen po političnem ukazu čez noč spremeniti v sovraštvo. Samo redki zaslužni izbranci so bili deležni poprejšnje razlage in priprave na nujnost prekinitve s sovjetskim režimom v Moskvi. Med njimi je bil tudi Župančič, saj mu je spor s Stalinom pojasnil sam voditelj nove, komunistične Jugoslavije – Tito. Žu-

pančič »je med njegovim pripovedovanjem malodane omedleval od začudenja in groze«. ⁴¹

Ne samo pesnikom »moderne«, tudi Alojzu Gradniku (1882–1967) niso bile povšeči slovesnosti ob odkritju pesnikovega spomenika leta 1905. Zato se je tudi on odzval s pesmijo *Prešernu* (Slovan 1904/05). ⁴² Generacijska zarez med četverico »modernistov« in Gradnikom pa se kaže že v tonu zavračanja: ostrina se je povečala, kajti Gradnikov lirski subjekt pripisuje sodobnikom, ki so zatirali pesnika, »zlobo«, imenuje jih »tolpa«, toda enako ozmerja tudi postavljalce in slavilce pesnikovega spomenika. Prepričan je, da bi bil pesnik – če bi oživel – spet deležen zavračanja. Iz poznejše Gradnikove poezije je razvidno, da Prešeren ostaja za primorskega pesnika eno glavnih znamenj narodne in osebne identitete, saj ga omenja v zvezi z motivom narodnostne ogroženosti (pesem *Brda*, LZ 1921; zbirka *Pot bolesti*, 1922) ⁴³ in – posredno, z omembo krvi Prešernovih zaljubljenecv Črtomira in Bogomile – ob motivu svojih nacionalno mešanih prednikov (pesem *Vprašanje*, LZ 1923; zbirka *De profundis*, 1926). ⁴⁴ Zaradi Gradnikove izredne narodnostne občutljivosti se ni čuditi, da je ob bližajoči se II. svetovni vojni napisal cikel dveh vizionarnih sonetov s skupnim naslovom *Na Marijinem trgu* (1940). ⁴⁵ Njuno prigradniško izhodišče je naravnano pripovedno. Od mrtvih vstali Prešeren na trgu pred ljubljanskim Tromostovjem, ki se je takrat imenoval Marijin, ob policistovem urejanju prometa, ironično sklepa, da so njegovi rojaki sicer jezikovno bolj svobodni kakor v njegovem življenju, toda v vseh drugih ozirih pa manj, saj opaža, da jih sodobna civilizacija spreminja na čustveni in idejni ravni v lutke. V drugem sonetu se podoba mestnega vrveža prelije v vizijo vojaškega spopada, polnega nasilja in preliivanja krvi. Telega spopada lirski subjekt ne opredeli. Bralcu prepušča odločitev, ali gre za vojno ali revolucijo, toda na koncu soneta si želi, naj bi bilo takšno nasilje »domovini« prihranjeno, ker ta še ni dovolj močna, da bi ga preživela.

Gradnikova želja se ni izpolnila: vizija se je začela uresničevati že naslednje leto, ko sta izbruhnili vojna in revolucija. Tudi Prešernova ugotovitev o svobodi slovenskega jezika ni več veljala: okupator ga je prepovedoval. Dušil je tudi svobodo umetniškega ustvarjanja. To je storila tudi komunistična revolucija, ki je po svoji zmagi leta 1945 poeziji odvzela samostojnost, jo degradirala v propagandno sredstvo, potem pa jo nadzirala v neprimerno hujših variantah cenzorstva, kakor tistih, ki jih je moral prenašati Prešeren. Nasilje in zatiranje svobode duha, ki ju je izvajala komunistična oblast nad kulturo in umetnostjo, sta presegala vse dotlej znane oblike zatiranja v zgodovini slovenstva. Ironija zgodovine je še bolj srhljiva, saj je stal na čelu tega zatiralskega režima tudi prešernoslovčev sin, Boris Kidrič, čigar očetu očitno ni

uspelo privzgojiti sinu spoštljivosti do avtonomije literature, ki je utemeljila slovensko nacionalno zavest in odločilno pripomogla h konstituiranju slovenstva. Za tega revolucionarja je bila literatura, kljub leporečniški demagogiji, s katero se je obračal na književnike, v bistvu samo oblika propagande. Ob tem se ponuja sklep: ko bi France Kidrič posvečal malo manj pozornosti raziskovanju Prešerna in malo več vzgoji svojega razpuščenega sina Borisa, bi morda tudi Slovenci in njihova literatura ne bi bili okusili tolikšnih strahot komunističnega režima.⁴⁶ Njegov totalitarizem je bil tolikšen, da so komunisti ljudi kaznovali tudi zaradi šal, kakor priča primer Vitomila Zupana (1914–1987), ki poroča v svojem avtobiografskem romanu *Levitán* (1982), kako so ga po II. svetovni vojni zasliševali tudi zaradi njih:

»Da ne bom ponavljal slabih vicev, naj navedem samo tistega, ki se je mojemu poročniku in kasneje sodnikom zdel najhujši: pesnika Prešerna obožajo, dva ptička se pa pogovarjata o tem. Prvi vpraša: Ti, zakaj pa tega obožajo? Drugi pove: Ker je zapisal v 'Krstu pri Savici' – Slovenec že mori Slovenca, brata – namesto ljudstvo pravično kaznuje protiljudske elemente.«⁴⁷

Iz slavilnega pesništva, posvečenega Prešernu, je poleg oboževanja pesnika najbolj očitno, da ga slavilci poudarjeno povezujejo s svojim doživljanjem slovenstva, ki ga praviloma stopnjujejo v slovanofilstvo. To seveda pomeni, da si še niso drznili pomisliti na slovenstvo kot samostojen, državniški subjekt, ampak so mu iz utemeljenega strahu pred germanizacijo našli varuško v naivno poveličevanem slovanstvu. Toda tu se kaže naivnost poprešernovskih pesniških rodov. Prešeren je bil sicer v svoji poeziji romantik, vendar v pojmovanju slovanstva že realist, saj je doumel nevarnosti ilirizma, zato ga je zavrnil. Prav gotovo mu je tudi poljski konfiniranec v Ljubljani, Emil Korytko, povedal, kako vneto je Rusija v 18. stoletju sodelovala s Prusijo in Avstrijo pri razdelitvi Poljske in kaj je še počela z njo. Poznejši slovenski literarni rodovi, ki so slavili Prešerna, pa so se začeli vdajati iluziji, da bodo večji slovanski narodi v državnih tvorbah, v katere naj bi vstopili tudi Slovenci, te zavarovali. Izkušnje s prvo in drugo Jugoslavijo, povrhu tega pa še s Sovjetsko zvezo po drugi svetovni vojni, kažejo, da so večji slovanski narodi videli v slovenskem etničnem ozemlju možnost svoje ozemeljske širitve ali interesno območje, Slovencev pa niso nikoli imeli za enakopravne partnerje, zato so si jih vedno, ko so naivno vstopili v večjo slovansko državno tvorbo, jezikovno, kulturno, gospodarsko in politično podredili. V nasprotju s Prešernom so poznejši pesniški rodovi pojmovali slovanstvo naivno romantično, zato so vstopa v prvo in drugo Jugoslavijo drago plačali, čeprav bi se lahko že od Prešerna naučili tudi več političnega realizma.

Pesništvo, ki slavi Prešerna, kaže torej posebno regresijo: romantičnega slavljenca romantizira na področju, kjer je bil realist. Zato je takšno pesništvo o Prešernu samo začasno krepilo slovenstvo, z vidika celotne zgodovinske perspektive pa ne, ker je vztrajno obnavljajo utvare, ki so škodljivo vplivale na Slovence pri njihovih odločitvah v prelomnih zgodovinskih trenutkih – ko so se združevali z večjimi narodi –, v katerih bi morali imeti manj romantičnih iluzij in več treznosti, s katero bi si morali zagotoviti več garancij za svoj nadaljnji razvoj in obstoj.

II.

Usihanje pesniških upodobitev Prešerna pri prvorazrednih slovenskih pesnikih v času med svetovnjima vojnama in usahnitev po drugi svetovni vojni si je mogoče razlagati kot posledico spoznanja, da je skoraj nemogoče estetsko zadovoljivo upesniti največjega slovenskega pesnika. Tudi večina dosedanjih upodobitev, ki so delo boljših pesnikov, je namreč obtičala na nizki literarni ravni. Poleg tega ima vsak bralec že svojo mentalno podobo Prešerna, zato težko pride do identificiranja med pesnikovo upodobitvijo Prešerna in tisto, ki si jo je bralec že prej ustvaril s pomočjo Prešernove poezije, njegove biografije in različnih literarnozgodovinskih informacij. Samo manj pomembni verzifikatorji so si še naprej nekritično domišljali, da s svojimi slabimi stihmi primerno častijo pesnika, dejansko pa so si z njegovo pomočjo poskušali dvigniti svojo literarno ceno in si povečati vsaj javni ugled, če že niso njihovi verzi kaj prida. Zaradi kulta poezije na Slovenskem namreč uspeva tudi verzifikatorjem ustvarjati vtis pomembnosti.

V obratnem sorazmerju z upadom upesnitev Prešerna v zahtevni poeziji se je med obema vojnama povečalo prizadevanje, da bi presegli upodobitve epizod iz pesnikovega življenja v kratki prozi in ovekovečili celotno njegovo življenje širše, bolj epsko, v najbolj cenjeni pripovedni zvrsti dvajsetega stoletja, v romanu. Poleg tega je v prvi polovici dvajsetega stoletja postal v velikih evropskih literaturah priljubljen biografski roman, katerega primerki so se začeli pojavljati v prevodih tudi na slovenskem knjižnem trgu, kar je kmalu spodbudilo slovenske avtorje, da so se začeli preizkušati tudi v tej literarni zvrsti in iskati primerno snov za domače življenjepisne romane. Biografija največjega slovenskega pesnika je dovolj razgibana in zato izredno primerna za takšen podvig. Poleg tega so zlasti pozitivistično usmerjeni prešernoslovci zbrali sorazmerno dovolj gradiva, da ga je bilo mogoče uporabiti kot literarno snov. Vendar je obstajala tudi psihična zavora, kajti pesnikov

nacionalni status terja vrhunsko upodobitev, te pa zaradi kronične slabokrvnosti slovenske proze, ki raje lirizira kot epizira, ki se bolje počuti v črtici kot v romanu, ni lahko ustvariti.

Prvi poskus je pod naslovom *Roman o Prešernu* (1937) naredila Ilka Vašte (1891–1967). Dejanje je bilo presenetljivo, saj avtorica ni veljala za vrhunsko pisateljico, temveč ustvarjalko poljudne, trivialne zgodovinske literature, česar se je tudi sama zavedala in tega tudi ni nikoli prikrivala. Zato bi se motili, ko bi skleпали, da gre hkrati tudi za zgodnji primer uveljavljanja feminističnega pogleda na Prešerna, čeprav ponuja njegova biografija dovolj prijemališč tudi za kaj takega.

Čeprav roman Ilke Vašte ni napisan s feminističnega zornega kota, pa v njem vendarle najdemo njegovo sled. Ko se Andrej Smole vrne v zakotno Ljubljano, poroča, »da se je v svetu dvignilo žensko vprašanje /.../ to se pravi, da ženske zahtevajo svoje pravice«, kar sproži salve smeha, saj začne moška družčina naštevati, katere neženske poklice bodo opravljale ženske.⁴⁸ Zasnova romana Ilke Vašte je kronikalna. Iz pisateljevega življenja je izbrano dvajset domnevno najbolj odločilnih letnic, opremljenih z verzi iz Prešernovih pesmi. Pod temi naslovi, ki so hkrati gesla poglavij, so razvrščeni domnevno najpomembnejši dogodki iz pesnikove biografije. Kompozicija celotnega romana je torej časovno in dogajalno linearna, toda v njej so mnoga leta in z njimi vred tudi odseki pesnikovega življenja izpuščeni. V romanu sta prvi letnici 1812 in 1819, torej sta izpuščena celotno otroštvo in puberteta – obdobji, pomembni za oblikovanje osebnosti, pesniške pa še posebej. Avtorica si očitno ni upala poseči v ti dve kočljivi obdobji niti ju interpretirati v smislu kakih psihologičnih ali celo psihoanalitičnih spekulacij, ki bi pojasnjevale izvor in izoblikovanje pesnikovega talenta. Hkrati je pustila v nemar tudi erotično-seksualno komponento obeh obdobji, ki zaradi pesnikovih poznejših ljubezenskih doživetij tako rekoč terja nekakšno ekspozicijo ali pa vsaj kako poznejšo razlagalno retrospektivo, toda bralec ne dočaka ne prve ne druge. Roman torej opušča Prešernova otroška leta v Vrbi in na Dolenjskem, pa tudi študij na Dunaju. Dogodek iz ljubljanskega dijaškega obdobja je le prolog, v katerem so nakazani vsi trije problemski krogi romana: literarnozgodovinski, nacionalni in literarni. V prvem poglavju namreč Prešeren ob proslavljanju francoskih napoleonskih zmag deklamira Vodnikovo pesem pred njenim avtorjem in krožkom barona Žige Zoisa. S takšnim začetkom roman opozarja na kontinuiteto začetkov slovenske literature, na njene pionirje in na problem nacionalne nesamostojnosti Slovencev, ki ostaja poleg literature refren večine poglavij. Prostorsko pa se roman osredotoča na Ljubljano in Kranj. Nekajkrat pa vendarle v obliki paralelnih dogajalnih

drobcev »skoči« v širni svet, da z novimi lokacijami kontrastira slovensko dogajanje. Tako se prvo poglavje ne konča v Ljubljani, v kateri se je začelo, marveč v »temni sobi Kremlja«, v kateri Napoleon zasluži svoj ruski poraz, bralec pa skorajšnjo priključitev Slovencev Avstriji. Pozneje se bralec s pomočjo takšnega »skoka« seznaní z Metternichom na Dunaju in Prešernovim sorodstvom na Koroškem, pa tudi z Julijo v njeni spalnici, medtem ko Prešerna v njegovi izbi grize črn obup. Pripovedovalka romana Ilke Vašte je kljub dogajalnim in časovnim izpustom dobra poznavalka celotne pesnikove biografije, kar je razvidno iz dejstva, da ljubi tudi razpostavljanje stranskih oseb v drobnih epizodah, ko so te še otroci in preden se kot odrasle odločilneje pojavijo v pesnikovem življenju. Tako se bralec seznaní npr. z Julijo, z njenim bodočim možem in Ano Jelovšek. Iz romana je tudi razvidno, da pripovedovalka ne ljubi dolgih, realističnih opisov dogajalnega prostora, tega navadno samo nakaže, najraje z imenovanjem kake mestne ulice, četrti ali hiše, po skromnem opisu oseb – da lahko dogajanje steče, potem pa se vedno razmahne njeno nagnjenje do pogovorov med osebami. Njen roman je močno dialogiziran, ponekod precej dramski. Pripovedovalka redkeje poroča, kako Prešeren tehta svoje nazore v samotnih monologih za stenami svoje sobe, raje ga postavi v živahno gostilniško družbo ali v pogovor s kakim prijateljem, s katerim izmenjuje nazore o poeziji, nacionalnem vprašanju in osebnih življenjskih odločitvah. Ker bi se obseg romana preveč razširil, če bi bili mnogi kulturnopolitični dogodki iz Prešernove dobe natančneje pripovedno obdelani, so mnogi v roman vpleteni v obliki kratkih omemb v pogovorih oseb. Prav tako kakor se pripovedovalka izogiba sleherni spekulativni razlagi Prešernovega talenta, si očitno tudi ni upala razvijati kakih daljših in manj vsakdanjih interpretacij njegove poezije, zadovoljila se je večinoma z omembami najbolj znanih Prešernovih ljubezenskih pesmi in s citati iz njih. Poezija ji je predvsem odsev pesnikovega življenja, zato jo uporablja za podkrepitev romansirane pesnikove biografije. Pri tem početju je ponekod prehitra, saj citira kake verze, preden so bili povsem izdelani, kar krepi patetičnost pripovedi in slabi njeno verjetnost. Ko npr. Prešeren uzre Julijo v trnovski cerkvi, takoj navede tercini iz soneta *Je od veselga časa teklo leto*. Poglavitna značilnost celotnega dogajanja pa je njegova melodramatičnost. Pripovedovalka namreč konstantno skrbi, da se osebe, zlasti Prešeren, Julija in Ana, srečujejo na javnih mestnih prostori, ko so razmerja v njihovem ljubezenskem trikotniku najbolj napeta (npr. med Anino nosečnostjo), kar seveda podžiga njihova nasprotujoča si čustva. Melodramatičnost ponekod povečujejo tudi nekateri odvečni pripovedovalkini sentimentalni komentarji, kakršen je tisti, ki ga nameni Ani, ko je ta upala na poroko s Prešernom:

*Ubogi naivni otrok! Ni poznala vse težine tega, kar je stalo med njo in Prešernom. Kako bi negodno, še otroško neumno, petindvajset let mlajše dekletce moglo zadostovati možu Prešernovega razuma kot tovarišica za vse življenje? In njen nesrečni značaj! Njena trma in spogledljivost, ki sta Prešernu trgali živce!*⁴⁹

Toda takšnih mest ni v romanu veliko. Pač pa je treba omeniti, da se pripovedovalkino poznavanje ženske nravi najbolj pokaže v nekaterih otenkih Julijinega odnosa do Prešernovega pesemskega dvorjenja, ki ji godi in jo hkrati – zaradi materinega vpliva – odbija, posebno pa v Aninih agresivnih pogovorih s Prešernom, s katerimi hoče izsiliti poroko.

Če je mogoče trditi, da se roman Ilke Vašte izogiba sleherni nekonvencionalni interpretaciji Prešernovega življenja, pa se očitno ni mogla ali hotela izogniti nekaterim ideološkim aktualizacijam, ki jih je pričakoval in terjal slovenski politični režim druge polovice 20. stoletja, v kateri je pisateljica živela. Tako je najti v izdaji romana iz leta 1975 v poglavju o letu 1848, ki se dotika odmevov marčne revolucije, tudi patetično naštevanje takratnih gesel in trditev: »Med človeštvom se je pojavil nov, dotlej nepoznan glas – glas proletarca.«,⁵⁰ kar je očitno vrinek, s katerim se je hotela pisateljica zavarovati pred morebitnimi očitki kakega komunističnega ideologa, češ da njen roman ni »ideološko ustresen«. Da je bilo res tako, potrjuje raziskava zgodovinarja Aleša Gabriča.⁵¹

Roman Ilke Vašte zavestno ni hotel biti literarno visoko in zahtevno besedilo, ni hotel biti drzna interpretacija pesnikove biografije, še manj pa njegove poezije, hotel je zgolj približati mitologiziranega pesnika bralcu, ki ljubi predvsem trivialno literaturo. Glede na veliko število ponatisov je romanu to tudi uspelo, pa naj si prešernoslovci mislijo o njem karkoli.

Končno se je med njimi našel tudi nekdo, ki je imel poleg prešernoslovske pedantnosti tudi pripovedni talent, s katerim je mogel tekrovati z Vašetovo. In tudi je, uspešno. Anton Slodnjak (1899–1983) je napisal svoj biografski roman o Prešernu, in sicer *Neiztrohnjeno srce* (1938).

Slodnjakov roman kaže svojo ambiciozno zasnovo že navzven, saj je še enkrat bolj obsežen kakor roman Vašetove, pa tudi v notranjih plasteh. Te sicer združuje enak kompozicijski prijem kakor pri Vašetovi, torej linearna, kronološka razporeditev dogodkov, ki se ujemajo z zaporedjem izpričanih dogodkov v pesnikovem življenju, z vmesnimi izpusti dogajalno nepomembnih biografskih epizod. Prva posebnost Slodnjakovega romana je večja »gotota«⁵² pripovedovanja kakor pri Vašetovi. Dogajalni čas in prostor sta vedno natančneje opisana, prav tako tudi osebe. Pri teh se pripovedovalec ne ome-

juje samo na zavestna stanja, ampak v neprimerno večjem obsegu tudi na mejna stanja, kakršna so zasanjanost, zamaknjenost, prividi in sanje. Ta modernejša pripovedna usmeritev je povzročila tudi nastanek večje količine preišljevanj oseb, vendar ta še niso oblikovana v notranje monologe, kakršne je razvil psihološki roman prve polovice 20. stoletja, čeprav jih snov dopušča; roman se je znašel na njihovem pragu. Morda se je pisatelj pri zadnjem ponatisu romana (leta 1981) zavedel te možnosti, saj jo je uporabil v biografskem romanu o Ivanu Cankarju *Tujec* (1976), vendar romana o Prešernu ni hotel predelati v to smer, ker bi se s tem odpovedal določeni stopnji svojega pisateljskega razvoja, poleg tega pa bi utegnili radikalna izvedba novega pripovednega modela in stilna radikalizacija bralcu otežiti dojemanje pesnikove biografije. V dilemi oblikovna radikalizacija ali komunikativnost se je pisatelj odločil v prid druge možnosti, a je pri tej upošteval tradicijo psihološkega romana 19. stoletja in nekatere novejšje teorije v psihologiji iz prve polovice 20. stoletja, zlasti tiste, ki poudarjajo pomen otroštva in spolnosti pri oblikovanju človekove osebnosti. Toda tudi te nazore je Slodnjak prevzel v zelo zmerni obliki, saj ni nikoli svojega romana zasukal v neposredno prikazovanje spolnosti. Najbrž je tudi tukaj prevladalo spoznanje, da roman upodablja najbolj kanoniziranega in mitologiziranega pesnika slovenske literature, da naj roman bralcu olajša razumevanje njegovega življenja in dela ter da zato ni niti primerna veristična pripoved. Skratka, Slodnjakova modernizacija koncepta biografskega romana je modernejša kakor pri Vaštetovi, vendar še vedno ostaja podrejen slavilnemu odnosu, ki je položen v temelj celotnega romana.

Vse te poteze je mogoče opazovati že na začetku Slodnjakovega romana, ki se v nasprotju z Vaštetovo odloči za prikaz Prešernovega otroštva v Vrbi ter dolenskega, ljubljanskega in dunajskega šolanja. Prešerna okarakterizira s sintagmo »samosvoj otrok«, ki jo dogodki iz njegovega zgodnjega življenja potrjujejo. Slodnjakov pripovedovalec poudari sanje kot iracionalno napoved otrokovega poznejšega življenja, slovensko literarno tradicijo (*Biblija*, *Pisarnice*, Valentin Vodnik) kot začetek njegove izobrazbe. Otrok naj bi bil zgodaj travmatiziran, predvsem zaradi prezgodnjega nasilnega odhoda iz gorenjske družine k dolenskemu stricu in vedenjske neprimernosti prvega učitelja. Travmatičnost naj bi stopnjevali še pubertetna doživetja in neustrezna seznanitev s spolnostjo (»umazana razkritja domačega hlapca v hlevu v Vrbi«),⁵² razcep na eros in seks, verski dvomi, zgodnji začetek alkoholiziranja in hedonistična družba sošolcev. Kljub kočljivosti so vsi ti motivi v romanu prikazani »dostojno«, v primerjavi z novejšo slovensko avtobiografsko prozo Vitomila Zupana in Lojzeta Kovačiča, ki te motive prikazuje neposredno,

veristično, pa preveč distančno in zastrto, da bi bralec ob njih začutil njihovo usodnost za pesnikovo življenje. Ob prvi izdaji romana leta 1938 pa so najbrž – vsaj v primerjavi z romanom Vaštetove – delovali inovativno in izzivalno. Bralec, ki pozna tudi Slodnjakov prešernoslovni opus, se lahko ob teh poglavjih romana spomni na njegove omembe,⁵³ da so bila Prešernova dolenska doživetja tako travmatična, da se jih je spominjal celo pred smrtjo. Toda ko prebere romanopisno verzijo dolenskih dogodkov (otrokov napad pijanega učitelja, radovednost o razmnoževanju človeka), mu ni jasno, v čem bi bila njihova travmatičnost. Res pa je, da se slovensko prešernoslovje izogiba natančnejših opredelitev teh dogodkov. Pisec teh vrstic se nagiba k domnevi, da je bodoči pesnik kot otrok postal na Dolenjskem žrtev pedofiličnega poskusa svojega nasilnega, alkoholiziranega učitelja, kar je ostalo Prešernovo neizbrisno travmatično doživetje. Čeprav je Slodnjakov pripovedovalec pri opisovanju nadaljnjih pubertetnih dogodkov zelo skop, vendar nevtralnno opiše razmerje med bodočim pesnikom in Smoletovim Andrejčkom tako, da ga je mogoče imeti za najstniški homoerotični preblisk.

Izmed ostalih dogodkov, ki jih je Vaštetova izpustila, je treba omeniti dunajski univerzitetni študij, srečanje s Kopitarjem in njegovo oceno prvih pesmi, nesrečno ljubezen do Dolenčeve Zalike, vzgojiteljsko službo v Klinikowströvem zavodu, predvsem pa ljubezen z Judinjo Rahelo na Češkem, pri kateri se je pisateljeva fantazija morala še posebej razživeti, saj ni na voljo nobenih dokumentiranih pričevanj, razen Prešernove pesmi *Judovsko dekle*. Precej prostora odmeri tudi srečanjem versko dvomljivega in do Cerkve kritičnega pesnika z versko globoko čutečim in do pesnika tolerantnim sošolcem Slomškom. Pri obeh, Vaštetovi in Slodnjaku, najdemo epizodo z izročitvijo znanega Prešernovega epigrama, pri Vaštetovi ga Slomšek sprejme nonšalantno, pri Slodnjaku pa osuplo, toda v obeh primerih tekst Slomšek skrbno shrani, kar je tudi izpričano zgodovinsko dejstvo. Zanimiva je tudi primerjava srečanja z Julijo v prazni trnovski cerkvi: pri Vaštetovi se to zgodi v skladu s Prešernovim sonetom na veliki petek, pri Slodnjaku pa neke poletne nedelje, na god trnovskega farnega zavetnika, v polni cerkvi, po prekrokani noči, tako da je napol mistično videnje dekleta skoraj posledica mačkastega počutja. V nasprotju z Vaštetovo, pri Slodnjaku Prešernova ljubezen do Julije ni evforična, ampak ima zagone in stagnacije, ki so posledica pesnikovih poklicnih obveznosti. Oba avtorja pa dogajalno poudarita ples, na katerem se pesnik sreča s svojo Lavro, toda pri Vaštetovi ji pesnik izroči izvod *Sonetnega venca*, pri Slodnjaku pa ne, pač pa ta ironično komentira prireditve, kar prizadene Julijo. Kaj se skriva v *Vencu*, izve od pobsesnele matere šele naslednji dan. Slodnjak le skopo omenja, da je Korytko poskušal

Ano na Crobathovem vrtu zgolj objeti, Vaštetova pa vidi v tem celo poskus posilstva, zato ga razširi v dramatsko napet prizor. Vaštetova posveča precej pozornosti tudi obema poskusoma Prešernovega samomora, zlasti drugi je pri njej pripovedno pretresljiv, medtem ko Slodnjak telegrafsko omenja samo drugega. Značilnost Slodnjakovega romana je tudi ta, da se v njem v drugi polovici zmanjšuje obseg dialogov in da postaja njegov pripovedovalec pogosto literarnozgodovinsko usmerjen, torej poročevalen in brez dialogov, kar zmanjšuje vrednost pripovedi. Slodnjakov pripovedovalec se tudi ne znajde vedno najbolje z Ano, zato o njenih izbruhih največkrat samo na kratko poroča, medtem ko pripovedovalka Vaštetove v skladu s svojo žensko naravo v teh dogodkih najbolj občuteno pokaže svoj pripovedni temperament in talent. Slodnjakov pripovedovalec pa ne more zatajiti svoje literarnozgodovinske narave v razlagi Prešernovih literarnih vzorov, orfejskega pojmovanja pesništva in v parafraziranju verza o »praluči« iz nemške elegije *V spomin Matije Čopa*. Oba biografska romana se končata s pesnikovo smrtjo, ki je pri Vaštetovi opisana realistično s sklepno meditacijo, v kateri so omenjene najpomembnejše osebe njegovega življenja, pri Slodnjaku pa z daljšo vzneseno vizijo pesnikovih sodobnikov brez opisa okoliščin umiranja.

Oba biografska romana o Prešernu sta slavnostne narave, ki pa je ne poudarjata na tako cenen način, kakor to počne prigodniška poezija; izpovedujeta jo zastrto, na nižji in višji ravni literarne zahtevnosti, ki sta posledici dveh spolov, dveh različnih pisateljskih osebnosti in dveh različnih pojmovanj in doživljanj literature.

III.

Prešernova biografija vsebuje toliko napetih dogodkov, da je privlačna tudi za dramatik. Toda iz sorazmerno majhnega števila nastalih dramskih del je očitno, da ima ta literarna vrsta do upodabljanja Prešerna večji respekt kakor drugi dve, saj implicira še odrske postavitve, ki še bolj zaostrijo zagate, ki so opisane na začetku te študije. To se vidi iz dejstva, da ga je večinoma upodabljala samo parcialno: iz njegovega življenja si je izbirala zgolj posamezne dogodke, primerne za satiro ali kako drugo aktualizacijo v skladu literarno usmeritvijo vsakega avtorja, in iz njih delala prizore ali enodejanke, kakršne so napisali npr. Josip Stritar: *Prešernov god v Eliziji* (1868),⁵⁴ Anton Aškerc: *Prešeren v gostilni »Pri zlatem grozdu«* (1900),⁵⁵ Ivan Pregelj, *V Emavs* (1925).⁵⁶ Pisateljica in dramatičarka Ljuba Prenner (1906–1977) je napisala celo libreto za opero *Prešeren*, ki jo uprizarjajo z naslovom *Slovo od*

mladosti. V njem se je osredotočila na pesnikovo fatalno ljubezen do Julije in njegovo resignacijo zaradi njene nemožnosti. Libreto je uglasbil skladatelj Danilo Švara (1902–1981); opera je krstno uprizoritev doživela leta 1954 v ljubljanski Operi, pozneje pa še nove uprizoritve, kar je za slovensko operno delo uspeh.⁵⁷ Najboljši slovenski dramatik pa se Prešerna niso lotevali. Ivan Cankar je sicer nekaj časa – kakor poroča v svoji korespondenci – načrtoval dramo o Primičevi Juliji, vendar je ni nikoli napisal.⁵⁸ Sklepati je mogoče, da se zdi dramatikom Prešernovo življenje preveč zapleteno, da bi bilo mogoče vse njegove odločilne komponente zadovoljivo vključiti v daljši dramski tekst. Redukcije pa bi najbrž povzročile prevelike poenostavitve, ki bi utegnile škodovati estetski plati drame.

Ta problem pa očitno ni skrbel avtorja, ki je po drugi svetovni vojni napisal prvi filmski scenarij o Prešernu. Njegov nastanek sodi v prizadevanje takratne Ljudske republike Slovenije, da bi po drugi svetovni vojni ustvarila svojo kinematografijo. Prizadevanje ni izviralo prvenstveno iz pojmovanja filma kot novejšje umetnostne zvrsti niti kot proizvodnje komercialne zabave, marveč – oziraje se na prakso Sovjetske zveze – iz ugotovitve, da je film v dvajsetem stoletju najbolj učinkovito sredstvo za propagiranje oblastniške ideologije, ker pritegne največ občinstva. V ta koncept je sodilo tudi že omenjeno ideološko prilagajanje in prilagajanje prominentnih umetnikov iz nacionalne zgodovine, v katerih so novodobni ideologi »odkrivali«
predhodnike svojih gesel. Slovenska komunistična revolucija, ki si je že med svojim pohodom na oblast prisvojila adaptirana Prešerna in Cankarja za svojo besedno propagando, je bila po svoji zmagi zainteresirana tudi za filmsko ekranizacijo Prešernovega življenja, seveda bi morala tudi ta ustrezati njenim ideološkimi obrazcem. Cankar kljub svoji socialdemokratski epizodi ni prišel v poštev, ker so še živeli njegovi sodobniki, ki so poznali njegovo boemstvo, to pa je bilo preveč lumpenproletarsko, da bi ga postavljali delavskemu razredu za zgled. Leta 1948 je dobil vabilo za pisanje scenarija pisatelj, dramatik in gledališki režiser Bratko Kreft (1905–1996), ki je v ta namen najprej preštudiral literarnozgodovinsko gradivo, potem pa napisal tekst *Dr. France Prešeren*, mu pripisal obširen komentar in ga leta 1951 objavil v knjižni obliki. V uvodu omenja svojo zvestobo faktografiji, kar pomeni, da se je hotel s to izjavo zavarovati pred morebitnimi očitki, da je njegova scenaristična upodobitev pesnika za naročnika scenarija oziroma braleca prevec samovoljna, hkrati pa ne pozabi poudariti svoje pripadnosti komunizmu, kar je prav tako pomenljivo, še posebno potem, ko bralec opazi, da scenarist zaradi te svoje pripadnosti v scenariju korenito prikraja izpričana biografska dejstva. Značilno je tudi to, da si je od vseh izbral predvsem takšna, ki kažejo pesnikovo

družbenokritičnost in upornost. Potem pa jih je povezal v zaporedje, iz kate-
 rega zasije Prešeren pred bralčevimi očmi kot prototip komunističnega revo-
 lucionarja. Da bi ta ideološka konstrukcija vsaj približno dogajalno funkcio-
 niral, si je Kreft privoščil povezovanje oseb, o katerih ni dokumentarnih
 pričevanj, da bi se kdaj srečale. Avtorjev alibi, da je upošteval faktografijo,
 torej ne velja, saj jo ponareja. Seveda mu bralec dopušča *licentio poetico*,
 toda ko ta dobiva čudaške razsežnosti, se scenarij povsem zamaje. Nekaj
 značilnih primerov! V Kreftovi verziji plesa, na katerem se srečata Julija in
 Prešeren, se znajdetata tudi njegova nasprotnika Bleiweis in Koseski; z drugim
 Ana Jelovšek celo odpotuje v Trst. Spotoma izgubi list s Prešernovim ro-
 kopisom pesmi *Nezakonska mati*, tega odnese veter naravnost na cesto proti
 Kranju, po kateri se ravnokar pelje Julija; na obcestno drevo pa čevljar, ki
 uteleša bodočo proletarsko revolucijo, pripenja letak s pozivom kmetom k
 upor. V Kreftovem scenariju dobi Julija *Sonetni venec* kar dvakrat. Iz vsega
 tega je razvidno tudi scenaristovo splošno znano nagnjenje do teatralnosti in
 melodramatičnosti, ki se kaže tudi v scenah, v katerih je predvideno, naj film-
 ske slike zvočno »prekriva« deklamiranje kitic iz Prešernovih pesmi. Krefto-
 va ustvarjalna scenaristična fantazija pa kulminira v prizorih, v katerih kmeč-
 ki očanec pod lipo zaneseno prepeva ljudsko pesem, Emil Korytko pa si jo v
 transu slovstvenega folklorista zapisuje kar sredi ceste, pri čemer ga skoraj
 povozi poštna kočija. Iz nje skoči sam Vuk Karadžić in pade Korytku v
 erotični slovanski objem. To srečanje najlepše razkriva Kreftov balkanski
 krak slovenskega slovanofilstva, ki je koprnel, da bi vsaj na filmskem platnu
 s pomočjo Prešerna dosegel bratstvo in enotnost jugoslovanskih narodov.
 Čeprav se po pol stoletja zdi Kreftov scenarij za tedanji čas ideološko
 neoporečen, pa ni dočakal filmske ekranizacije, ampak za tolažbo avtorju
 vsaj knjižni natis. Tako je ostala slovenska kinematografija brez celovečer-
 nega biografskega filma o velikem pesniku.⁵⁹ Film najbrž ni bil posnet zaradi
 ideoloških premikov po letu 1948, oddaljevanja od sovjetskih vzorov in
 naraščajočega odpora kulturnikov in zlasti gledalcev do puhlih propagandnih
 filmov sovjetskega tipa. Toda scenarij je še po pol stoletja uporaben, vendar
 če ga ne beremo kot tragedijo, marveč kot farso. Samo takšen bi bil odlična
 podlaga za filmsko satiro na propagandne filme. Kreft je pozneje še nekajkrat
 dramatisiral prizore iz Prešernovega življenja,⁶⁰ in prav v vseh se kaže nje-
 gova privrženost revoluciji, v kateri pa sam ni, da bo zadeva še bolj groteskna,
 aktivno sodeloval. Pred drugo svetovno vojno je namreč v sporu na literarni
 levici simpatiziral s Krleževim nasprotovanjem komunistični propagandnosti
 v literaturi, zato bi ga revolucija, ki je propagandnost patološko ljubila, ma-
 ščevalno likvidirala. Morda pa je hotel prav z ideološko poudarjenim scena-

rijem in poznejšimi podobnimi igrokazi vsaj *post festum* dokazati zmagoviti revoluciji, da zna napisati neoporečen propagandni tekst, povrh vsega pa še za film, ki omogoča najbolj sugestivno manipuliranje z gledalci.

Največji oboževalec tragedije med slovenskimi dramatikami, čudaški boem in marginelec Ivan Mrak (1906–1986), ki so ga pritegovale zgodovinske osebnosti, je mednje uvrstil tudi Prešerna, ko mu je posvetil »himnično monotragedijo v dveh stopnjevanjih« *Spoved lučnim bratom* (1972).⁶¹ V njej uprizarja agonijo, v kateri se Prešernu prikažeta Čopov in Smoletov privid. Z obema se pesnik zaplete v mučen pogovor, ki pomeni razčiščevanje razmerij v prijateljskem trikotniku. Ta je bil zaradi karakternih razlik precej majav, zato se vsipajo različni očitki. Čopov privid vabi Prešerna v onstranstvo, k Praluči, Prešeren pa občuti Čopovo smrt kot izdajalski pobeg iz življenja v času, ko je Čopa najbolj potreboval kot duhovno oporo. Tudi Smoletu očita nestanovitnost, predvsem pa zvezo s turjaškim grofom Anastazijem Grünom. Dejansko pa je ob Prešernovi postelji samo Smoletov sin, ki je pesniku pomagal kot pisar v odvetniški pisarni. V njegovem naročju pesnik tudi izdihne. V tekstu mrgoli vprašalnih stavkov, nikalnih tvorb, velelnikov, paralelizmov, kar ustvarja privzdignjen stavčni ton in svojevrsten patos, ki preveva tudi druge Mrakove »himnične tragedije«. Natančnejša razčlenitev metaforike pa razkrije homoerotično konotacijo prijateljskega trikotnika, kar ni posebnost tega teksta, ampak stalnica Mrakove dramatike.

Naslov in podnaslov gledališkega dela pisatelja in dramatika Evalda Fli-sarja (1945–) *Iztrahnjeno srce – »Drama o gosjem peresu«* (1995)⁶² pa kaže-ta, da je v njem temeljni odnos do Prešerna ironičen, satiričen in parodičen, pravzaprav do pesnika, kakršnega so prikazovala dosedanja biografska dela in oba velika biografska romana o njem. Drama obračunava z značilnostmi dosedanjih literarnih upodobitev Prešerna, ker so te postale nekakšen tampon med pesnikom in bralci njegove poezije; ti namreč dojemajo pesnika skozi njo ali pa si jo razlagajo dosledno biografsko. Skratka, današnji bralci naj ne bi bili več sposobni dojemati neposredno pesnika in njegove poezije, ker so ju vsi dosednji posredniki obdali s svojimi interpretacijami, ki ničesar ne pojasnjujejo, ampak samo zastirajo. Zato dramatik jemlje iz tega balasta o Prešernu različne prvine, česar sploh ne skriva, in jih kombinira, da bi bralca izzval, naj se preneha opirati na različne razlage in naj si poskusi najti svojo podobo pesnika. Zato iz dogodkov, iz katerih bi bilo mogoče napisati trage-dijo, revolucionarno agitko ali sodobno psihološko dramo nevrotikov, neneh-no nastaja burka. Smešnost poskuša doseči z lepljenjem citatov v dialoge, ki izgubljajo sleherno trohico resnosti, tem pa dodaja še citate iz Prešernovih pesmi. Celotna lepljenka je začinjena še s pogovornim besedjem, tudi vulga-

rizmi, prvinami nogometnega žargona in pornografskimi štirivrstičnicami, ki jih ljudski glas pripisuje Prešernu. Tako zgrajeno besedilo ne skriva niti svoje parodične narave niti satirične osti zoper malomeščanstvo, mitizacijo pesnika, misticiranje poezije in kult romantične ljubezni. V besedilu je mogoče videti del postmodernistične literarne dejavnosti, katere cilj je odrska demitizacija Prešerna in njegovo ponovno počlovečenje. Namen je sicer hvalevreden, toda uporabljani prijemi so preveč mehanični, plitvi in ponekod celo dolgočasni, kar pomeni, da sta potrebni tudi za sugestivno demitizacijo večja dognanost in selektivnost pri uporabi dramskih prijemov.

Pregled literarnih del, ki upodablja Prešerna, popolnoma potrjuje začetno domnevo, da tudi literatura ne more dokončno razložiti niti literature niti njenega avtorja niti njunega medsebojnega razmerja niti družbenopolitičnega konteksta, ki si jih vzame za svoj predmet upodabljanja. Literarne upodobitve literature in vsega, kar je z njo povezano, ostajajo parcialne in subjektivne. V vsaki upodobitvi navadno prevladuje en sam vidik, ki je bolj ali manj očitna projekcija avtorjevih nazorov. V Prešemovem primeru se vsak vidik zaradi pesnikovega kanoniziranega in mitologiziranega položaja povezuje z različnimi literarnimi, idejnimi in ideološkimi konstrukti, ki prevladujejo v posameznih zgodovinskih obdobjih in katerih bolj ali manj vneti privrženci so avtorji Prešernovih literarnih upodobitev. Temu se ni mogel izogniti niti poskus demitologizacije, ki je sicer želela počlovečiti pesnika, a je obtičala med premalo inventivnimi in razdrobljenimi satiričnimi in parodičnimi prijemi. Ker pa dosedanje literarne (pa tudi vizualne) upodobitve Prešerna niso zadovoljile občinstva, se bodo tudi v prihodnosti našli zanesenjaki, ki si bodo domišljali, da bo prav njim uspelo. Njihov zvesti priprošnjik ostaja Sizif.

Opombe

¹ Josip Stritar, *Prešeren*, Klasje z domačega polja /.../ V Ljubljani 1866. Citirano po J. Stritar, *Zbrano delo VI*. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1956, str. 46.

² Prim. Oton Župančič, *Zbrano delo XI*. Besedilo pripravil in opombe napisal Joža Mahnič. Ljubljana 1989, str. 143, 569.

³ Prim. Damir Globočnik, *Pesnikova podoba. O portretih in karikaturah dr. Franceta Prešerna 1850–1952*. Ljubljana 2000, str. 95.

⁴ Prim. *Ljubljanske ulice*. Uredil Stane Bernik. Ljubljana 1980, str. 101.

⁵ Prim. *Petdeset let Prešernovih nagrad 1947–1996*. Glavni urednik France Vurnik. Ljubljana-Kranj 1996. – France Vurnik, *Petdeset let Prešernovih nagrad. Med zakono-*

dajo, kriteriji in pomenom. Delo, 29. februarja in 7. marca 1996, št. 49, 55, str. 13–15, 13. – Igor Bratož, *Prve nagrade splošnega, ne le lokalnega pomena. Iz zgodovine Prešernovih nagrad*. Delo, 4. februarja 1997, št. 28, str. 7. – Isti, *Nagrade – vzrok številnih škandalov. Iz zgodovine Prešernovih nagrad*. Delo, 5. februarja 1997, št. 29, str. 7.

⁶ Prim. zlasti: Viktor Smolej, *Zgodovina slovenskega slovstva VII. Slovstvo v letih 1941–1945*. Ljubljana 1971. – France Bernik in Marjan Dolgan, *Slovenska vojna proza 1941–1980*, Ljubljana 1988. – Bojan Godeša, *Kdor ni z nami, je proti nam. Slovenski izobraženci med okupatorji, Osvobodilno fronto in protirevolucionarnim taborom*. Ljubljana 1995. – Janko Kos, *Duhovna zgodovina Slovencev*, Ljubljana 1996. – *Temna stran meseca. Kraitka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Uredil Drago Jančar. Ljubljana 1998.

⁷ Prim. Viktor Smolej, *Zgodovina slovenskega slovstva VII. Slovstvo v letih vojne 1941–1945*. Ljubljana 1971, str. 57–61.

⁸ Prim. France Prešeren, *Zbrano delo II*. Uredil Janko Kos. Ljubljana 1966, str. 77–79, 280–285. – Miran Hladnik, *Apokrifni Prešeren*. V: Prešernovi dnevi v Kranju. Simpozij ob 150-letnici smrti dr. Franceta Prešerna, od 2. do 5. februarja 1999 /.../ Uredil uredniški odbor. Kranj 2000, str. 115–148.

⁹ Boris Zihlerl, *France Prešeren, pesnik in mislec*. Ljubljana 1949. Ni naključje, da je avtor dobil za svoj tekst leta 1950 Prešernovo nagrado. O Zihlerlovem odnosu do slovenske kulture glej: Aleš Gabrič, *Socialistična revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana 1995.

¹⁰ Prim. *Slovenski literarni programi in manifesti*. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Marjan Dolgan. Ljubljana 1999 (Kondor 256), str. 100–119, 245–246. – Marjan Dolgan, *Logotehnika partizanskega tiska*. V: France Bernik in M. Dolgan, *Slovenska vojna proza 1941–1980*, Ljubljana 1988, str. 34–46, 314–316.

¹¹ Prim. Aleš Grabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana 1995, str. 178–179, 281–290.

¹² Prim. Milček Komelj, Sonja Žitko, Špelca Čopič, Ivan Sedej: *Pesnikova podoba* (Katalog razstave pesnikovih upodobitev), Ljubljana 1992. – Damir Globočnik, v op. 11 navedeno delo.

¹³ Ivan Cankar, *Zbrano delo II*. Knjigo pripravil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana 1968, str. 251, 394–395.

¹⁴ Oton Župančič, *Zbrano delo III*. Besedilo pripravil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana 1959, str. 194–195.

¹⁵ Prim. Ivan Rob, *Izbrano delo*. Uredil Viktor Smolej. Maribor 1965.

¹⁶ Prim. Marjan Dolgan, *Bibliografija pomembnejših slovenskih sonetnih pesniških zbirk*, Primerjalna književnost 1999, št. 1, str. 91–120.

¹⁷ Oba načina ukvarjanja slovenske literature s Prešernom registrira Štefka Bulovec v svoji *Prešernovi bibliografiji*, Maribor 1975, poglavje *Prešeren v leposlovju*, str. 327–355.

¹⁸ Fran Levstik, *Zbrano delo I*. Uredil in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana 1948, str. 73–90.

- ¹⁹ N. d., str. 305–306.
- ²⁰ Fran Levstik, *Zbrano delo III*. Uredil in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana 1953, str. 282–284.
- ²¹ Fran Levstik, *Zbrano delo I*, str. 59, 292–293.
- ²² Fran Levstik, *Zbrano delo II*. Uredil in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana 1952, str. 247.
- ²³ Josip Stritar, *Zbrano delo I*. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1953, str. 286–291.
- ²⁴ Josip Stritar, *Zbrano delo II*. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1953, str. 129.
- ²⁵ Simon Gregorčič, *Zbrano delo II*. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1948, str. 278–279.
- ²⁶ Simon Gregorčič, n. d., str. 421.
- ²⁷ Simon Gregorčič, n. d., str. 126–142.
- ²⁸ Anton Aškerc, *Zbrano delo I*. Uredila in z opombami opremila Marja Boršnik. Ljubljana 1946, str. 65–68.
- ²⁹ Anton Aškerc, *Zbrano delo II*. Uredila in z opombami opremila Marja Boršnik. Ljubljana 1951, str. 221–224.
- ³⁰ Anton Aškerc, n. d., str. 494.
- ³¹ Josip Murn, *Zbrano delo II*. Uredil in z opombami opremil Dušan Pirjevec. Ljubljana 1954, str. 168.
- ³² Josip Murn, n. d., str. 193, 440.
- ³³ Josip Murn, n. d., str. 67.
- ³⁴ Dragotin Kette, *Zbrano delo I*. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1949, str. 226, 343–344.
- ³⁵ Joža Mahnič, *Oton Župančič. Ustvarjanje, razvoj, recepcija*. Ljubljana 1998, str. 28.
- ³⁶ Oton Župančič, *Zbrano delo XI*. Besedilo pripravil in opombe napisal Joža Mahnič. Ljubljana 1989, str. 143, 569. – Prim. tudi razpravo istega avtorja *Razmerje moderne do Prešerna* v tej knjigi, str. 253–270.
- ³⁷ Oton Župančič, *Zbrano delo I*. Besedilo pripravil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana 1956, str. 184–186.
- ³⁸ Oton Župančič, n. d., str. 185–186, 451.
- ³⁹ Prim. op. 15.
- ⁴⁰ Oton Župančič, *Zbrano delo III*. Besedilo pripravil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana 1959, str. 145, 463.
- ⁴¹ Josip Vidmar, *Obrazi*, Ljubljana 1985 (3., dopolnjena izdaja), str. 183.
- ⁴² Alojz Gradnik, *Zbrano delo I*. Besedilo pripravila in opombe napisala Miran Hladnik in Tone Pretnar. Ljubljana 1984, str. 179, 338.
- ⁴³ Alojz Gradnik, *Zbrano delo II*. Besedilo pripravila in opombe napisala Miran Hladnik in Tone Pretnar. Ljubljana 1986, str. 55, 293–295.
- ⁴⁴ Alojz Gradnik, n. d., str. 183, 384–385.
- ⁴⁵ Izšla sta v reviji *Dejanje* 1940, št. 1, str. 7.
- ⁴⁶ Prim. Jerca Vodušek Starič, *Pomembnejše opredelitve Borisa, sina dr. Franceta Kidriča*, v: Kidričev zbornik. Gradivo s simpozija v Rogaški Slatini. Uredil Jože

Lipnik. Maribor 2002 (Zora 16), str. 99–109. – Zbornik je posvečen Francetu Kidriču.

⁴⁷ Vitomil Zupan, *Levitan*, Ljubljana 1982, str. 49.

⁴⁸ Ilka Vašte, *Roman o Prešernu*, Ljubljana 1975, str. 85–86.

⁴⁹ N. d., str. 267.

⁵⁰ N. d., str. 415.

⁵¹ Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana 1995, str. 179.

⁵² Anton Slodnjak, *Neiztrohnjeno srce*, Ljubljana 1981, str. 84.

⁵³ France Prešeren, *Pesnitve in pisma*. Uredil Anton Slodnjak. Ljubljana 1962 (Kondor 25 in 35), str. 267.

⁵⁴ Josip Stritar, *Zbrano delo I*. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1953, str. 125–131, 470–474.

⁵⁵ Anton Aškerc, *Zbrano delo II*. Uredila in z opombami opremila Marja Boršnik. Ljubljana 1951, str. 82–92, 469–470.

⁵⁶ Ivan Pregelj, *Izbrana dela V*. Uredil in opombe napisal France Koblar. Celje 1966, str. 296–305, 333–335, 381–382.

⁵⁷ Dr. Henrik Neubauer, *Vodnik po operah slovenskih skladateljev*, Ljubljana 2000, str. 84–85.

⁵⁸ Prim. Ivan Cankar, *Zbrano delo XXVII*. Knjigo pripravil in opombe napisal Jože Munda. Ljubljana 1971, str. 149–151.

⁵⁹ Ko je bil ta spis že končan, je začela TV Slovenija ob dvestoletnici Prešernovega rojstva decembra leta 2000 predvajati nadaljevanko o Prešernu, iz katere je režiser Franci Slak pozneje naredil še celovečerni film. Avtorja scenarija sta Matjaž Kmecl in Brako Šömen, izšel je tudi knjižno z naslovom *Poet*, Ljubljana 2000.

⁶⁰ Prim. Kreflove dramske tekste: *Umrl je pesnik*, Maribor 1963; *Po brezkončni poti* (uprizorjeno v Slovenskem gledališču v Trstu leta 1964); *V areni življenja*, Maribor 1979.

⁶¹ Ivan Mrak, *Spoved lučnim bratom*, Ljubljana 1972 (samozaložba).

⁶² Evald Flisar, *Iztrohnjeno srce. Drama o gosjem peresu*. Ljubljana 1995. Istega leta jo je uprizorilo Mestno gledališče ljubljansko.

PREŠEREN IN DER LITERATUR

France Prešeren ist die am meisten kanonisierte und mythologisierte Persönlichkeit der slowenischen Literatur. Doch je größer die Zahl an wissenschaftlichen Arbeiten über ihn und sein Werk wird, desto unklarer, »weniger greifbar« und widersprüchlicher wird er für den Großteil der Slowenen. Die Erwartungen, daß die verschiedenen Wissenschaften eine endgültige Erklärung France Prešerens liefern werden, bleiben unerfüllt. Auch die Literaturwissenschaft hat sich bereits damit abgefunden, daß sie die Literatur nicht vollkommen erklären kann. Die Literatur selbst wird zum Gegenstand von Literatur, doch auch in diesem Fall kann sie ihre Komplexität nicht erfassen, obwohl sie bei den Lesern die Illusion hervorruft, daß gerade die Literatur das Geheimnis der Literatur ergründen könnte, was die Literaturwissenschaft nicht kann. Die slowenische Literatur setzt sich mit Prešeren auf zwei Arten auseinander. Die erste ist intertextuell: Einzelne Gedichte Prešerens dienen als Grundlage für Parodien und Travestien, mit denen auf verschiedene aktuelle literarische, kulturelle und politische Ereignisse reagiert wird; eine derartige motivische und thematische Modernisierung und gleichzeitige Erhaltung der Formen und des Stils von France Prešeren hat immer eine humoristisch-satirische Funktion. Einige Texte Prešerens, vor allem Sonetni venec und Krst pri Savici, erleben auch »ernsthafte« Nachdichtungen und Überarbeitungen. Die zweite Art der Auseinandersetzung der slowenischen Literatur mit France Prešeren ist die literarische Darstellung seines Lebens und Werks in der Lyrik, Epik und Dramatik verschiedenster Generationen, literarischer Stile und Strömungen. Diese Abhandlung konzentriert sich auf die charakteristischsten Beispiele derartiger Werke. Für das 19. Jahrhundert ist vor allem die lyrische Darstellung Prešerens kennzeichnend, in der Zeit zwischen dem ersten und zweiten Weltkrieg gibt es immer weniger davon, nach dem zweiten Weltkrieg entscheiden sich nur noch unbedeutendere Dichter für diese Form der Darstellung. In der Zwischenkriegszeit gewann hingegen die Darstellung Prešerens in der Form biographischer Romane an Bedeutung; geschrieben wurden sie vom Literaturhistoriker und Prešeren-Forscher Anton Slodnjak sowie von Ilka Vašte, einer Autorin trivialer historischer Romane.

Prešeren ist auch für die Dramatik interessant, doch beschäftigte sich diese zuerst nur in Einaktern mit Episoden aus dem Leben des Dichters. Mit den neuen Medien (Film) entstanden auch neue Drehbücher, doch wurden

nicht alle realisiert. So wurde Bratko Krefts Szenario zwar veröffentlicht, jedoch nicht verfilmt.

Alle literarischen Darstellungen Prešerens bestätigen die Annahme, dass auch die Literatur, die sich mit Literatur und ihren Autoren auseinandersetzt, diesen Bereich nicht bis in den letzten Winkel durchleuchten kann, sondern nur partiell, im Sinne unterschiedlicher Ideen, Ideologien oder literarischer Strömungen, wobei sie notwendigerweise dem Leser oder Zuschauer ihre eigene Interpretation Prešerens aufdrängt. Also manipuliert Literatur durch Literatur, oftmals auch mit außerliterarischen, ideologischen Absichten.

V.

MED BIOGRAFIKO IN ARHITEKTONIKO

POSEGI V PREŠERNA

TRADUKTOLOŠKI VIDIK/PROBLEM PREŠERNOVIH PESNIŠKIH OBLIK

FRANCE PREŠEREN – SLOVENSKI PESNIK V AVSTRIJI

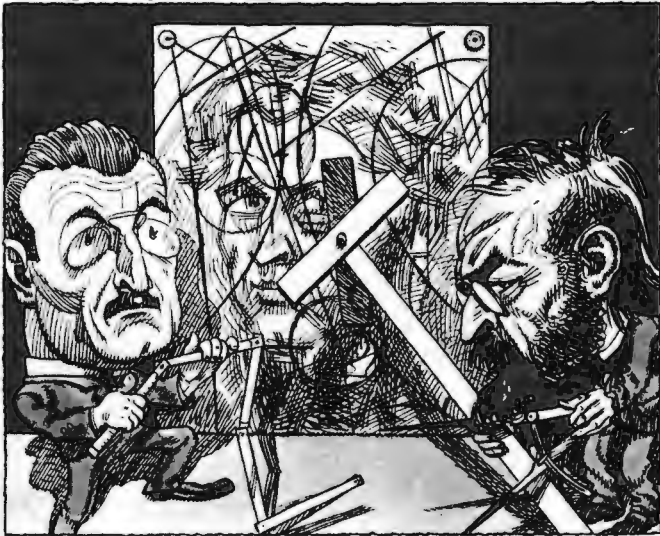
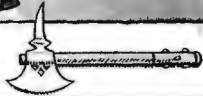


~~DR. KIDRIČ~~

~~DR. PRÍATELY~~

~~DR. PUNTAR~~

~~DR. ŽIGON~~



MED BIOGRAFIKO IN ARHITEKTONIKO

PODOBA PESNIKA

V STAREJŠEM PREŠERNOSLOVJU

DARKO DOLINAR

LJUBLJANA

Raziskovanje Prešernovega pesniškega dela, življenja in osebnosti je eno najbolj razvitih področij v slovenski literarni vedi. V prvi polovici 20. stoletja sta prešernoslovje obvladovali dve nasprotujoči si težnji: empirično-historična biografika in duhovnozgodovinsko usmerjena formalno-estetska analiza, znana pod imenom »matematična arhitektonika«. Članek obravnava njun spopad, ki je s presledki trajal dobrih petindvajset let, predstavlja vodilne teze in glavne polemične argumente njunih zagovornikov, opozarja na njihove implicitne teoretične in metodološke predpostavke ter nakaže povezavo te problematike z nadaljnjim razvojem prešernoslovja in slovenske literarne vede v celoti.

Die Auseinandersetzung mit Prešerens dichterischem Werk, seinem Leben und seiner Persönlichkeit ist einer der weitest entwickelten Bereiche in der slowenischen Literaturwissenschaft. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese Auseinandersetzung von zwei einander widersprechenden Tendenzen beherrscht: von der empirisch-historischen Biografik und von der geistesgeschichtlich orientierten formal-ästhetischen Analyse, bekamt unter der Bezeichnung »mathematische Architektonik«. Der Beitrag analysiert ihren Konflikt, der mit Unterbrechungen gut fünfundzwanzig Jahre dauerte, stellt die Leitthesen und wichtigsten polemischen Argumente der Protagonisten vor, weist auf ihre impliziten theoretischen und methodologischen Grundlagen hin und zeigt die Verbindung dieser Problematik mit der weiteren Entwicklung der Prešeren-Forschung und der gesamten slowenischen Literaturwissenschaft auf.

Ker Prešernu slej ko prej soglasno priznavamo osrednje mesto v slovenski literaturi, mu tudi literarna veda posveča daleč največ pozornosti med vsemi slovenskimi avtorji. Obravnavam Prešerna za silo sledijo kvečjemu ob-

ravnave Trubarja in reformacije ter Cankarja, vendar tudi te po številu in obsegu daleč zaostajajo. Raziskovanje Prešerna je edino povsem izoblikovano specialno območje, ki obstaja v naši literarni vedi že od njenih zgodnjih obdobj, o čemer med drugim priča dejstvo, da je izraz »prešernoslovje« v rabi vsaj že kakih sto let; v ustreznem razdelku Prešernove bibliografije je za čas do leta 1970 navedenih čez 3200 enot.¹ Zaradi tega je ta posebna disciplina v veliki meri reprezentativna za splošno stanje naše literarne vede z več vidikov: z vsebinsko problemskega, teoretično metodološkega, ideološkega in aksiološkega. Govoriti o prešernoslovju torej ne pomeni samo govoriti o eni glavnih poti, po katerih je potekala recepcija Prešerna in se oblikovala njegova podoba v slovenski javnosti, temveč obenem tudi govoriti o razvoju naše literarnozgodovinske vede ob vodilni niti enega njenih osrednjih problemov.

Ob tokratni obletnici Prešernovega rojstva se ponuja vprašanje, kakšen je bil položaj prešernoslovja približno pred sto leti, v času, ko se je literarna veda na Slovenskem začela konstituirati kot znanost. Dotlej je bil Prešeren že kanoniziran kot nacionalni pesnik in njegovo delo kot osrednji opus slovenske literature. V zapletenem recepcijskem procesu v drugi polovici 19. stoletja sta odnos različnih skupin bralcev do Prešerna bistveno oblikovali sodobna literatura s svojimi programskimi opredelitvami in intertekstualnimi navezavami na Prešernovo poezijo ter splošnokulturna in nacionalnopolitična publicistika. Nemajhen delež pa sta prispevali tudi literarna kritika in zgodovina: z mladoslovenskim ovrednotenjem Prešerna nasproti Koseskemu in z zavrnitvijo dogmatično moralističnih pridržkov, najprej Jeranovih in pozneje Mahničevih; z Levstikovo in Stritarjevo izdajo *Pesmi* 1866; z zbiranjem rokopisnega, dokumentarnega in spominskega gradiva o Prešernu ter s prvimi biografskimi obravnavami – Stritarjevo (v uvodu k *Pesmim* 1866), Levčevo (Zvon 1879) in Marnovo (Jezičnik 1880). Stoletnica Prešernovega rojstva je dala prešernoslovju nove spodbude s Pintarjevo (1900) in Aškerčevo izdajo (1902), s Korševim ruskim in Vidičevim nemškim prevodom (oba 1901), s tematskim zbornikom *Prešernov album* (LZ 1900), s številnimi članki v časnikih in časopisih ter s široko popularizacijo Prešernovega pesniškega dela. Ob tako množični večstranski potrditvi njegove kanonične veljave se je literarni vedi postavila nova naloga: kako znanstveno opisati, razložiti in utemeljiti izjemno vlogo pesnika in njegove poezije v okviru nacionalne literature in zgodovine. Te naloge se je stroka lotevala v takšnih problemskih okvirih in s takšnim pojmovnim orodjem, kot je bilo za tedanji čas običajno: Prešerna je obravnavala filološko in zgodovinskorazvojno, večidel v perspektivi pozitivizma oziroma empirizma, v katero pa so že vdirali posamezni elementi

novoromantične in simbolistične estetike ter postpozitivističnih idejno-metodoloških pogledov.

Ob tem se je prešernoslovje razdelilo na dve smeri. V eni je prevladovala literarno- in kulturnozgodovinska biografika: navezovala se je na dotedanje filološko in deskriptivno zgodovinopisno delo, ga korigirala in dopolnjevala, gojila je skrb za ohranitev in izpopolnjevanje tekstnega izročila, za zbiranje, analizo in predstavljanje biografskega in zgodovinskega gradiva. Raziskovalnemu in publicističnemu delu, ki so ga opravljali Luka Pintar, Matija Murko, Josip Tominšek, Fran Vidic, Fran Ilešič in drugi, je na začetku stoletja odprl nove literarno-estetske ter idejno- in kulturnozgodovinske perspektive Ivan Prijatelj, še najbolj z odmevnim esejem *Drama Prešernovega duševnega življenja* (1905).² Kako desetletje pozneje se mu je pridružil France Kidrič, najprej s podrobnimi študijami o Prešernovih sodobnikih Vrazu in Korytku ter s prvim polemičnim prešernoslovskim prispevkom,³ medtem ko je sistematično raziskovanje Prešernovega življenja in dela zastavil šele sredi dvajsetih let.

Druga smer se je ukvarjala predvsem s formalno analizo Prešernovega pesništva in jo poskušala razširiti v svojevrstno metrično-logično-psihološko interpretacijo na duhovnozgodovinskih temeljih. Njen začetnik je bil Avgust Žigon, glavni podpornik mu je po nekaj letih postal Josip Puntar. Najopaznejše prepoznavno znamenje te smeri je bilo iskanje posebne formalne kompozicije, t. i. matematične arhitektonike, v Prešernovi poeziji. To pa je že od prvega nastopa zbuvalo v strokovni publicistiki ob navdušenem pritrdjanju privrženecv tudi precej pomislekov in odpora. Tako se je začela polemika o matematični arhitektoniki v poeziji, ki je s presledki trajala okrog 25 let in postala ena glavnih značilnosti prešernoslovja v zgodnjem 20. stoletju.

Zadeva je preveč obsežna, da bi jo bilo mogoče tukaj obravnavati v podrobnostih; namesto tega jo poskušamo strniti v večje vsebinske sklope, ki povzemajo razvoj arhitektonske teorije in potek polemik o njej pred prvo svetovno vojno in po njej, sam historiat pa je nekoliko podrobneje nakazan v bibliografski preglednici (gl. naslednjo str.).

To smer je vpeljal Žigon v razpravah, objavljenih med leti 1903 in 1907 v Domu in svetu, Zborniku Slovenske matice in Časopisu za zgodovino in narodopisje. Nanje se je takoj odzvala kritika, pretežno z odklonilnimi toni (Izidor Cankar, Josip Tominšek). Žigon se je nato za nekaj časa umaknil iz javnosti, namesto njega so se oglašali njegovi privrženci. Ivan Grafenauer je prevzel njegove ugotovitve pri obravnavi Prešerna v svoji *Zgodovini novejšega slovenskega slovstva* (I, 1909); klasična filologa Ivan Arnejc in Davorin Beranič sta se orientirala po njih pri obravnavi nekaterih grških in rimskih

SPISI O ARHITEKTONIKI V POEZIJI

- | Zagovorniki | Nasprotniki |
|--|---|
| 1903 A. Žigon: <i>Nekoliko stvari izpod Čopovega in Prešernovega peresa</i> . ZMS | |
| 1905 A. Žigon: "Lel – moj kermar". DS | |
| 1906 A. Žigon: <i>Letnica 1833 v Prešernovih poezijah</i> . ČZN | |
| 1906 A. Žigon: <i>Tercinska arhitektonika v Prešernu</i> . ZMS | |
| 1907 A. Žigon: <i>Tretjinska arhitektonika v Prešernu</i> . ZMS | 1907 F. Bregar [= Iz. Cankar]: [ocena študije Tercinska arhitektonika v Prešernu]. DS |
| | 1908 J. Tominšek: [ocena študije Tercinska arhitektonika v Prešernu]. LZ |
| 1909 I. Grafenauer: <i>Zgodovina novejšega slovenskega slovstva</i> . I. del | |
| 1910 J. Puntar: <i>Kaj je z arhitektoniko v Prešernu?</i> DS | |
| 1910 I. Arnejc: <i>Doneski k zgodovini grške elegije</i> . Nastavni vjesnik [Zagreb] | |
| 1911 J. Puntar: <i>Prešeren in antika</i> . Čas | 1911 F. Kidrič: <i>Prešernov sonet "Pov'do let starih čudna izročila"</i> . LZ |
| 1912 J. Puntar: "Zlate črke" na posodi <i>Gazel ali problem apolonične lepote v Prešernovi umetnosti</i> | |
| 1912 J. Debevec: [ocena "Zlatih črk"]. DS | |
| 1912 A. Ušeničnik: [ocena "Zlatih črk"]. Čas | |
| 1912 D. Beranič: <i>Katulova pesem LXVI</i> . Nastavni vjesnik [Zagreb] | |
| 1913 I. Modic: [ocena "Zlatih črk"]. Carniola | |
| | 1915 J. Tominšek: [ocena "Zlatih črk"]. Berliner philologische Wochenschrift |

SPISI O ARHITEKTONIKI V POEZIJI

Zagovorniki	Nasprotniki
1918 A. Žigon: <i>Krst pri Savici - iz nameravanega predgovora k Prešernovi Čitanki</i> . LZ	
1919 A. Žigon: <i>Čopova akademija</i> . Književni jug [Zagreb]	
1919 J. Puntar: <i>Sonitus de formulario</i> . Čas	
1921 J. Puntar: <i>Gazele (Zlate črke: drugi del)</i> . DS	
1921 J. Puntar: <i>Dante in problem Prešernove Nove pisarije</i> . Dantejev zbornik.	
1922 A. Žigon: <i>Prešernova Čitanka</i>	
1923 J. Puntar: [ocena Prešernove Čitanke]. DS	
1925 A. Žigon: <i>France Prešeren – poet in umetnik</i>	1925 F. Kidrič: <i>Iz delavnice za komentar Prešerna</i> . LZ
1925 F. Koblar: [ocena knjige France Prešeren – poet in umetnik]. DS	1925 F. Kidrič: <i>Dante 1321-1921</i> . LZ. [Ocena Dantejevega zbornika, predvsem Puntarjeve razprave v njem]
1927 J. Kelemina: <i>Literarna veda. Pregled njenih ciljev in metod</i>	1927 F. Kidrič: <i>O literarni zgodovini</i> . LZ
1928 J. Puntar: <i>Pripombe k naši literarni vedi</i> . DS	1928 F. Bradač: <i>Arhitektonika in simetrija v stari klasični poeziji</i> . RDHV
	1928 F. Kidrič: <i>Pomenki. I: Nekaj iz zgodovine prerakanj o matematični arhitektoniki v Prešernu. II: Evropski okvir in Puntarjeva bramba</i> . LZ

lirikov. Leta 1907 se je ob Žigonovi predstavitvi v Murkovem slavističnem seminarju na univerzi v Gradcu za njegovo teorijo navdušil Josip Puntar,⁴ kmalu jo je začel javno zagovarjati in dopolnjevati, z največjim poudarkom pač v monografiji »Zlate črke« na posodi *Gazel* (1912). Sočasna kritika (Josip Debevec, Aleš Ušeničnik, Izidor Modic) je knjigo večidel navdušeno pozdravila, z zakasnitvijo jo je čez tri leta zavrnil samo stari nasprotnik Tomišek. Toda že pred izidom knjige se je prvič oglasil tudi France Kidrič, poznejši najostrejši kritik matematične arhitektonike, in zavrnil glavne trditve iz dotedanjih Puntarjevih objav v periodiki.

Po Puntarjevem nastopu je Žigon povzel njegove glavne teze, pritegnil v obravnavo vso Prešernovo poezijo in s tega vidika pripravljal študijsko izdajo pesmi ter monografijo o pesniku; knjigi sta bili v tisku že pred začetkom svetovne vojne, vendar ju je avtor v korekturah še kar naprej predeloval in šele proti koncu vojne začel v periodiki objavljati posamezne odlomke. Tudi Puntar je s članki v prvih povojnih letih, prepletenimi s polemiko, nadaljeval dejavnost, ki jo je zastavil v monografiji »Zlate črke« na posodi *Gazel*. Ko sta naposled izšli Žigonovi glavni deli, *Prešernova Čitanka* (1922) in monografija *France Prešeren – poet in umetnik* (1925), sta ju pozitivno ocenila Puntar (1923) in novi privrženec France Koblar (1925). Proti arhitektonski teoriji pa je tedaj (1925) ponovno odločno nastopil France Kidrič. Polemika je zadnjič in najbolj silovito oživila v letu 1928, ko se je s stvarnega problemskega območja razširila tudi na prestižna vprašanja ter na osebna in svetovnonazorska nasprotja med udeleženci. Na Puntarjev izziv v to smer je odgovoril Kidrič z vsemi registri in tudi obdržal zadnjo besedo.

Toliko o zunanjem poteku polemike; ustaviti se je treba še pri glavnih vsebinskih in metodoloških postavkah.

Žigon je v svojih zgodnjih razpravah najprej odkrival simetrično zgradbo v vsebini in motiviki Prešernovih pesmi, posvečenih Čopu. Do podobnih rezultatov je prišel po formalni analizi metričnih shem, kitične zgradbe in razporeditve rim v pesmi, pisanih v tercinah in stancah, ter v sonetih. S prenašanjem analitičnih postopkov in posploševanjem dotedanjih ugotovitev še na druge Prešernove verzne, kitične in pesemske oblike je vzpostavil kompozicijski model, v katerem so okrog pomensko poudarjenega središča simetrično razporejeni medsebojno sorazmerni sestavni deli. Takšno kompozicijo, ali z Žigonovim izrazom, arhitektoniko pesmi je mogoče natančno opisati s središčno simetričnimi grafičnimi oziroma matematičnimi shemami na osnovi števila 3 in njegovih kombinacij – od tod izraz »matematična arhitektonika« (gl. primere na str. 317 in sl.). Žigon je v takšni tretjinski arhitektoniki videl posebno, zavestno ustvarjeno estetsko kvaliteto pesmi; načelno-teore-

tične podlage tega umetniškega ideala in njegovih drugih realizacij zaenkrat še ni iskal, le domneval je, da bi najbližji Prešernov vir zanj utegnil biti Čop.

Puntar je hotel dopolniti Žigonov nauk ter razširiti njegovo veljavo na vse Prešernovo pesništvo.⁵ Teoretične temelje zanj je iskal v zgodnji nemški romantiki, predvsem v njeni panteistični filozofiji in v nauku o umetnini kot organizmu, ki nastaja po svojem notranjem zakonu okrog nekega duhovnega središča. Poleg tega se je skliceval na umetnost klasične antike, ki da se je tako v kiparstvu kakor tudi v pesništvu, dramatik in govorništvu ravnala po pravih sorazmerja in simetrije. Posebej odličen vzor je odkril v grškem nomosu, lirsko-glasbeni obliki, ki je imela trdno določeno sedmerodelno kompozicijo in je v sklopu Apolonovega kulta simbolizirala kozmični red ter postala zgled apolinične lepote. V skladu z zahtevo Friedricha Schlegla po združitvi antike in romantike naj bi takšno pojmovanje umetnine kot organizma z določenim središčem, simetrično sedmerodelno zgradbo in pravilnim sorazmerjem sestavin potemtakem postalo tisti umetnostni ideal, ki da ga je učeni filolog in estet Čop vcepil Prešernu. V nadaljnjem koraku se je Puntar oprl še na Dantejevo kozmologijo in na skrivni pomen števil v njegovi poeziji.⁶ V smislu teh nauk si je prizadeval razložiti arhitektoniko vse Prešernove poezije na temelju svetega števila sedem.

Žigon ni spremljal Puntarja pri vseh daljnosežnih ekskurzijah, vendar je sprejel njegovo osnovno postavko o združitvi antike in moderne kot temelju Prešernovega ustvarjanja.⁷ Iz panteizma nemške zgodnje romantike in iz njene umetnostne filozofije je razvil podobo o svetu, ki nenehno poteka iz kaosa v kozmos in je urejen organično na vseh ravneh od univerzalnih do najbolj individualnih pojavov. V to podobo se vključuje zamisel o poetu, čigar ustvarjalnost izvira iz njegovega zavestnega in »zazavestnega« notranjega doživljanja, poezija pa je duhovni organizem, ki nastaja iz tega doživljanja in ga izraža. Toda pesniško ustvarjanje ima poleg notranje, duhovne doživljajsko-izrazne razsežnosti, ki je delo poeta, tudi razsežnost zavestnega, racionalnega oblikovanja, ki je delo umetnika; to oblikovanje je bodisi subjektivno in ustvarja čisto na novo, bodisi objektivno in posega v zakladnico že historično nastalih form, pri čemer ga vodi v sto in stoletni tradiciji ustaljeni zakon sorazmerja in simetrije – nomos. V tej razsežnosti, kjer gre za utelešanje ideje v oblikovani snovi, pa je tudi sistemsko mesto arhitektonike, ki jo Žigon pojmuje kot poseben organizem znotraj kompleksnega organizma pesniške umetnine.

Polemične argumente nasprotnikov arhitektonike je mogoče strniti v nekaj sorodnih sklopov.

1. Zavračali so številčne (»matematične«) sheme in sploh celotno zamisel o načrtni, racionalno ustvarjeni arhitektonski zgradbi poezije; izjemoma so jo priznavali le pri tistih krajših pesmih, kjer je razvidna na prvi pogled, kot npr. v Prešernovi *Pevcu*, ali v kompoziciji ciklov, kot npr. *Sonetnega venca*. Dvomili so o veljavi predloženih shem, opozarjali na njihovo apriornost, na to, da jih arhitektonikarji niso našli v Prešernovi poeziji, temveč da jih marsikdaj sami vnašajo vanjo in s tem delajo silo »naravnemu« dojemanju pesmi. Opozarjali so, da je mogoče iz obravnavanih umetnin razbrati tudi povsem drugačne razporeditve njihovih sestavnih delov. Veljavo predloženih številčnih shem so spodbijali s tekstnokritičnimi in genetičnimi ugotovitvami (»dejestvi«).⁸ Na primer: Prešeren je pred objavo *Sonetov nesreče* sam izpustil enega izmed sonetov in s tem razbil domnevno namerno sedemdelno kompozicijo cikla; elegija *Dem Andenken des Matthias Čop* je dobila simetrično zgradbo šele takrat, ko je Prešeren nadomestil prvotnih šest tercijn iz drugega dela s tremi novimi zgolj zaradi pridržkov cenzure; *Krst pri Savici* ima v *Poezijah* 1847 eno stanco več kot v prvi objavi; tri objavljene, se pravi avtorizirane variante elegije *V spomin Matija Čopa* imajo različno število distihov. Sklep: matematična arhitektonska zgradba je v večjem delu Prešernove poezije nastala kvečjemu naključno, ne namerno, in torej ne more biti njena osrednja, bistvena značilnost; pesnik ni ustvarjal iz formalnih umetnostnih hotenj, zato da bi »realiziral določene arhitektonske ideje«, temveč ob spodbudah in na podlagi doživljanja v realnem svetu, kar je mogoče opisati in pojasniti predvsem z biografskim in zgodovinskim raziskovanjem.

2. Kritiki arhitektonike so opozarjali, da morebitnih utemeljenih dognanj o simetriji in sorazmerjih v likovni umetnosti ali v pesništvu klasične antike ni mogoče po preprosti analogiji prenašati na literaturo novega veka; spričo tega naj argument arhitektonikarjev o avtoriteti klasičnih zgledov ne bi imel prave teže.

3. Kritiki so zavračali vsebinske razlage poezije, ki so jih arhitektonikarji povezovali ali utemeljevali z njeno domnevno arhitektonsko zgradbo. Osrednji predmet spora je bilo Žigonovo alegorično razumevanje *Krsta pri Savici*, še najbolj trditev, da je Prešeren v *Uvodu* upesnil spopad čbeličarjev s kranjskimi janzenisti in z avstrijsko državno cenzuro. Takšno Žigonovo razumevanje *Krsta* se sicer vključuje v zaporedje različnih interpretacij tega dela in je po tej poti povezano s še danes živim literarnozgodovinskim problemom romantičnega epa ali pesnitve.⁹ Toda arhitektonikarji so na tem področju kazali še neprimerno šibkejšo točko. Ko je npr. Puntar pri analizi sedemdelnega cikla *Gazele* navsezadnje prišel do osupljivega odkritja, da »zlate črke« na posodi *Gazel* – po analogiji z akrostihom *Sonetnega venca* – pomenijo sedem

črk priimka Primčeve Julije, pisanega po nemškem pravopisu »Primitz«,¹⁰ je to zbudilo samo še ironičen posmeh; evidentno nesprejemljiva je bila tudi Puntarjeva zanosna trditev, da je Prešeren ustvaril takšno umetnino, kakršno si je nemška romantika zamislila kot sintezo antike in moderne, vendar je sama ni mogla uresničiti.¹¹

Arhitektonikarji so se pred takšnimi napadi branili sicer vztrajno, a ne najbolj uspešno. Svojih shem niso znali dodatno podpreti z neposrednimi dokazi, temveč so le postulirali njihovo razvidno veljavo (po vzorcu »vsakdo lahko vidi, da je to res tako«) in jim dodajali nadaljnje sheme drugih pesmi ali ciklov. Poleg tega so se pogosto sklicevali na avtoritete: na zglede iz literature in likovne umetnosti od antike do romantike; na obravnave antične umetnosti in umetnostne filozofije v klasični filologiji; na Čopovo posredništvo in mentorstvo; pozneje, v dvajsetih letih, tudi na novejšo nemško literarno vedo duhovnozgodovinske smeri, zlasti na t. i. vzajemno medsebojno osvetljevanje umetnosti (»wechselseitige Erhellung der Künste«), oziroma na enega tedanjih vodilnih literarnih teoretikov, Oskarja Walzla, ki se je oprl na Wölfflinov teoretični zasuk v umetnostni zgodovini in ga prenašal v literarno vedo.

Kritiki so si seveda prizadevali spodbiti arhitektonikarje tudi na tem področju. Puntarjev prikaz problema arhitektonike v klasični filologiji¹² je zbujal veliko respekta, zavrnil ali vsaj omajal ga je šele Fran Bradač v letu 1928.¹³ Ob istem času je Kidrič s podrobnim pregledom novejše nemške literarne vede dokazoval, da naša arhitektonska teorija nima z njenimi problemskimi stališči nobene globlje zveze.¹⁴ Že prej je ugovarjal proti absolutiziranju Čopove mentorske vloge v razmerju do Prešerna, ki je po njegovem ne bi smeli razumeti tako, kot da je učitelj-estet zastavljaval učencu-pesniku metrične ali arhitektonske naloge v skladu s svojimi nazori.

Ena in druga stran se je legitimirala z zatrjevanjem, da so njeni postopki in rezultati znanstveni. Kritiki arhitektonike so bili pri tem uspešnejši, ker so posegali bodisi po argumentih, ki sodijo med osnovne oblike logičnega sklepanja in dokazovanja, bodisi po pojmovnem instrumentariju induktivno empirične in faktografsko historične metodologije, ki se je ujemala z njihovo temeljno idejno-teoretično pozicijo. Zagovorniki arhitektonike so bili zdaleč bolj neprepičljivi, dasiravno so se sklicevali na »eksaktne matematične sheme«. Omembe pa je vredno, da polemika ni korenito posegla v jedro nasprotja, marveč se ga je samo bežno dotaknila: namreč tega, da temeljijo nasprotna stališča v bistveno različnem pojmovanju pesniške umetnine, ustvarjalnega procesa, ustvarjalne osebnosti in sveta in da ena »paradigma«, če ji smemo tako reči, ne more razveljaviti druge samo z metodološkim orodjem. Tukaj so nasprotniki pač govorili drug mimo drugega.

Opaziti je, da v polemiko skorajda ni bil pritegnjen drug možen vir ve-ljavnih argumentov, namreč izjave samih pesnikov o pesniškem ustvarjanju. V takšni zvezi je bil omenjen samo Župančič. Ta pa se je tudi sam odzval na nekatera Žigonova izvajanja, navzlic temu, da je bil z njihovim avtorjem v prijateljskem razmerju: v pesmi *Glosa* (LZ 1915) ne zavrača samo arhitektonske teorije, temveč izraža načelno nezaupanje ustvarjalca do sleherne racionalne obravnave intuitivnega ustvarjanja. Podobni dvomi so razvidni še na več mestih v njegovih neobjavljenih zapiskih, zlasti v odlomku *Žigon in Prešeren* (1915), bržkone pa sodijo tudi v miselno ozadje njegovega eseja *Ritem in metrum* (LZ 1917), dasiravno je ta uperjen proti drugemu naslovniku.¹⁵

Pač pa je kritika že od začetka polemike učinkovito opozarjala na kratke stike med arhitektonsko teorijo in širšim, ne strogo strokovnim občinstvom, kar je Kidrič pozneje opisal z besedami: »iskanje zavestne matematično geometrijske arhitektonike in simbolike števil je publiko pred Prešernom ostrašilo«. ¹⁶ Zaradi notranjih šibkosti teorije in zaradi okorne artikulacije njenih zagovorov je v javnosti res nastajal močan vtis, da je vse skupaj samo učejnjakarsko čudaštvo. Simptomatična za takšen vtis je poleg Župančičeve pesmi *Glosa* tudi karikatura Hinka Smrekarja *Naši prešernoslovci*; v časopisni objavi l. 1926 je učinkovala kot krepak polemičen prispevek, ki nedvoumno ironizira Žigonova in Puntarjeva prizadevanja.¹⁷

Z opisanim izidom polemike je literarno- in kulturnozgodovinska biografika potisnila matematično arhitektoniko v ozadje in obdržala vodilno vlogo ne le pri raziskovanju Prešerna, temveč nasploh v slovenski literarni zgodovini te dobe. Arhitektonska teorija je s tem bolj ali manj utonila v pozabo; to pa ne velja za celoten Žigonov opus, zlasti še z ozirom na njegov pomen za prešernoslovje. Značilno je, da je Kidrič še leta po izteku polemike, tudi še po izidu svoje izdaje Prešernu (1936), večkrat naravnost ali med vrsticami ugovarjal posameznim Žigonovim izvajanjem, hkrati pa je priznaval njihovem avtorju velike zasluge za poglobitev študija Prešernove pesniške oblike, verza in stila. Desetletja pozneje izpričujejo izjave vodilnih novjših raziskovalcev Prešerna, da Žigonovo delo še vedno velja za pomembno sestavino prešernoslovja, dasiravno bržkone bolj zaradi tega, kako odpira problemske razglede, kot zaradi rešitev, ki jih predlaga.¹⁸

Žigonov opus pa je bil tudi relevantna spodbuda za iskanje novih idejnometodoloških usmeritev na ravni celotne literarne vede. Že ob času nastanka so njegovi spisi spodbujali predvsem tiste literarne zgodovinarje, teoretike in kritike, ki so bili prepričani, da mora biti poezija kaj več kot samo »dnevnik«¹⁹ realnega pesnikovega doživljanja na eni strani ali kot »vaja v slogu« in

reševanje problemov zunanje forme na drugi strani, na kar jih je reducirala površinska empirično-historična obravnava. Glede na to se nam kaže problem matematične arhitektonike v tesni zvezi z vprašanjem o duhovnozgodovinski smeri, ki se na Slovenskem (bržkone tudi zaradi poraza arhitektonike) ni mogla zares razmahniti, temveč je ostala omejena na posamezne manifestacije in na uveljavljanje posameznih sestavin v širših, raznorodnih sinkretičnih spojih. Poseben, še ne dovolj razjasnjen problem je razvoj naše literarne teorije in zasnov literarnovedne epistemologije v tridesetih in štiridesetih letih, ki se je v znatni meri opiral na duhovnozgodovinske oziroma novoidealistične pobude.²⁰ Vredno bi se bilo vprašati, ali ni imelo pri tem tudi Žigonovo delo navzlic polomu arhitektonske teorije večjega pomena, kot se zdi na prvi pogled, četudi v tem času skoraj ni več najti sklicevanja nanj. Med redkimi glasovi v njegov prilog je vreden omembe zagovor njegove arhitektonske teorije v recenziji Pirjevčeve in Glonarjeve izdaje Prešernovih *Poezij*, ki jo je 1929 objavil Peter Pajk,²¹ eden najprodornejših kritikov in literarnih zgodovinarjev tedanje mlajše generacije. Po tem obdobju se je spomin na Žigona spet začel obujati šele proti koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let, ko je literarna veda ob zatonu pozitivizma in empirično-induktivnega historizma iskala nove orientacije.²² Posamezne trditve iz tega časa, kot na primer, da naj bi bil Žigon svojevrsten zgodnji predstavnik interpretacijske metode,²³ je treba sprejemati s pridržki; pač pa bi Žigonov opus in njegov odmev lahko ponujala zanimive vzporednice k prenovitvi duhovne zgodovine v drugi polovici stoletja in morda tudi k sodobnim iskanjem naproti novemu historizmu.

Opombe

¹ Štefka Bulovec: *Prešernova bibliografija*. Maribor 1975.

² Ta esej in drobne objave o Prešernu iz tega časa so temeljile na njegovi neobjavljeni doktorski disertaciji *Studien zur Geschichte der slowenischen Wiedergeburt* (1902), iz katere je pozneje nastala monografija *Duševni profili naših preporoditeljev* (LZ 1921, knjižna izdaja 1935). Prim. A. Slodnjak: *Ivan Prijatelj*, v: I. Prijatelj, *Izbrani eseji in razprave I*, Ljubljana 1952, predvsem str. XXI-XXIII.

³ *Prešernov sonet »Pov' do let starih čudna izročila...«*, LZ 1911; *Izbrani spisi III*, 1978, str. 131-133; prim. tudi bibliografijo v *Izbranih spisih III*, str. 344-352.

⁴ O tem poroča Puntar sam v članku *Prešeren in antika*, Čas 1911, str. 270, in v monografiji *»Zlate črke« na posodi Gazel*, Ljubljana 1912, uvod.

⁵ V monografiji *»Zlate črke« na posodi Gazel* in v razpravah, ki jo napovedujejo ali spremljajo.

⁶ V razpravi *Dante in problem Prešernove Nove pisarije*, zbornik *Dante 1321-1921*, Ljubljana 1921, in v drugih objavah iz zgodnjih dvajsetih let.

⁷ V *Prešernovi čitanki* (1922) in v monografiji *France Prešeren – poet in umetnik* (1925).

⁸ Naslednje argumente najdemo v takem ali drugačnem izboru pri večini tukaj upoštevanih nasprotnikov arhitektonike.

⁹ Ta problem je bil pred kratkim aktualiziran na mednarodnem simpoziju, ki ga je ob 200-letnici Prešernovega rojstva priredil slavistični oddelek ljubljanske filozofske fakultete. Prim. zbornik *Romantična pesnitev* (ur. M. Juvan), Obdobja 19, Ljubljana 2002.

¹⁰ V razpravi *Gazele (Zlate črke, drugi del)*, Dom in svet 1921.

¹¹ Na več mestih, najpodrobneje v monografiji *»Zlate črke« na posodi Gazel* (1912).

¹² V monografiji *»Zlate črke« na posodi Gazel* in v nekaterih poznejših člankih.

¹³ V razpravi *Arhitektonika in simetrija v stari klasični poeziji*, Razprave društva za humanistične vede 4, 1928.

¹⁴ *Pomenki. I, Nekaj iz zgodovine prerekanj o matematični arhitektoniki v Prešernu. II, Evropski okvir za arhitektoniko in Puntarjeva bramba*. LZ 1928; F. Kidrič, *Izbrani spisi III*, 1978, str. 152-166.

¹⁵ Prim. *Glosa*, v: O. Župančič, *Zbrano delo* 3, 1978, str. 194-195, opombe 494-496; *Ritem in metrum*, ZD 7, 1978, str. 144-147; *Žigon in Prešeren*, ZD 8, 1982, str. 231-233.

¹⁶ *O literarni zgodovini* (intervju s Francetom Kidričem), LZ 1927; *Izbrani spisi III*, 1978, str. 292. Skoraj enaka formulacija stoji na koncu Kidričevega geselskega članka o Francetu Prešernu v *Narodni enciklopediji srpsko-hrvatsko-slovenački III*, Zagreb 1927; tudi v *Izbranih spisih III*, str. 88.

¹⁷ Ilustrirani Slovenec (tedenska priloga Slovenca) II, 1926, št. 49 (26. 12.), str. 412. Besedilo pod sliko ima naslov »Naši Prešerno-slovci« in se glasi tako: »Prvi trdijo, da je umetnost zgolj dioniziško-apolinsko navdahnjenje, drugi, da je zamotana matematika. Kdo ima prav?«

¹⁸ To se je pred kratkim pokazalo pri obravnavah Slodnjakovega dela o Prešernu ob stoletnici Slodnjakovega rojstva, med drugim pa tudi v predavanjih, s katerimi sta Janko Kos in Boris Paternu na pobudo Slovenske matice spomladi 2000 predstavila svoje poglede na Prešerna in na svoje prešernoslovsko raziskovanje. (Prim. *Moji pogledi na Prešerna*, Glasnik Slovenske matice 24, 2000, 1/2.)

¹⁹ Ta izraz srečamo pri Kidriču na več mestih, npr. v razpravi *Prešernove Lavre*, LZ 1934, *Izbrani spisi III*, 1978, str. 57 (»ljubezenski dnevnik«).

²⁰ To je razvidno npr. v zgodnjih razpravah in v neobjavljenih univerzitetnih predavanjih Antona Ocvirka; prim. A. Ocvirk, *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*, Ljubljana 1978-1979; *Miscellanea*, Ljubljana 1984.

²¹ LZ 1929, str. 438-441. Članku je urednik F. Albreht dodal daljšo polemično pripombo, v kateri se distancira od avtorjevega navdušenja za arhitektoniko, obenem

pa ga vabi k sodelovanju pri nadaljnjih raziskavah Prešerna. Vendar do tega ni prišlo zaradi Pajkove prezgodnje smrti (1932).

²² Z dokaj uravnoteženimi sodbami ga omenjajo povojni pregledi slovenske literarnozgodovinske vede, npr. A. Slodnjak v *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 3, in v *Zgodovini slovenskega slovstva*, Celovec-Ljubljana 1968, II, str. 557; J. Mahnič v *Zgodovini slovenskega slovstva V, Obdobje moderne*, Ljubljana 1964, str. 397-398; M. Kmecl in F. Zadravec v zborniku *Lirika-epika-dramatika*, Murska Sobota 1965 (Kmecl: *Možnosti raziskovanja*, str. 27; *Kratek pregled slovenske literarnozgodovinske dejavnosti*, str. 342, v 2. izd. 1971 s spremenjenim naslovom, str. 105. – Zadravec: *Literarnozgodovinska metodologija*, str. 330, v 2. izd. str. 92).

²³ Prim. F. Zadravec, *Lirika-epika-dramatika*, 1965, str. 330: »Če bi opravil Žigon svoje analize Prešerna v manj baročnem jeziku in bolj plastično (...), bi ga lahko šteli za prvega dobrega interpreta v Sloveniji.«; v drugi izdaji celo pravi, da »... bi ga morali šteti...«.

I. del:

- | | | | |
|---------|----|---|--|
| Distihi | 1. | } | Prolog — prijateljem kot občinstvu ob grobu: pove pokojnika glavne življenjske date. |
| | 2. | | |
| | 3. | | |

II. del: Sredina.

- | | | | |
|---------|-----------|---|---|
| Distihi | 4. | } | »Lel bil naš je kernar.« Zakaj?
— Čop - učitelj. |
| | 5. | | |
| | 6. | | |
| | * | | |
| | 7. | | |
| | 8. | | |
| | 9. | | |
| | * | | |
| | 10. | | |
| | 11. | | |
| | 12. | | |

III. del:

- | | | | |
|---------|-----|---|---|
| Distihi | 13. | } | Epilog — spet opomni prijateljev, občinstva ob grobu. |
| | 14. | | |
| | 15. | | |

A. Žigon: »LEL – MOJ KERMAR« (DS 1905)

Arhitektonika pesmi »V spomin Matija Čopa«

Prva polovica:
 Uvod (ekspozicija):
 Tercini 1. } U)
 2. }

I. del. Prehod:
 Tercini 3. } a)
 4. }

II. del. Jedrišče:
 Tercine 5. }
 6. }
 7. } b)
 8. }
 9. }
 10. }

III. del. Sklep:
 Tercini 11. } c)
 12. } -

Druga polovica: *
 I. del. Prehod:
 Tercini 13. } a)
 14. }

II del. Jedrišče:
 Tercine 15. }
 16. }
 17. } β)
 18. }
 19. }
 20. }

III. del. Sklep:
 Tercini 21. } γ)
 22. } -
 °

Konec (koda):
 Tercini 23. } K)
 24. }

Uvod: 1 stavek.

Prva polovica: a) = 1 stavek;
 b) = 3 stavki;
 c) = 1 stavek.
 *

Druga polovica: α) = 1 stavek;
 β) = 3 stavki;
 γ) = 1 stavek.

Konec: 1 stavek.

A. Žigon: »LEL – MOJ KERMAR« (DS 1905)
 Arhitektonika pesmi »Dem Andenken des Mathias Čop«

Kako točen je sedmorični princip v Prešernovih pesmih izza gazelske dobe, naj priča sledeči historični pregled.

V rokopisu za Zibel. IV. imamo:

α) sedem Gazel 1. || 2̇. 3. | 4̇. | 5. 6. || 7.

β) „ „ Sonetov nesreče“¹

1833: Gazele popravljene 1. || 2̇. 3. | 4̇. | 5. 7̇. || 6.

1833: Sonetni venec (po Grafenauerju, zgod. sl. I/103):

$$1 \parallel \underbrace{2 \bar{\cdot} | 3 \bar{\cdot} | 4 \bar{\cdot} | 5 \bar{\cdot} | 6 \bar{\cdot} | 7 \bar{\cdot}}_7 \parallel \underbrace{8 \bar{\cdot} | 9 \bar{\cdot} | 10 \bar{\cdot} | 11 \bar{\cdot} | 12 \bar{\cdot} | 13 \bar{\cdot} | 14 \bar{\cdot}}_7 \parallel 15;$$

ali Grafenauer:

$$1 \parallel 1 | 3 | 1 \parallel 3 \parallel 1 | 3 | 1 \parallel 1.$$

1835: Dem Andenken d. M. Zhop (Žigon: Dom in Svet, 1906, 736):

1. 2. || 3. 4. | 5. 6. 7. 8. 9. 10. | 11. 12. || * || 13. 14. | 15. 16. 17. 18. 19. 20. | 21. 22. || 23. 24.

ali (Zb. S. M. 1906/107):

$$2 \parallel \underbrace{2 \bar{\cdot} | 2 \bar{\cdot} | 2 \bar{\cdot} | 2 \bar{\cdot}}_7 \parallel \text{X} \parallel \underbrace{2 \bar{\cdot} | 2 \bar{\cdot} | 2 \bar{\cdot} | 2 \bar{\cdot}}_7 \parallel 2 \bar{\cdot}$$

J. Puntar: »ZLATE ČRKE« NA POSODI GAZEL

(str. 68)

1835/6: a) Krst pri Savici, in sicer Uvod po Žigonu Zb.S.M.1906/106 i 107:

1. 2. || 3. | 4. * 5. 6. * 7. 8. * 9. || 10. | 11. 12. * 13. * 14. * 15. 16. || 17. | 18. 19. * 20. 21. * 22. | 23. | 24. || 25. 26.

ali:

2 || 1' | 2. 2. 2. || 1' | 2. 2. 2. | 1' || 2. 2. 2. | 1' || 2.

β) „Krst“ po Grafenauerju (Zgod. I/120):

131 | 2332 | 131 || 131 | 2322 | 131 | 3222 | 131;

jaz (Dom in Svet 1910):

131 || 2332 | 131 || 131 | 2322 || 131 | 3222 | 131.¹

1 2 3 4 5 6 7
7 × 2 = 14

ali:

I || II' | III || IV' || V | VI' || VII.

1845: Janezu N. Hradeckemu (po Žig. Zb. S. M. 1906, 107 in 130):

1. 2. || 3. | 4. 5. * 6. 7. * 8. 9. | 10. || 11. 12. 13. * 14. 15. 16. || 17. | 18. 19. 20. * 21. 22. 23. | 24. || 25. 26.

ali:

2 || 1' | 2. 2. 2. | 1' || 2. 2. 2. | 1' || 2. 2. 2. | 1' || 2.

1845: V spominj Matija Čopa (Žig. Dom in Svet 1906, 605):

1. 2. 3. | 4. 5. 6. * 7. 8. 9. * 10. 11. 12. | 13. 14. 15.

J. Puntar: »ZLATE ČRKE« NA POSODI GAZEL

(str. 68–69)

20) Arhitektonika „Krstá pri Savioi“:

a) »Uvòd«.

$$2 \left\| \begin{array}{l} \text{I.} \\ \underbrace{1+1, 2, 2, 1}_6 \end{array} \right\| \left\| \begin{array}{l} \text{II.} \\ \underbrace{1+3 * 3+1}_6 \end{array} \right\| \left\| \begin{array}{l} \text{III.} \\ \underbrace{2, 1, 1, 2+1}_6 \end{array} \right\| 2. \left[= 2 \left| \begin{array}{l} 1+6 \\ 7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} 1+6+1 \\ 8 \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} 6+1 \\ 7 \end{array} \right| \left| 2. \right] \right.$$

b) »Krst«:

Uvod [3].	= 3	= 3 stance.
O { I. del (stance 4/20): [3+1+3] * 3 * [3+1+3];	= 7 * 3 * 7	= 17 stanc. }
II. del (stance 21/35): [3 +1+3] * <u>1+2</u> , 2, 2, 1;	= 7 * 1 + 7	= 15 stanc. }
III. del (stance 36/50): [3+1+3] * <u>1+1</u> , 4, <u>1+1</u> .	= 7 * 1 + 7	= 15 stanc. }
Sklep [3].	= 3	= 3 stance.

Ali v ležeči zaporednosti kakor »Uvòd« zgoraj:

$$3 \left\| \begin{array}{l} \text{I.} \\ [3+1+3] \cdot 3 \cdot [3+1+3] \end{array} \right\| \left\| \begin{array}{l} \text{II.} \\ [3+1+3] \cdot [\underbrace{1+2, 2, 2, 1}] \end{array} \right\| \left\| \begin{array}{l} \text{III.} \\ [3+1+3] \cdot [\underbrace{1+1, 4, 1+1}] \end{array} \right\| 3.$$

A. Žigon: FRANCE PREŠEREN – POET IN UMETNIK
(Pripombe, str. 34)

ZWISCHEN BIOGRAFIK UND ARCHITEKTONIK
DAS BILD DES DICHTERS
IN DER ÄLTEREN PREŠEREN –FORSCHUNG

Die Auseinandersetzung mit Prešerens Poesie, Persönlichkeit und Leben ist bereits seit dem späten 19. Jahrhundert einer der weitest entwickelten Bereiche der slowenischen Literaturwissenschaft, ihre ausgeprägteste Spezialisierung; die Prešeren-Forschung erscheint deshalb in einigen Aspekten als repräsentativ für den gesamten Wissenschaftszweig.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese Forschung von zwei einander widersprechenden Tendenzen beherrscht: von der empirisch-historischen Biografik, überwiegend auf der positivistischen wissenschaftlichen Methodologie beruhend, und von der geistesgeschichtlich inspirierten formal-ästhetischen Analyse, bekannt als Theorie der »mathematischen Architektonik« in der Poesie. Der Beitrag zeigt ihre grundlegenden Ausgangspunkte und Hauptthesen, wobei der heute weniger bekannten architektonischen Theorie mehr Aufmerksamkeit zuteil wird. Wie ihre wichtigsten Vertreter Avgust Žigon (1877–1941) und Josip Puntar (1884–1937) überzeugt sind, weisen einzelne Gedichte und Gedichtzyklen Prešerens eine charakteristische Struktur auf, in der um ein bedeutungsvolles Zentrum die weiteren miteinander verbundenen Elemente symmetrisch angeordnet sind; diese Architektonik der Gedichte, die man durch grafische bzw. zahlenmäßige Schemata beschreiben kann, ist die zentrale ästhetische Qualität der Poesie Prešerens, ihre Hauptquellen sind die Praxis und Theorie der antiken Kunst sowie die Philosophie und Ästhetik der deutschen Frühromantik.

Die architektonische Theorie traf auf heftigen Widerstand der Anhänger der empirischen Biografik sowie der kultur- und sozialgeschichtlichen Betrachtungsweise der Literatur. Sie stellten die Geltung der Architektonik mit induktiv logischen Argumenten in Frage und setzten ihr ihre Auffassung entgegen, wonach die Poesie eine Schöpfung und der Ausdruck der Dichterpersönlichkeit, die in der empirischen sozial- und kulturgeschichtlichen Welt wirkt, sei. In einer über mehrere Jahrzehnte dauernden Polemik wurde die architektonische Theorie widerlegt und der biografisch-historische Empirismus übernahm in der slowenischen Literaturwissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Führungsrolle. Deshalb konnte sich zu der Zeit die geistesgeschichtliche Ausrichtung nicht wirklich durchsetzen. Trotzdem lenkten die Polemiken um die Architektonik damals und auch später die Aufmerksamkeit auf das Studium der Gedichtformen, des Stils und der Komposition, sodass die architektonische Theorie zumindest indirekt zu einem der Beweggründe wurde, die in der slowenischen Literaturwissenschaft seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Abwendung vom Biografismus und empirischen Historismus anregten.

POSEGI V PREŠERNA

RAZVOJ IZDAJATELJSKE PRAKSE NA PRIMERU GAZEL

JOŽE FAGANEL

LJUBLJANA

Sodobni recitatorji Prešernovih pesmi v pripravi na nastop še vedno postavljajo vprašanje t.i. originala in z njim povezano nadaljnje vprašanje, ali je danes ta »original« sploh smotrno govoriti. Čeprav sta vprašanji vsaj s stališča literarnovednega obzorja že zdavnaj rešeni, vsa tekstološka problematika še ni izčrpana. Velja upoštevati zlasti novejši izsledki o razvoju slovenskega jezikovnega standarda v 19. stoletju. Zato razprava na omejenem besedilnem vzorcu Prešernovih gazel sledi razvoju izdajateljske prakse v 14 postumnih izdajah Prešernovih Poezij v gajici.

Die heutigen Rezitatoren von Prešerens Texten stellen bei ihren Auftrittsvorbereitungen nach wie vor die Frage nach dem so genannten Original und die damit verbundene weitere Frage, ob es heutzutage überhaupt zweckdienlich sei dieses »Original« zu rezitieren. Obwohl diese Fragen zumindest vom Standpunkt der literaturwissenschaftlichen Betrachtung bereits längst beantwortet sind, ist die gesamte textologische Problematik noch nicht erschöpft. Es gilt vor allem neuere Forschungsergebnisse zur Entwicklung des slowenischen Sprachstandards im 19. Jahrhundert zu berücksichtigen. Deshalb setzt sich diese Abhandlung am textlich beschränkten Beispiel der Gaselen Prešerens mit der Entwicklung der Editionspraxis in 14 posthumen Ausgaben des Gedichtbands Poezije (in Gaj-Schrift) auseinander.

Raziskovanja, ki se s stališča literarne vede uvršča na področje tekstologije, niso spodbudili samo literarnovedni interesi, ampak tudi praktične zadrege. Prešeren sodi namreč med pesnike, ki se najpogosteje javno recitirajo, uvršča se med avtorje, katerih opus je gradivo številnih medijsko različnih

literarnih kolažev. Skratka, njegova zapisana oz. natisnjena poezija se nadvse pogosto realizira v govoru za uprizoritvene potrebe najrazličnejših ravni – od didaktično- do elitnokulturne, da ne rečemo vrhunske. In ker gre za pesnika, ki ga ima sleherni Slovenec, če že ne ves čas v žepu, pa zagotovo doma kje na knjižni polici, se praviloma dogaja, da na uprizoritvene priprave nastopajoči prinesejo besedila različnih redakcij in tako sprožijo vprašanje, katero besedilo je najbolj avtentično (originalno), nato pa, katero je najprimernejše za govorno uresničitev. Prav govorni interpret sproži vprašanje t.i. originala in z njim povezano naslednje vprašanje, ali je smotrno t.i. original tudi govoriti. Čeprav je vprašanje vsaj s stališča literarnovednega obzorja rešeno, vsa tekstološka problematika še ni izčrpana. To velja zlasti, če imamo v uvidu poleg znanstvene rabe gradiva še uprizarjalno rabo in množično rabo, katere samo del je zlasti šolska raba. To pa velja tudi, če imamo v obziru sodoben diahroni in sinhroni pogled na razvoj knjižnega standarda v 19. st. in novejšo raziskovalne rezultate. In končno velja izraženo mnenje tudi glede na definiranje aktualnega jezikovnega standarda, s katerim stopa avtor 1. pol. 19. st. (Prešeren) v dialoški odnos. Iz teh razlogov je tudi ob 200-letnici Prešernovega rojstva primerno pregledati razvoj izdajateljske prakse Prešernovih poezij, kar smo pripravili na vzorcu *Gazel* kot nekakšnem vzorčnem modelu, sondiranju problemov za širšo razčlenitev.

Material in metoda

V izbor smo sprejeli *Gazele* iz 15 postumnih knjižnih izdaj *Poezij*.¹ Od teh sta prvi dve predstavljali za potrebe sondažne raziskave Prešernovo »poslednjo pesnikovo redakcijo«: tj. faksimile cenzurnega rokopisa *Poezij* iz leta 1846² in faksimile *Poezij* iz leta 1847.³ Ostalih 13 izdaj bi do različne mere preneslo kvalifikator »posegi v Prešerna«. To so po kronološkem redu:

- Jurčič-Stritarjeva izdaja iz leta 1866 z naslovom *Pesmi Franceta Preširna*.
- Izdaja Maksa Fischerja iz leta 1896 z naslovom *Poezije doktorja Franceta Prešerna*.
- Izdaja Antona Aškercja iz leta 1902 z naslovom *Prešernove poezije*.
- Izdaja Luke Pintarja iz leta 1908 z naslovom *Dóktorja Franncéta Prešérna poezije*.
- Izdaja Avgusta Žigona iz leta 1922 z naslovom *Prešernova čítanka v dveh knjigah*.
- Izdaja Avgusta Pirjevca in Jože Glonarja z naslovom *Dóktorja Franccéta Prešérna zbrano delo* iz leta 1929.

- Izdaja Franceta Kidriča iz leta 1936 z naslovom *Prešeren I: Pesnitve. Pisma*.
- Miniaturna izdaja A. Pirjevca iz leta 1939 z naslovom *Poezije Dr. Franceta Prešerna z dodatkom* – skupaj s šesto miniaturno izdajo iz leta 1959, za katero »je imel skrb« Dušan Pirjavec.
- Izdaja Mirka Rupla in Alfonza Gspana iz leta 1949 z naslovom *Poezije doktorja Franceta Prešerna*.
- Izdajo Antona Slodnjaka iz leta 1951 z naslovom *Poezije Doktorja Francéta Prešérna* z letnico 1952 – skupaj z izdajo v dveh knjigah iz leta 1964 z naslovom *Poezije in pisma* kot kontrolo.
- Izdajo Janka Kosa iz leta 1965 z naslovom *France Prešeren: Zbrano delo* v dveh knjigah – skupaj z izdajo iz leta 1998 z naslovom *France Prešeren Poezije in pisma*⁴ kot kontrolo.

Iz vzorca opazovanja smo takoj izločili vse ostale faksimilirane izdaje, nato t.i. tržaško izdajo iz leta 1893 z naslovom *Poezije dohtarja Franceta Prešerna*, v kateri je slovenščina prečrkovana v cirilico, in vse izdaje v periodiki (tudi prvo objavo, gl. sl. na str. 336) in učbenikih (t.i. čitanke in berila). Končno, po premisleku in že kot rezultat analize, smo iz prikaza rezultatov na str. 327–331 izločili še izdajo A. Pirjevca in J. Glonarja z njeno 2. izdajo iz leta 1959 z naslovom *Delo Franceta Prešerna* in celovškim reprintom 1. izdaje (1977) zato, ker ji je treba priznati značaj *diplomatične izdaje* in bi bila lahko predmet drugovrstnih raziskav. Naknadno smo vključili še prvi miniaturni izdaji poezij, prav zaradi velikega vpliva na recepcijo Prešernovega besedila v širši javnosti. Posebno pozornost bi bilo treba posvetiti soočenju ponatisov izdaj L. Pintarja in v izhodiščno obravnavo vzeti njegovo izdajo iz leta 1901,⁵ namesto za to raziskavo izbrane izdaje. Podobno bi veljalo soočiti tudi številne Slodnjakove izdaje.⁶

Rezultati

Iz razčlenitve ekdotičnih⁷ značilnosti obravnavanih izdaj objavljamo rezultate za 3 od 7 gazel. Besedilo predstavljenih razultatov je mogoče opazovati v slikovni prilogi, uvezani in z rimsko paginacijo (I–XVI) za stranjo 336.⁸

Gazela: Oči sem večkrat prašal

Prešernova teksta, rokopis (I) in 1. izdaja (II) se ločita v interpunkcijski stavi in rabi apostrofa.

STRITAR [III]

Uporabi t.i. nove oblike:⁹ *prijazno, dekleta druga za perjazno, deklata druge*. — Modernizira: *prašal, deleč, memo* v *vprašal, daleč, mimo*. — Razširi rabo apostrofa tudi na *al'*. — Akcentuira le 2 besedi (*oči, ni*). — Prešernov *obrnjeni* zamenja za ponarejeni *obrnjeni*.

FISCHER [IV]

Uvede apostrof pri *Ak'* (=ako) verjetno iz pomenskodidaktičnih razlogov. — Opusti vse akcente.

AŠKERC [V]

Opusti konvencijo verzalk¹⁰ in jih uskladi s povedmi. — Uskladi pisavo polglasnika v smislu t.i. novih oblik. — Samonikla interpunkcijska stava. — Ne uvede apostrofa pri *Ak* — Akcentuira le besedo *prêcej*.

PINTAR [VI]

Ohranja konvencijo verzalk. — Ohranja obliko *prašal* in celo *memo* (=mimo), in to brez akcenta za ožino. — Nima apostrofa za *Ak*. — Kritično uporabi akcente pri 6 besedah.

ŽIGON [VIII]

Ohranja konvencijo verzalk. — Uporablja t.i. nove oblike (*prijazno*) — Uporabi modernizirano obliko *mimo*, toda staro obliko *deklata druge*. — Nima apostrofa za *Ak*. — Akcentuira v celoti vse besede.

KIDRIČ [IX]

Opusti konvencijo verzalk na začetku vsakega verza in jih uskladi s povedmi. — Ohranja Prešernove oblike *prašal, deleč, memo, dekleta druge*. — Ohrani akcente v Prešernovem obsegu. Nima apostrofa za *Ak*.

RUPEL - GSPAN [X]

Ogovor *draga* piše sodobno z vejico, namesto klicaja. — Modernizirane so vse specifične besede (*vprašal, daleč, mimo, dekleta druga*), razen *vstregel* (najbrž v strahu za ohranitev siniceze). — V interpunkciji sledi Aškercu. — Kasneje uvedeni apostrof dosledno opušta.

SLODNJAK [XI, XII]

Od historičnih oz. specifičnih oblik ohrani *prašal, vstregel*, toda v izdaji iz leta 1966 ima *ustregel*. — Apostrof didaktično uporabi pri vseh izpustih. — Akcentuacija je reducirana in kritično uporabljena (*prêcej*).

KOS [XIII, XIV]

Ohrani specifične oblike *prašal, déleč*.¹¹ — Ohrani staro obliko za *deklata druge*. — Ogovorni *draga* piše s klicajem in nadaljevanjem z malo začetnico.¹² —

Modernizira v *ustregel*, čeprav gre za hote nakazano sinicezo. — Minimalno akcentuirana (2), a ohranja anahronistični Prešernov *déleč*.¹³ — Opušča apostrof.

MINIATURKE [XV, XVII]

Brez akcentov in apostrofa. — Uveljavljene so t.i. nove oblike. — Ogovor *draga!* s klicajem in nadaljevanje z malo začetnico, vendarle v izdaji iz leta 1959 redigiran z vejico. — Od starejših oblik, najbrž zaradi opozorila na sinicezo ohranja *vstregel*.

Gazela: *Žalostna komu neznana*

Prešernovi besedili se ločita po širši rabi apostrofa. Natisnjeno ima *prebival'ša, vedit', bled'ga, vel'ga*. — V natisu uporabil določno obliko *mračni* za *mračin* (=mračen).

STRITAR

Uporabi nove oblike za *de, per* tj. *da, pri-*. — Pravopisno modernizira *britko* v *bridko*. — Obskurna hiperkorektura *prebival'sča* za *prebivalša!* — Modernizira *tica, blizu, memo* v *ptica, blizu, mimo*. — Reducira število akcentuiranih besed ali jih napačno korigira (*vódi* v *vôdi*.) — Uporabi gramatikalno natančno interpunkcijsko stavo.

FISCHER

Se zgleduje po Stritarju.

AŠKERC

Uporabi t.i. nove oblike *da, pri-*. — Opusti verzalke. — Vrača pravopis v Prešernovo rabo pri *britko*. — Modernizira besedo *svitlo* v *svetlo*.¹⁴ — Ohranja hiperkorekturo *prebival'sča*. — Vrača v staro obliko *blizu*. — Gramatikalno ustrezna interpunkcijska stava.

PINTAR

Ohranja rabo verzalk. — Uporabi t.i. nove oblike *da, pri-*. — Ohranja hiperkorekturo *prebival'sča*. — Ohranja obliko *svitlo*, prav tako *blizu* in celo *memo*.

ŽIGON

Ohranja uzus verzalk. — Uporabi t.i. nove oblike *da, pri-* za *de, per-*. — Opušča hiperkorekturo in vrača v prvotno obliko *prebival'ša*. — Uporablja modernizirane oblike *blizu* in *mimo*. — Samonikla interpunkcijska stava.

KIDRIČ

Opušča verzalke. — Vrača v stare oblike (*de, tudi svitlo, tica, blizu, mémo*). — Pravopisno modernizira *bridko*. — Reducirane pridevniške oblike *-ga* in kratki nedoločnik *vedet'* redigira z apostrofom. — Interpunkcijska stava sledi gramatiki.

RUPEL - GSPAN

Modernizira v *da, ptica*. — Modernizira *svitlo* (jat) v *svetlo* brez kvalitetne oznake. — Ohranja specifični obliki *blizo, memo*, uporabi hiperkorekturo *prebivalšča*. — Popolnoma opušča apostrof.

SLODNJAK

Modernizacija *da, bridka, svetla, blizu, mimo, razen tica* (a leta 1966 vendarle tudi *ptica*), tudi nenavadna hiperkorektura *prebivalšča*. — Apostrof uporabi še pri reduciranih pridevniških oblikah *-ga* in kratkem nedoločniku. — Akcentuirale *komú*.

KOS

Uporaba starih oblik *de, svitla, tica, blizo, prebivalšča*. — Apostrof v smislu označevanja opuščenega samoglasnika. — Toda modernizacija v *mimo*. — Akcentuirane besede (poleg omenjenih še *komú* in *pótjo*).

MINIATURKE

Od starih oblik le *svitla* in *tica*, a v izdaji 1959 *svetla*. — Hiperkorektura *prebivalšča*. — Apostrof označuje redukcijo samoglasnika tipa *-ga* in kratkega nedoločnika, a v izdaji 1959 opuščen — Akcenta le na *komú* in *mêne* (a slednjega v izdaji 1959 ni več).

Gazela: *Draga, vem, kako pri tebi*

Razlike med Prešernovima besediloma so v naglasnem mestu (*nikdar* v *nikdár*), znamenju za kvantiteto (zvônčike v zvònčike) in apostrofu (*vijolce* v *vijol'ce* in *zbiralših* v *zbiralših*). N.B.: V rokopisu se vidi popravek *zbiralšah* v *zbiralših*.

STRITAR

Novo oblike za *per-, de, sim* v *pri, da, sem*. — Daj. ednine modernizira iz *kafeti* v *kofetu*. — Korekcija v smislu zapisovanja izgovornega polglasnika (*zvončike* v *zvončekke*). — Neenotno stališče do novooblikovne zamenjave v *-šč-* z dodatno korekturo: *šinkovce* v *ščinkavce*, *zbiralših* v *zbiralščih*. — Modernizira *tice* v *ptice, pred* v *prej*. — *Je moč* rešuje z apostrofom (*moč'*). — Pojavi se pravopisna inovacija *solnce*, česar Prešernovi besedili nimata. — Ohranja 4-zložno *uzdignile*.¹⁵

FISCHER

Se opira na Stritarja, vključno z uvedbo oblike *solnce*.

AŠKERC

Vrača *zvončekke* v *zvončike* in *prej* v *pred*. — Zanj prekorektne *ščinkavce* vrača v jezikovni hibrid *ščinkovce*.

PINTAR

Ima nekatere nenavadne naglase (*kdòr*, s krativcem!).

ŽIGON

Se vrača h konvenciji verzalk na začetku verza. — »Pri kavi« zapiše v nenavadni obliki *pri kofeti* (zmes oblik *kafeti/kofetu*). — Pravopisne reforme t.i. novih oblik ne pozna, saj po občutku ohranja *šinkovce*, *zbiralših*, pač pa *da*, *pri*... — Vrača se tudi k pisavi *sonce* (brez l).

KIDRIČ

Vrača vse specifične besede v smeri Prešernovih. besedil, razen predloga *per*, ki ga spremeni v *pri*. — Tudi v akcentih, celo nenavadnih s stališča sodobnosti, se opira na Prešerna.

RUPEL - GSPAN

Ogovorni *Draga!* zapisuje sodobno z vejico. — Težave s «kavo» reši s hibridno obliko *pri kafetu*. — Besede so modernizirane: *zbiralše* je postalo *zbiralšče*. — Akcentuiranje reducira, spremenjeni naglasi niso vselej ustreznejši (*dòkler* za Prešernov *dòkler*, *nikdâr* za Prešernov *nikdâr*), a tudi *so* (*zvònčke* za Prešernove *zvònčike*) — Opušča vse apostrofe.

ŠLODNJAK

Ogovor ljubljene zapisuje sodobno — Ohranja *kafeti*, po zgledu Stritarja pa ima *zvončke* in *ščinkavce* in *zbiralšča* — Ohranja *pred* brez akcenta (a izdaji iz leta 1966 vendarle *préd*) in *uzdignile*, obliko, ki opominja na 4-zložni izgovor. — Skromno akcentuira v smislu Rupla.

KOS

Kos vrača običaj neposredne stave klicaja pri ogovorih in nadaljevanje z malo začetnico, kar je svojevrstni pravopisni anahronizem (*Draga! vem*).¹⁶ — Spoštuje tradicijo pred t.i. novimi oblikami. Skromneje od Prešerna in nekritično akcentuira (8-krat), žal tudi *nikdâr*, *dòkler*, *zvònčike*.

MINIATURKE

Ogovor zapisan s klicajem in nadaljevanje z malo začetnico, a v izdaji iz leta 1959 sodobno z vejico. — Akcentuirana le beseda *skazati* — Apostrof uporabljen le za *vijol'ce*. — Ima *zvončike*, toda *ščinkovce*, in *uzdignile*, toda *zbiralšča* (brez apostrofa!?).

Razprava

Pregled gradiva je pokazal, da se v postumnih izdajah kažejo resnično raznorodni izdajateljski koncepti, ki nihajo od šolmastrsko nepremišljenih korektur do slepega spoštovanja celo napak.¹⁷

Med *znanstvenokritične* izdaje uvrščamo Kidričevo in Kosovo redakcijo. Pri prvem je opazen razumski pristop, pri Kosu pa upoštevanje zvočne podobe kot temeljno redakcijsko načelo. Konceptu *modernizacije* pritrjujejo Stritarjeva, Fischerjeva, Aškrcjeva, Ruplova izdaja in v novejšem času Slodnjakove in miniaturne izdaje. Med *tekstološko zbegane* koncepte uvrščamo Žigonovega, ki se skuša na eni strani formalistično približati predlogi, na drugi pa zagovarja močno modernizacijo oblik.

Od redaktorjev sta svoje posege utemeljevala Kidrič z obširno predstavitvijo svoje zamisli, prav tako Kos. Pri ostalih je mogoče koncept odkriti le iz konkretnih rešitev v objavljenem besedilu.

Kidrič je svojo dokumentacijo, naslovljeno z *Iz urednikove delavnice*,¹⁸ razdelil na več poglavij. Najprej obravnava rokopise in tiske pred poslednjo Prešernovo redakcijo, kjer problematizira faksimile iz leta 1909 z mislijo na spornost za pesnika tako občutljivih prvin, kot so akcenti in interpunkcija. Nato obravnava t.i. ohranjene tradicijske ali posebne jezikovne značilnosti, nato modernizacijo pravopisa, kamor uvršča pisavo polglasnika, refleksa za kratki in nenaglašeni *ě* (jat), t.i. zlogotvorni *r*, t.i. palatalna *n* in *l*, veliko začetnico, apostrof, pisavo skupaj-narazen, vezaj in nekatere oblike po pravopisni reformi 2. pol 19.st. Posebej obravnava akcentuacijo. V podpoglavjih *Naglasni znaki*, *Ločila*, *Glasovne in tekstovne spremembe* prikazuje v preglednicah posamezne redakcijske posege. Odločitve se podrejajo na eni strani poslednji izpričani pesnikovi volji, na drugi strani pa spremembi vsega, kar se nanaša na pravopisni standard, pri akcentuaciji pa na tako imenovano merilo pravilnosti, ki utegne biti danes marsikdaj tudi sporno. V poglavju o glasovnih spremembah se plaho pojavi misel, da v glasovne spremembe morda vodi pesnika tudi misel na kakovost samoglasnikov v stavku. Misel je prodrla pri odločanju le v tistih primerih, ko je Kidrič ugotovil poseg korektorja v Prešernov rokopis, torej s stališča t.i. diplomatskosti prepisa. Vsekakor je tekstološko Kidričeva redakcija temeljita in je v skladu s stanjem jezikoslovja njegove dobe, tj. jezikoslovja, ki je bilo razvito na področju zgodovine jezika in pravopisa, a ni še gojilo problematike, ki se danes uvršča v jezikovno stilistiko. Podrobnosti utegnejo biti vprašljive tudi pri tehtanju z vidika problematike jezikovnega standarda, zlasti pa akcentuiranja. Tu mislim na vlogo t.i. novih oblik, ki so splošni jezikovni standard utrdile. Prejšnje oblike marsikdaj z današnjega vidika preveč radi pripisujemo posebnostim Prešernovega jezika, a so samo del centralnega jezikovnega standarda, ki pač tedaj še ni bil vseslovenski.

V *Zbranem delu* Janko Kos v poglavju *Jezikovna priprava besedila*¹⁹ obširno razlaga redakcijska načela, ki jih uvaja z mislijo, da je naslonitev na

natisnjeno Prešernovo redakcijo, ki jo imenuje *dokumentarni princip*, s stališča estetske in jezikovne smotrnosti vprašljiva. Opominja, da novejšje redakcije ne upoštevajo estetske funkcije, ki jo imajo posebnosti Prešernovega sloga. Zato cilj svoje redakcije opredeljujejo takole: *Ker so glasovne, oblikovne in sintaktične posebnosti tega jezika zaradi foničnosti, melodije in ritma, pa tudi kolorita, ki ga ustvarjajo, nujna in nepogrešljiva sestavina P[.] pesniškega sveta in predvsem sloga, jih je v izdaji njegovih Poezij potrebno čimbolj ohraniti. Prav zato pa je P[.] pesniške tekste potrebno razbremeniti vseh tistih pravopisnih značilnosti, ki s stališča današnje pravopisne rabe in grafike marsikdaj že zakrivajo posebnosti P[.] jezika. Zato vodilo ne more biti mehanično, ampak predvsem estetsko.*²⁰ Sledi natančna obravnava grafičnih posebnosti, apostrofa, naglasnih znamenj, ločil, kjer zlasti utemeljuje funkcijo podpičja in zvalniškega klicaja namesto vejice, pisavo obrazil, oblik in besed, kamor se uvrščajo izvorne oblike tipa *-iga*, ki jih nadomešča z *-ega*, posebej zapisovanja pred-*r*-ovskega polglasnika, in posameznih besed. Vsi posegi so pri Kosu preverjeni z ozirom na izgovor v avtorjevem času, a hkrati ocenjeni s stališča sodobne estetskosti ali t.i. *motečnosti*. Ta ocena pa utegne biti stvar osebnega okusa ali celo razgledanosti posameznika. Tako se zdi Kosu moteč izgovor izvirmega *per* za današnji predlog *pri* (*e* je izgovorno polglasnik), ne pa veznika *de* (*e* je izgovorno tudi polglasnik) za sodobni *da*, čeprav gre s stališča izgovora za analogen pojav, ki ima v primeru *per* zgolj *zapisovalsko* zadrego. Samo ta bi dejansko utegnila biti moteča. Zato Kosovo redakcijo uvrščamo med t.i. *sodobne kritične izdaje*, ki upošteva osnovno merilo, tj. zvočno uresničitev, kjer so časovne posebnosti tudi del oblikovnih prvin. Z drugimi besedami, kjer bi posodobitev oblikovno prvino porušila, se ohranja historična posebnost. Kos poudarja, da iz razumljivih razlogov našete spremembe niso smele biti uveljavljene v rimah. Pri tem presojanje, kaj še sodi v področje oblikovne oz. estetske prvine, sledi t.i. umetniškemu občutku posameznika, ne zgolj racionalni lingvistični oz. boljše stilistični presoji. V tem je bistvena razlika, ki jo, seveda, imamo za odliko, od tudi argumentirane in temeljite Kidričeve redakcije. Pri tem ni mogoče obiti okoliščine, da Kos pripada v svojem osebnem organskem govoru²¹ osrednjim govorom, zato presoja v okviru sorodne jezikovne tonalitete,²² kakršna je Prešernova. To je bistvena okoliščina za odkrivanje historičnih nefunkcionalnosti ali motečnosti.

V tem tiči tudi razlog, zakaj so Slodnjakove redakcije v mnogočem drugačne. Slodnjak je svoje posege sicer manj utemeljeval, kakor Kidrič in Kos, vendar je za *svoje* sodobno uho odkril več *motečnosti* od Kosa, ker je presojal posebnosti pač z lastnim občutkom za sodobni jezikovni standard, kakor ga je

slišal z gledišča povsem drugega osebnega (vzhodnoslovenskega organskega govora).²³ Zato so številne oblike s stališča drugačne jezikovnoorganske tonalitete zanj *moteče* (v smislu Kosovega razumevanja izraza).

S tem trčimo seveda na vprašanje recepcije posamezne redakcije za bralca. Znanstvenokritično redakcijo Kosa najbrž pripadniki necentralnih govorov sprejemajo kot narečno, čeprav po jezikoslovni presoji nikakor ni, Slodnjakovo pa kot redakcijo v jezikovnem standardu.

Zaključki

Poleg *faksimiliranih* izdaj, ki ob bibliofilskih poželenjih ustrezno tešijo raziskovalčeve potrebe po preverjanju rokopisa ali prvotiska, je strokovno še vedno veljavna *diplomatična izdaja* Avgusta Pirjevca in Jožeta Glonarja iz leta 1929.²⁴

Dokler smo na ravni *znanstvenokritične izdaje*, ostajamo v pretežni meri v okviru Kosovih meril.

Če pa razmišljamo o *sodobni standardni izdaji*, ki nima pred očmi le znanstvene analize, se moramo vprašati, ali je, najprej, taka izdaja sploh potrebna, in če je, nato še, ali je sploh mogoča. Potrebna najbrž je, saj za neznanstveno rabo in brez kritičnega aparata besedilo v Kosovi redakciji v marsičem že deluje nesporečilno. Ali pa je poljudnejša redakcija sploh možna, če naj ohrani estetske odlike, pa je dejansko vprašljivo. Navsezadnje bi morali biti redakcijski posegi izpeljani enotno z vidika celotnega Prešernovega slovenskega jezikovnega gradiva, ne le z vidika posameznega besedila ali pa celo posameznega estetsko izpostavljenega dela vrstice, pri čemer mislimo na verzni konec. Zato se zdi, da taka redakcija po naravi stvari ostaja vselej na pol poti. Toda če pritegnemo v kriterijski aparat še t.i. recepcijski vidik, bi bilo treba redakcijo miniaturnih izdaj Prešerna in posamezne rešitve v njej presojati s stališča *splošne sprejetosti*, podobno kot to danes počne sicer ustvarjalni del jezikoslovne vede, ko prav s stališča *splošne rabe* določa splošni jezikovni standard (normo).²⁵ Hočeš nočeš je torej treba miniaturne izdaje začeti sprejemati kot *standardno izdajo ipso facto*. Dejstvo, da redakcije Avgusta Pirjevca in njegovega sina Dušana²⁶ izhajajo iz diplomatične izdaje Pirjevca in Glonarja, pa govori samo tej ugotovitvi v prid.

Toda kar sprejeti standard *ipso facto* se raziskovalnemu mišljenju upira. Zato bi bilo potrebno pereči problem standardne izdaje Prešernovega slovenskega pesniškega opusa raziskati v podrobnostih na celotnem gradivu. Pregled *Gazel* in predstavitev rezultatov analize treh besedil je pokazal, kako

se lotiti variant posameznih redakcij. Pri tem pripominjamo, kako neizkoriščen je ostal *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*,²⁷ ki ga je izdal P. Scherber ob začetku informacijske ere v 70. letih prejšnjega st. Res je delo danes tehnološki razvoj prehitel, a nadaljevati je treba prav tu. Ko bi v *scherbersko obdelavo* vključili jezikovne variante iz vseh dosedanjih Prešernovih izdaj, bi se reševanja problema lotili na pravem mestu in glede na razvoj tehnologije v pravem času. Končno je nekaj podobnega s tradicionalno neračunalniško metodologijo napravili Igor Grdina v znanstvenokritični izdaji Brižinskih spomenikov²⁸ za diplomatične in kritične, Franc Jakopin,²⁹ Tine Logar in Janez Zor pa za fonetične prepise *Brižinskih spomenikov*, ko so v opombah evidentirali prav vse dotlejšnje različice prepisov. Zbrano ekdotično³⁰ gradivo oblik Prešernovega pesniškega jezika bi bilo nato mogoče presojati po sodobnih funkcionalnih merilih za potrebe različnih jezikoslovnih in literarnovednih področij in ne nazadnje za določitev sodobnega jezikovnega standarda Prešernovega jezika.

Ni izključeno, da bi kljub računalniški podpori presojanja nazadnje ostali pri *znanstvenokritični izdaji* zelo blizu Kosove različice, pri *standardni* pa nekje vmes med Slodnjakovimi različicami in miniaturnkami, ki so bile doslej pri znanstveni presoji prezrte.³¹ Te redakcije bi pač doživele desetletja po svoji uveljavitvi in torej po primerno dolgi *rabi* v široki javnosti nekaj sistemskih sprememb. Gre pač za rezultate preverjanja, ki ga na vseh relevantnih strokovnih področjih mora opraviti sleherni raziskovalna generacija.³²

— — —

Če smo na začetku omenjali izvor raziskovalnih spodbud za tekstološke raziskave Prešernovih gazel v pripravah na govorno uresničitev Prešernove poezije, skratka ob recitiranju Prešerna, se je proti koncu izkazalo, da je prav ta, *dejanska raba*, ko je nek zapis treba povsem konkretno izgovoriti, odločilna pri oblikovanju meril za sodobno redakcijo besedil.

Prešeren s svojim slabih 200 let starim jezikom je najodličnejša priložnost za oblikovanje metodološkega instrumentarija za oblikovanje sodobnih ekdotičnih (izdajateljskih) standardov, uporabnih tudi za druge kanonizirane avtorje istega obdobja. Ti standardi poleg diplomatične in znanstvenokritične izdaje narekujejo tudi standardno izdajo, v kateri se konkretni literarnojezikovni kod najtrdnije in odločilno kanonizira.

Seveda se ob koncu postavlja tudi vprašanje prezentacije gradiva in posameznih vrst izdaj. Tudi za najbolj kanonizirane avtorje bomo danes težko

oskrbeli natis posameznih vrst izdaj iz gmotnih razlogov, ki jih določa zelo omejeno število uporabnikov. Elektronske izdaje tudi »najbolj« kanoniziranih avtorjev, dostopne na zgoščenkah, in gradivo zanje, dostopno na akademskem medmrežju, bodo kmalu prevzemale tudi najelitnejšim nacionalnim knjižnim zbirkam t.i.³³ diplomatske in znanstvenokritične izdaje z ustreznim aparatom. Knjigam (=natisu) ostajajo le standardne izdaje najpomembnejših izbranih del kanonizirancev, ki jih bo kupovala in brala dovolj številčna širša javnost. Žal se praktična tekstologija na Slovenskem zaradi trhljnih meril za standardne izdaje še otepa avtorjev starejših dob, kakor se s podobno nelagodnostjo brani ugrizniti v elektronsko izdajateljstvo. Seveda je potrebno zanje poleg tekstoloških standardov opredeliti tudi tehnološke in informacijske, kar tudi v Sloveniji že postaja stvarnost.³⁴

Opombe

¹ Bibliografske podatke do leta 1970 glej v: Štefka Bulovec: *Prešernova bibliografija*, Obzorja Maribor, 1959.

² Izšel leta 1966 z naslovom: *Poezije Doktorja Fr. Prešerna*, Monumenta litterarum slovenicarum 1, Mladinska knjiga [1967].

³ Izšel leta 1990 z naslovom: *Poezije Doktorja Fr. Prešerna*. Faksimile prve izdaje iz leta 1847. Slovenska knjiga 1990.

⁴ Mladinska knjiga Ljubljana, Klasiki kondorja 24, 1998.

⁵ Glej opombo 1.

⁶ Prim. avtorjevo bibliografijo v: J. Pogačnik *Bibliografija Antona Slodnjaka*, Slavistična revija 17, 1969; *SAZU ob štiridesetletnici*, 1978; Letopis SAZU 34, 1983.

⁷ Izraz je v pridevniški in samostalniški obliki ustaljen v pomožnih zgodovinskih vedah in se uporablja v zgodovinopisju. Ekdotika je veda o izdajanju (predvsem) arhivskega listinskega gradiva.

⁸ Faksimili izdaj *Gazel 2–4*, skeniral jih je Dušan Weiss, so natisnjeni pomanjšani in merilu, prilagojenem prostoru te publikacije in brez lomljenih vrstic zaradi širine stolpca. Skenogrami so označeni z začetnico avtorja oz. urednika in letnico izdaje ter stranjo, na kateri se oddelek *Gazele* začne. V zgornjem kotu strani je na podlagi pomanjšan izvorni tipografski videz začetne strabi *Gazel*.

⁹ Izraz *Nove oblike* je skupno poimenovanje pravopisnih oblik, ki »so se z Miklošičevo pomočjo in avtoriteto po Cigaletu, Jeriši in predvsem Svetcu uveljavile« oz. 1852 oz. 1868 leta dalje. Prim. Jože Toporišič: *Slovenski jezik, kakor so ga videli tisti, ki so o njem razmišljali v: Jezikovni pogovori II*, CZ Ljubljana, 1967, 9–74, zlasti str. 40–47.

¹⁰ *Verzalke* so velike začetnice na začetku slehernega verza, kar je bila v mnogih jezikih dolgo pesniška konvencija, tudi v slovenščini.

¹¹ Ožina je bila nekdanj nevtralna tudi v ljubljanskem organskem govoru (prim. še septembra, novembra) in še živi pri govorcih tretjega življenjskega obdobja.

¹² France Prešeren: *Zbrano delo I*, DZS Ljubljana, 1965 str. 211 (argumentacija).

¹³ Glej opombo 11.

¹⁴ Gre za refleks naglašenege *ě* (*jat*), ki je v knjižnem izgovoru dal ozki *e*, v konkretni besedi pa raba še danes niha med polglasnikom in širokim *e*, le pričakovani ožini se raba upira.

¹⁵ Najbrž ker metrum ne omogoča siniceze. Stritar se je namreč zanimal za verzološko problematiko, saj je sodeloval v znameniti polemiki *Slovenski šestomer*, ki jo je leta 1876 v Zvonu vodil Fran Levce. Prim. še: Levce, *Pravda o slovenskem šestomeru*, 1978.

¹⁶ Glej opombo 12.

¹⁷ V 5. gazeli so se po korekturi orodnika mn. samostalnika *otrok* upali poseči le Stritar, Aškerc, Rupel in Slodnjak, namreč *Med otroki* namesto Prešernovega *Med otroci*, kar sta ohranila celo Kidrič in Kos.

¹⁸ *Prešeren I; Pesnitve in pisma*, Tisk. zadruga Ljubljana, 1936, str. 375–396.

¹⁹ *Zbrano delo I*, str. 203–215.

²⁰ Ibidem str. 204.

²¹ Pojme organski in standardni govor je uvedel v slovenski prostor po Josipu Brozoviću avtor te razprave v članku *Sinteza besedila in glasu*, Maska 1986, št. 1 str. 19–25.

²² Rojen in živel v Ljubljani.

²³ Doma iz Bodkovec v Slovenskih goricah. Ohranil vse življenje žlahtne prvine prlščine.

²⁴ Glej opombo 1.

²⁵ Če slovensko jezikoslovje pri skoraj polstoletnem izdelovanju (manj ustvarjanju) *Slovenskega pravopisa* (1962–2001) ni delovalo tako, nas to v lastnem strokovnem prepričanju pač ne sme omajati (*tant pis pour lui oz. eux!*).

²⁶ Glej opombo 1.

²⁷ Peter Scherber: *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*, Obzorje Maribor, 1977.

²⁸ *Brižinski spomeniki*. Znanstvenokritična izdaja, SAZU Ljubljana, 1993.

²⁹ Spoštovanemu profesorju Francu Jakopinu, r. 1921 in u. 2002, dolguje podpisani hvaležnost za spodbujanje neozkosrčnega jezikovnega razmišljanja in za jezikoslovsko zaupanje pri zahtevnih koordinacijskih in strokovnih pripravah za izdajo Brižinskih spomenikov (prim. prejšnjo op.).

³⁰ Glej opombo 7.

³¹ Pobudo za vključitev presoje miniaturne dolgumem naključnemu pomenku z dramsko igralko Niko Pirjevec, vnukinjo oz. hčerko redaktorjev.

³² Zdaj je že zdavnaj na vrsti naša, ki je študirala slavistiko v 2. pol. 60. let prejšnjega st.

³³ V mislih imam *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*, zdaj v uredništvu Franceta Bernika, ki so se znašla v navzkrižju kapitalških interesov novih lastnikov doslej uglednih slovenskih založb z bogatim izročilom na področju slovenske literature in literarnih ved (DZS Ljubljana, Obzorja Maribor).

³⁴ Triletni raziskovalni projekt s šifro LG-3083-0618-02 z naslovom *Znanstveno-kritične izdaje v elektronskih medijih* Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU financira Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport R Slovenije. Vodja inštitutske raziskovalne skupine v sestavi J. Faganel, Marijan Dovič, Jola Škulj in Alenka Maček (teh. sod.) je dr. Matija Ogrin, zunanji sodelavci pa dr. Miran Hladnik, dr. Tomaž Erjavec, Primož Kočar, Edvard Vrečko in Dušan Weiss (teh. sod.). To poglavje znanstvene monografije sodi med rezultate raziskav prvega leta (2001/2002).

Außerordentliche Beilage zum Myrischen Blatte

N^o. 28. vom 18. Juli 1888.

G A S E L E, *)

Ljubdom je bila,
Ljubdom sta bi,
Ko tebe in memo
Ko tebi se bi.

Reizk. Hoffmann.

I.

Počen moja je polôda tvojiga iména,
Mojiga ferza gofpôder, tvojiga iména;
V' njé bom med Slovénske brate sladki glas svetili
Od' sahoda do is-hoda tvojiga iména,
Na polôdi v slatih zberkah slava se bo brala
Od naroda do naroda tvojiga iména;
's njé svitlôba bo goréla sht takrát, ko bôra
Unhren Káronovga brôda, tvojiga iména.
Boj ko Delie, Korine, Zintio al Lavre !)
Blo bi posabiti shtôda tvojiga iména.

2.

Ozbi sim vèshkrut prábil, ali smém
Ljubiti te; odgôvera ne svém.
Od dalez gledal, draga! me prijáno;
Prevéno vihalš nof, ko memo grém.
Zne v tebe so obréjnji pogledi.
Odúgneš prézaj svoj obrás ozéhém;
Al zhe dekléta druge ogledujem,
Sakriti jése ni ti moah ljudém.
Tabó al ljubih me, al me sovražihš,
Kakó bi vdrégel ti, fromák ne vém.

3.

Škalôtna komú nesnána je reznéna, de jo ljubim,
V pálmah mojih védna, sama govórita, de jo ljubim!

*) Der Herr nach Schätzle, bei dem in der Regel jeder große Herr mit dem ersten kommt. Die Unternehmung eines aber meistens Herr zu helfen nur als Verlegung des Herrn.

!) Der KIMBÉ, Ombé, Wapénit und Wivana Irigongu GÉna Poliz.

Vé she nôah, ki brito shtísi sdihóvati me bres spanje,
Vé she svitla serja, dneva porodéna, de jo ljubina.
Vé she jutro, vé she poldne ino mraznih hlad veséra
Tihó tóshbo mojga bledga, ve'ga liza, de jo ljubina.
Prebivalšna mojga sténam, mirni je samóti znano,
Tudi nepakóju méta ni noriza, de jo ljubim.
Vé she rosha, ki per poti, kodar draga hodi, rafe,
Vé she, ki nad pósto léta, tize, de jo ljubim,
Vé she mokri prag njé hitbe, vlaki kamen bíase njega,
Ino vé, ki memo vodi me stésta, de jo ljubim.
Vé she vlaka stvar, kar vedú in kar shténa, vé memo
In verjéti nôzhe draga mi devize; de jo ljubim!

4.

Druga! véni kako per tebi me opráviljo shénise;
Práviljo, v ljubéni moji dá nikdar ni blo reznise,
Kak si brúšijo jesike, in ti shtéjejo na perše
Per káštiti, kar jih nisim, kar sim ljubil jih, devize;
Al pošlúšaj mojo spóv'de, in rekla bô, de sim nedolohen,
De te sama ti si kriva, zhe je v tému kaj krivisa;
Dókler ne zvétú she rósta, fo v zhaft per naf vjód'ac,
Svónzhike, marjéza-ino druge zhtlamo *) svetlize,
Rdor ni shtljal nikdar péti sladkih perem Filomele,
Rad pošlúšal bo šernéda, shtinkerze in druge tize.
Al je mósh na prvi proflor jo v' shirá'shab poladiti,
Mósh j' parvo shaft káštiti, ako v' njih je in kraljise!
Préd dekléta lo iméle, al kar ti zvétúš med njivni,
Vsh lepót nobéna nima nam dopásh veah pravise,
To pumilsi, ne saméri, de kar fonte sim sagledal,
Od ozbi fo tudi meoi fo usdignile tonkar

5.

Med otrázi si igrála, draga! Isni — zhaft hif!
Létal she unémsh ferza' po Ljubljami — zhaft hif!
Kódar hodish, te mladénzhi sprémiljo a' ozhmí povédo,
'Stellim trop nam svade kraj ostáoi — zhaft hif!
Sdaj je Ilanib per Kanah premagóv'ia tvoj ohrás,
Nafhe ferza Rim otráshben, ne v'raháni — zhaft hif!

Oči sin očkrat pradal, ali sméva
 ljubiš ta? odgovor ne želim.
 Od dlebi gledaš, draga! me porjakaš,
 Pravostrni vikané nos, ki mišp. grbam.
 Itk v tibi so obdajeni pogledi,
 Oblegani pravej svoj obdaj ošam;
 Itk, ak dekletca drage ogledujem,
 Kakšni jéva mi ti miš. ljudem.
 Taki, al ljubiš me, al me sovražiš,
 Kak hi ti ostregel sramah, navsem.

3.

Lalstna kromé neandna je resnica, da je ljubim,
 U písmah mnogih vidna, sama govorica, da je ljubim
 Ni' éu nóe, ki brútko slívi odihovate me brez spánja,
 Ni' éu so tlla zájva, dnéva porodnica, da je ljubim,
 Ni' éu jútva, od éu píden; vl' éu mrdica hlád vócka,
 Tíko tótko mójga blédga, véjga líca, da je ljubim,
 Právivalstvá mójga stonam, mírni gi samóti znáno;
 Tíudi nepokéjva místa ni novica, da je ljubim.
 Ni' éu sóta, ki' por pótí, kóda drága kódi, ráte,
 Ni' éu, ki nad pótja léta líca, da je ljubim.
 Ni' éu mókri práž nje híl'e, ósnki kámen blébo njéva,
 Ino óe, ki ménd vóli me stérica, da je ljubim,
 Ni' éu ósnka stórá, kar vldít in kar slésti od mára,
 In óvjetí nóce drága mi dróica, da je ljubim.

5

Drága! óm káki por tibi, ne pprávjajo lónice;
 Právjajo, da ljubimé móji ^{ni tibi} ~~ni tibi~~ nikdar resnice,
 Káki si krivíjo jéva, in ti stíjjo na pótí,
 Péu káfeti, kar jih nívim, kar sin ljubít ne jé, deavé,
 Ak próbléj méjjo spóved, vékla hóš, da sin nedólcen,
 De le óbna ti si kríva, ak je v tome kíj krivice;
 Dótkler ne cútí se vóca, so v časti por rád óvjéca,
 Lódnícke, marjétece, drúga túdi vístlano cútlice,
 Kóda ni slíal nikdar pótí, sládkih podom Silámble,
 Rad poslútal bo sténade, sin kóce in drúga t'ce,
 Itk je móe na pórvi próstor je čínalstvá poródití
 M'je je páro část skaztí, akó v njéh je ni krávice,
 Péu dekletca so imale, al kar ti córtí med njími,
 Vóh lepótí notóma néma nam dopáttí vóí právice,
 To pomíslí, ne záméi, da kar sónce sin ogledal,
 Od ói so túdi méni se vedíjnik znávice.

IV
 Parale

Či sim večkrat prášal, ali smém
Ljubiti to; odgovora ne zvém.
Od délec glédaš, drága! me perjážno;
Prevzétno víhaš nos, ko mémo grém.
Ak v tébe so obérnjeni poglédi,
Odtégnoš précej svój obráz očém;
Al, ak dekléta drúge ogledújem,
Zakríti jéze ní ti móč ljúdení.
Takú, al ljúbíš me, al me sovražíš.
Kak bi tí vstrégel, siromák ne vém.

3.

Blálostna komú neznána je resnica, de jo ljúbim,
V pésmih mójih védna, sáma govorica, de jo ljúbim.
Vé že nóč, ki brítko slíši zdihováti me brez spánja,
Vé že svítla zárja, dnóva porodníca, de jo ljúbim.
Vé že jútro, vé že póldne, vé že mráčni hlád večéra,
Tího tóžbo mójga blódgá, vél'ga líca, de jo ljúbim.
Prehivál'sa mójga sténam, mírni je samótl znáno,
Túdi nepokóju mésta ní novíca, de jo ljúbim.
Vé že róža, ki per póti, kóder drága hódi, ráse,
Vé že, ki nad pótjo léta tíca, de jo ljúbim.
Vé že mókri prág nje híše, vsáki kámen blízo njéga,
Ino vé, ki mémo vódi me atezíca, de jo ljúbim.
Vé že vsáka stvár, kar védit' in kar slíšati od méno,
In verjéti nóče drága mi devíca, de jo ljúbim.

4.

Drága! vém kakú per tébi me oprávljajo ženice,
Právo, de v ljúbézni móji ní bílo níkdár resnice,
Kák si brúsijo jezíke, in tí štéjojo na pèrate
Per kaféti, kár jih nómim, kár sim ljúbil jih, dovíce;
Al poslúšaj mójo spóved, rékla bóš, de sim nedóljen,
De le sáma tí si kríva, ak je v tému káj krivíce:
Dókler no cveté še róža, so v časti per nas víól'ce,
Zvónčíko, marjéce, drúge tudi číslamo evell'ce,
Kdór ni slíkal níkdar péti sládkih pésem Filoméle,
Nád poslúšal bó sternáde, ónkovce in drúge tíce.
Al je móč na pèrvi prástor jo v zbiráliših posadíti,
Móč jí pèrvo část skazúati, áko v njih je ní kraljéce?
Préd dekléta so iméle, ál kar tí cvetéš med njími,
Velh lepót nobéna níma nam dopásti véó pravíce.
Tó pomíšli ne zaméri, de kar sónce sim zaglédal,
Od očí so túdi méni se uzdígnile tamúce.

1.

Pésem méja je posáda trójiga iména,
Mójga sovécí gospóda trójiga iména;
V níj bom mój slovénske bráde sládkí glás sanéel
Od sabóda do íshóda trójiga iména;
Na posódi v sládkih órkah sláva se bo bráda
Od naróda do naróda trójiga iména,
'Z njó svítáda bó guréca šé takrát, ko bóva
Unátran Káremer'ga bróda trójiga iména.
Báij ke Béli, Korine, Císte al Lávro
Bi bílo posódit' ákóda trójiga iména.

Oč! sem večkrat vprašal, ali smem
 Ljubiti te; odgovora ne zvem.
 Od daleč gledaš, draga! me prijazno;
 Prevzetno vihaš nos, ko mimo grem.
 Ak v tebe so obrnjeni pogledi,
 Odtgneš precej svoj obraz očém;
 Al' ak dekleta druga ogledujem,
 Zakriti jeze ni ti moč' ljudem.
 Takó, al' ljubiš me, al' me sovražiš,
 Kak bi ti vstregel, siromak ne vem.

3.

Žalostna komú neznana je resnica, da jo ljubim,
 V pesmih mojih vedna sama govorica, da jo ljubim!
 Vé že noč, ki bridko sliši zdihovati me brez spanja;
 Vé že svitla zarja, dneva porodnica, da jo ljubim;
 Vé že jutro, vé že poldne, vé že mračni hlad večera
 Tiho tožbo moj'ga bled'ga, vel'ga lica, da jo ljubim;
 Prebival'šča moj'ga sténam, mirni je samoti znano,
 Tudi nepokoju mesta ni novica, da jo ljubim;
 Vé že roža, ki pri poti, koder draga hodi, rase;
 Vé že, ki nad potom leta ptica, da jo ljubim;
 Vé že mokri prag nje hiše in vsak kamen blizu njega,
 Ino vé, ki mimo vódi me stezica, da jo ljubim:
 Vé že vsaka stvar, kar vedet' in kar slišati od mene,
 In verjeti neče draga mi devica, da jo ljubim.

4.

Draga! vem kako pri tebi me opravljajo ženice,
 Prav'jo, da v ljubezni moji bilo nikdar ni resnice,
 Kak si brusijo jezike, in ti štejejo na prste
 Pri kofetu, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, device;
 Al' poslušaj mojo spoved, rekla boš, da sem nedolžen,
 Da le sama t' si kriva, ako v tem je kaj krivice.
 Dokler ne cvetè še roža, v časti so pri nas vijol'ce,
 Zvončke, marjet'ce, druge tudi čislamo cvetlice,
 Kdor ni slišal nikdar peti sladkih pesmi Filomele,
 Rad poslušal bo strnade, ščinkavce in druge ptice.
 Al' je moč' na prvi prostor jo v zbiral'sčih posaditi,
 Moč' ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni kraljice?
 Prej dekleta so imela, al' kar t' cveteš med njimi,
 Vseh lepot nobena nima nam dopasti več pravice,
 To pomisli ne zameri, da kar solnce sem zagledal,
 Od oč! so tudi mene se uzdígnile temnce.

Pesem moja je posoda tvojega imena,
 Mejeja arca gospoda, tvojega imena;
 V nji bom med slovesake brate sladki glas zanesel
 Od zahoda do izhoda tvojega imena;
 Na posodi v slatih črkah slava se bo brala
 Od naroda do naroda tvojega imena;
 'Z nje svitloba bo gorela še takrat, ko bova
 Ona stran Karonovga broda, tvojega imena.
 Bolj ko Delije, Korine, Cintije al' Larro
 Bilo bi pozábit' škoda tvojega imena.



Oči sem večkrat vprašal, ali smem
Ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od daleč gledaš, draga! me prijazno;
Prevzetno vihaš nos, ko mimo grem.
Ak' v tebe so obrnjeni pogledi,
Odtegneš precej svoj obraz očém;
Al' ak' dekleta druga ogledujem,
Zakriti jeze ni ti moč? ljudem.
Takó, al' ljubiš me, al' me sovražiš,
Kak' bi ti vstregel, siromak ne vem.

3.

Žalostna komú neznana je resnica, da jo ljubim,
V pesmih mojih vedna, sama govorica, da jo ljubim!
Vé že noč, ki bridko sliši zdihovati me brez spanja;
Vé že svitla zarja, dneva porodnica, da jo ljubim;
Vé že jutro, vé že poldne, vé že mračni hlad večera
Tilho tožbo moj'ga bled'ga, vel'ga lica, da jo ljubim;
Prebival'šča moj'ga stenam, mirni je samoti znano,
Tudi nepokoju mesta ni novica, da jo ljubim;
Vé že roža, ki pri poti, koder draga hodi, rase;
Vé že, ki nad potom leta ptica, da jo ljubim;
Vé že nokri prag nje hiše in vsak kamen blizu njega,
Ino vé, ki mimo vodi me stezica, da jo ljubim:
Vé že vsaka stvar, kar vedet' in kar slišati od mene,
In verjeti noče draga, mi devica, da jo ljubim.

4.

Draga! vem kako pri tebi me opravljajo ženice,
Prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdar resnice,
Kak si brusijo jezike, in ti štejejo na prste
Pri kofetu, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, device;
Al' poslušaj mojo spoved' rekla boš, da sem nedolžen,
Da le sama ti si kriva, ako v tem je kaj krivice.
Dokler ne cvetě še roža, v časti so pri nas vijol'ce,
Zvončke, marjet'ce, druge tudi čislamo cvetlice,
Kdor ni slišal nikdar peti sladkih pesmi Filomele,
Rad poslušal bo strnade, ščinkovce in druge ptice.
Al' je moč' na prvi prostor jo v zbiral'ščih posaditi,
Moč' ji prvo čast skazati, ako v njih je ni kraljice?
Prej dekleta so imela, al' kar ti cvetěš med njimi,
Vseh lepot nobena nima nam dopasti več pravice,
To pomisli ne zameri, da kar solnce sem zagledal,
Od oči so tudi mēni se uzdignile temnice.

I.

Pesem moja je posoda tvojeja imena,
Mojeja srca gospoda, tvojeja imena;
V nji bom med slovenske brate sladki glas
zanesel

Od zahoda do izhoda tvojeja imena;
Na posodi v zlatih l. kalu slava se bo brala
Od naroda do naroda tvojeja imena;
'Z nje svitloba bo gorela še takrat, ko bova
On'stran Karonov'ga broda, tvojeja imena.
Bolj ko Deltje, Korine, Cintije al' Lavre
Bilo bi pozabit' škoda tvojeja imena.

Oči sem večkrat prašal, ali smem
ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od daleč gledaš, draga me, prijazno,
prevzeto vihaš nos, ko mimo grem.
Ak v tebe so obrnjeni pogledi,
odtegneš prčcej svoj obraz očem;
al, ak dekleta druga ogledujem,
zakriti jeze ni ti moč ljudem.
Tako, al ljubiš me, al me sovražiš,
kak bi ti vstregel, siromak ne vem.

3.

Žalostna komú neznana je resnica da jo ljubim,
v pesmih mojih vedna, sama govorica, da jo ljubim.
Ve že noč, ki britko sliši zdihovati me brez spanja,
ve že svetla zarja, dneva porodnica, da jo ljubim.
Ve že jutro, ve že poldne, ve že mračni hlad večera
tibo tožbo moj'ga bled'ga, vel'ga lica, da jo ljubim.
Prebival'šča moj'ga stenam, mirni je samóti znano,
tudi ni nepokoju mesta ni novica, da jo ljubim.
Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi, raste,
ve že, ki nad potjo leta ptica, da jo ljubim.
Ve že mokri prag nje hiše, vsaki kamen blizo njega,
ino ve, ki mimo vodi me stezica, da jo ljubim.
Ve že vsaka stvar, kar vedet' in kar slišati od mene
in verjeti noče draga mi devica, da jo ljubim.

4.

Draga! Vem, kako pri tebi me opravljajo ženice,
prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdar resnice;
kak si brusijo jezike in ti štejejo na prste
pri kofetu, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, device.
Al poslušaj mojo spoved, rekla hoš, da sem nedolžen,
da le sama ti si kriva, ak jc v temu kaj krivice.
Dokler ne cvetè še roža, so v časti pri nas vijol'ce,
zvončike, marjet'ce, druge tudi čislamo cvetlice;
kdor uš slišal nikdar peti sladkih pesem Filomele,
rad poslušal bo strnade, ščinkovce in druge ptice.
Al je moč na prvi prostor jo v zbiral'ščih posaditi,
moč ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni kraljice?
Préd dekleta so imela, al kar ti cvetès med njimi,
vseh lepot nobena nima nam dopasti več pravice.
To pomisli, ne zameri, da, kar sonce sem zagledal,
od oči so tudi meni se vzdignile temnice.

Pesem moju je posoda tvojega imena,
mojega sreca gospoda, tvojega imena;
v nji bom med slovenske brate sladki
glas zanesel
od zahoda do izhoda tvojega imena.
Na posodi v zlatih črkah slava se bo brada
od naroda do naroda tvojega imena.
Z nje svetloba bo gorla še takrat, ko hova
onstran Káronov'ga broda, tvojega imena.
Holj ko Dáljje, Koríne, Cintíje al Lavro
bi bitó pozabit' škoda tvojega imena.

Oči sem vèčkrat prašal, ali smem
 Ljubiti te; odgovora ne zvem.
 Od daleč gledaš, draga, me prijazno,
 Prevzctno vihaš nos, ko memo grém.
 Ak v tēbe so obrnjeni pogledi,
 Odtegneš prēcej svoj obraz očem,
 Al, ak dckleta druga ogledujem,
 Zakriti jeze ni ti moč ljudem.
 Takó, al ljubiš me, al me sovražiš,
 Kak bi ti vstregel, siromák ne vem.

3.

Žalostna komú neznana je resnica, da jo ljubim,
 V pesmih môjih vedna, sama govorica, da jo ljubim.
 Ve že noč, ki britko sliši zdihovati me brez spanja,
 Ve že svitla zarja, dneva porodnica, da jo ljubim.
 Ve že jutro, ve že poldne, ve že mračni hlad večera
 Tiho tóžbo môj'ga bled'ga, vel'ga lica, da jo ljubim.
 Prebival'sča môj'ga stenam, mirni je samóti znano,
 Tudi nepokoju mesta ni novica, da jo ljubim.
 Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi, raste,
 Ve že, ki nad potjo leta ptica, da jo ljubim.
 Ve že mókri prāg nje hiše, vsaki kamen blizo njēga,
 Ino ve, ki mémo vodi me stezica, da jo ljubim.
 Ve že vsaka stvar, kar vedet' in kar slišati od mēne
 In verjeti noče draga mi devica, — da jo ljubim.

4.

Draga! vem, kako pri tēbi me opravljajo ženice,
 Prav'jo, da v ljubezni môji ni biló nikdar resnice,
 Kāk si brusijo jezike in ti štejejo na prste
 Pri kofetu, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, device;
 Al poslušaj môjo spoved, rēkla boš, da sem nedolžen,
 Da le sama tí si kriva, ak je v temu kāj krivice:
 Dókler ne cvetē še roža, so v časti pri nas vijol'ce,
 Zvónčike, marjet'ce, drugo tudi čislasmo cvetlice;
 Kdòr ni slišal nikdar peti sladkih pesem Filomele,
 Rad poslušal bo strnade, ščinkovce in druge ptice.
 Al je moč na prvi prōstor jo v zbiral'sčih posaditi,
 Moč ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni kraljice?
 Préd dekleta so imela, al kar ti cvetēš med njimi,
 Vsēh lepôt nobēna nima nam dopasti včē pravice.
 To pomisli, ne zameri, da kar solnce sem zagledal,
 Od oči so tudi mēni se uzdignile temnice.

GAZELE.

1.

Pesem môja je posoda tvójega imena,
 Mójega srca gosпода, tvójega imena;
 V nji bom med slovenske brate sladki glas
 zanasel

Od zahoda do izhoda tvójega imena;
 Na posodi v zlatih črkah slava se bo brala
 Od naroda do naroda tvójega imena;
 Z nje svitloba bo gorela še takrát, ko bova
 Unstran Káronov'ga broda, tvójega imena.
 Háj ko Dóljje, Koránc, Cintije al Lavro
 Bi biló pozabit' škoda tvójega imena.



Pravljica

7

- 1 Oči sem večkrat prášal, áli smém i.
Ljubíti te; odgovora ne zvém.
- 3 Od dáleč glédaš, drága! me prijázno; ii.
Prevzétno víhaš nós, ko mimo grém.
- 5 Ak v тебе so obtrnjeni poglédi,
Odtégneš přecej svój obráz očém;
Al, ak dekléta drúge ogledújem,
Zakrúti jáze ní ti móč ljudém.
- 9 Takó, al ljúbíš me, al me sovražíš, iii.
Kak bi ti vstrégel, siromák ne vém.

- 1 Pésem mója je posóda tvójeja iména, i.
Mójeja srca gospóda, tvójeja iména.
- 3 V nji bom méd slovénske bráte sládkí glás zanénel „
Od zahóda do izhóda tvójeja iména;
- 5 Na posódi v slátih číkah sláva se bo brála
Od naróda do naróda tvójeja iména,
Z nje svitlóba bó goréla že takrát, ko bóva
Unátran Káronov'ga bróda, tvójeja iména.
- 9 Bólj ko Déllje, Korína, Cínúje al Lávre iii.
Bi bíló pozábil' ákóda tvójeja iména.

3.

- 1 Žálostna komú neznána je resníca, da jo ljúbim, i.
V pésmih mójih védna, sáma govoríca, da jo ljúbim.
- 3 Vé že nóč, ki brítko slíši zdihováti me brez spánja, ii.
Vé že svítla zárja, dnéva porodníca, da jo ljúbim.
Vé že jútro, vé že póldne, vé že mráčni hlád večéra,
Tího tóžbo mój'ga bléd'ga, vél'ga líca, da jo ljúbim.
- 7 Prebival'ša mój'ga sténam, mírni je samóti znáno, vrh.
Túdi nepokóju mésta ní novíca, da jo ljúbim.
- 9 Vé že róža, ki pri póti, kóder drága hódi, ráse,
Vé že, ki nad pótyo léta tíca, da jo ljúbim.
Vé že mókri prág nje híše, vsáki kámen blízú njéga,
Ino vé, ki mimo vódi me stez'ca, da jo ljúbim.
- 13 Ve že vsáka stvár, kar védet' in kar slíšati od méne, iii.
In verjéti nóče drága mi devíca, — da jo ljúbim.

• 4. •

- 1 Drága! vém, kakó pri tébi me oprávljajo ženice, i.
Práv'jo, da v ljubézni móji ní bíló níkdár resníce,
Kák si brúsijo jez'ke, in ti štejejo na pste
Pri koféti, kar jih nísem, kar sem ljúbil jih, device;
- 5 Al poslúšaj mójo spóved, rékla bóš, da sem nedólžen, ii.
Da le sáma tí si kríva, ak je v tému káj krivíce:
- 7 Dókler ne cvetè še róža, so v časti pri nás vijól'ce,
Zvónčike, marjét'ce, drúge túdi číslamo cvetlíce;
Kdór ní slíšal níkdar péti sládkih pésem Filoméle,
Rád poslúšal bó strnáde, šínkovce in drúge tíce.
- 11 Al je móč na ptvi próstor jo v zbirál'sih posadíti,
Móč jí ptvo část skazáti, áko v njih je ní kraljice?
- 13 Préd dekléta so iméle, al kar tí cvetèš méd njími, iii.
Vsèh lepót nobéna nima nam dopásti vèč pravíce.
Tó pomíslí, ne zamérí, da kar sólnce sem zaglédal,
Od očí so túdi méni se uzdígnile temnice.

- Oči sim večkrat prašal, ali smém
 Ljubíti te; odgovora ne zvém.
 Od déleč glédaš, drága! me perjážno:
 Prevzétno víhaš nós, ko mémo grém.
- 5 Ak v tēbe so obērnjeni poglédí,
 Odtégneš précej svój obráz očém;
 Al, ak dekléta drúge ogledújem,
 Zakrítí jéze ní ti móč ljúdém.
- 10 Kak bi ti vstrégel, siromák ne vém.

3.

- Žalostna komú neznána je resníca, de jo ljúbim,
 V pésmih môjih védna, sáma govoríca, de jo ljúbim
 Vé že nóč, ki brítko slíši zdihováti me brez spánja,
 Vé že svítla zárja, dnéva porodníca, de jo ljúbim.
- 5 Vé že jútro, vé že póldne, vé že mráčni hlád večéra
 Tího tóžbo môj'ga bléd'ga, vél'ga líca, de jo ljúbim.
 Prebival'ša môj'ga sténam, mírni je samóti znáno,
 Tíudi nepokóju mésta ní novíca, de jo ljúbim.
- 10 Vé že róža, ki per póti, kóder drága hódi, ráse,
 Vé že, ki nad pótyo léta tíca, de jo ljúbim.
 Vé že mókri prág nje híše, vsáki kámen blízo njéga,
 Ino vé, ki mémo vódi me stezíca, de jo ljúbim.
 Vé že vsáka stvár, kar védit' in kar slíšati od méne,
 In verjéti nóče drága mi devíca, de jo ljúbim.

4.

- Drága! vém kakó per tēbi me oprávljajo ženíce,
 Právjo, de v ljubézni môji ní bílo níkdár resníce,
 Kák si brúsijo jezíke, in tí štéjejo na pèrste
 Per kaféti, kár jih nísim, kár sim ljúbil jih, devíce;
- 5 Al poslušaj môjo spóved, rēkla bóš, de sim nedóžžen,
 De le sáma tí si kríva, ak je v tému káj krivíce:
 Dókler ne cvetē še róža, so v častí per nás vijol'ce,
 Zvónčike, marjéce, drúge tudi číslamo cvetlice,
 Kdòr ni slíšal níkdar péti sládkih pésem Filoméle,
- 10 Rád poslušal bó sternáde, šínkovec in drúge tíce.
 Al je móč na pèrvi prôstor jo v zbirálkih posadítí,
 Móč jí pèrvo část skazátí, áko v njih je ní kraljíce?
 Préd dekléta so iméle, ál kar tí cvetēš med njími,
 Vsih lepôt nobéna nína nam dopásti vèč pravíce.
- 15 Tó pomíslí, ne zaméri, de kar sónce sim zaglédal,
 Od očí so túdi méni se uzdígnile temníce.

1.
 Pésem mójo je posóda tvójiga iména,
 Mójiga serca gospóda tvójiga iména:
 V njí bom našel slovéneke bráte sládkí glás
 gančúš!

Od zahéda do izhódu tvójiga iména:
 Na posódi v zlatíh čétkah sláva se bo bráta
 (Od naróda do naróda tvójiga iména,
 Z njé svítloba bó goréla že takrát, ko bóva
 Unstran Káromov'ga bróda, tvójiga iména
 Bólj ko Délic, Korina, Cíntie al Lávre
 12 Bi bílo posábit' ak ódn tvójiga iména.

Oči sem večkrat prášal, ali smém
 2 ljúbíti te; odgóvora ne zvém.
 Od déleč glédaš, drágal me prijázno;
 4 prevzétno víhaš nós, ko mémo grém.
 Ak v tēbe so obtnjeni poglédi,
 6 odtégneš précej svój obráz očém;
 al, ak dekléta drúge ogledújem,
 8 zakríti jéze ní ti móč ljúdém.
 Takó, al ljúbíš me, al me sovražíš,
 10 kak bi ti vstrégel, siromák ne vem.

3.

Zálostna komú neznána je resníca, de jo ljúbim,
 2 v pésmah mójih védna, sáma govorníca, de jo ljúbim.
 Vé že nóč, ki brídsko slíši zdihovátí me brez spánja,
 4 vé že svítla zárja, dnéva porodníca, de jo ljúbim.
 Vé že jútro, vé že póldne, vé že mráčni hlád večéra
 6 tího tóžbo mój'ga bléd'ga, vél'ga líca, de jo ljúbim.
 Prebivál'sa inó'j'ga sténam, mírni je samóti znáno,
 8 túdi nepokóju mésta ni novíca, de jo ljubim.
 Vé že róža, ki pri póti, kóder drága hódi, rase,
 10 vé že, ki nad póto léta tíca, de jo ljúbim.
 Vé že mókri prág nje híše, vsaki kámen blízo njéga,
 12 ino vé, ki mémo vódi me stezíca, de jo ljúbim.
 Vé že vsaka stvár, kar védet' in kar slíšati od mēne,
 14 in verjéti nóče drága mi devíca, de jo ljúbim.

4.

Drága! vém, kakó pri tēbi me oprávljajo ženíce,
 2 práv'jo, de v ljubézni móji ni biló nikdár resníce,
 kák si brúsijo jezúke, in ti štéjejo na plste
 4 pri kaféti, kár jih nísem, kár sem ljúbil jih, devíce;
 al poslúšaj mójo spóved, rékla bóš, de sem nedóljen,
 6 de le sáma tí si kríva, ak je v tému káj krivíce:
 Dókler ne cvetē še róža, so v části pri nas vijó'ce,
 8 zvónčike, marjé'ce, drúge tudi číslamo cvetlice.
 Kdórní slíšal níkdar péti sládkih pésem Filoméle,
 10 rád poslúšal bo strnáde, šínkovce in drúge tíce.
 Al je móč na p'tvi préstor jo v zbiral'skih posadíti,
 12 móč jí p'tvo část skazátí, áko v njih je ní kraljíce?
 Préd dekléta so iméle, ál kar tí cvetēš med njími,
 14 vséh lepót nobēna níma nam dopásti věč pravíce.
 To pomíslí ne zaméri, de kar sónce sem zaglédal,
 16 od očí so túdi mēni se uzdígnile temníce.

Pésem mója je posóda tvójega iména,
 2 mójega srca gospóda tvójega iména;
 v njí bom mák slovénske bráto sládkí glás zanésel
 4 od zahóda do izhóda tvójega iména;
 na posódi v zlatúh žitáh sláva se bo brála
 6 od naródi do naróda tvójega iména;
 z njé svídoba bó goríla šé tukrá, ko bura
 8 unstraa Káronov'ga bróda tvójega iména.
 Bólj ko Dělíje, Koríne, Cíníje al Lávre
 10 bi biló pozábíe' škóda tvójega iména.

Oči sem večkrat prašal, ali smem
ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od daleč gledaš, draga! me prijazno;
prevzetno vihaš nos, ko mimo grem.
Ak v tebe so obrnjeni pogledi,
odtegneš precej svoj obraz očem,
Al, ak dekleta druga ogledujem,
zakriti jeze ni ti moč ljudem.
Tako, al ljubiš me, al me sovražiš,
kak bi ti vstregel, siromak ne vem.

Pesem moja je *posoda* tvojega imena,
mojega srca *gospoda*, tvojega imena;
v nji bom med slovenske brate sladki glas
zanesel
od zahoda do *izhoda* tvojega imena,
na posodi v zlatih črkah slava se bo brala
od naróda do *naróda* tvojega imena;
z nje svitloba bo gorela še takrát, ko hova
onstran *Káronovga broda*, tvojega imena.
Bolj ko Délije, Korine, Cintije al Lavre
bi biló pozabit' *škoda* tvojega imena.

Žalostna komú neznana je *resnica*, da jo ljubim,
v pesmih mojih vedna, sama *govorica*, da jo ljubim.
Ve že noč, ki bridko sliši zdihovati me brez spanja,
ve že zjutra zarja, dneva *porodnica*, da jo ljubim.
Ve že jutro, ve že poldne, ve že mračni hlad večera
tiho tožbo moj'ga bled'ga, vel'ga *lica*, da jo ljubim.
Prebival'sča moj'ga stenam, mirni je samoti znano,
tudi nepokoju mesta ni *novica*, da jo ljubim.
Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi, rase,
ve že, ki nad potjo leta *tica*, da jo ljubim.
Ve že mokri prag nje hiše, vsaki kamen blizu njega,
ino ve, ki mimo vodi me *stezica*, da jo ljubim.
Ve že vsaka stvar, kar vedet' in kar slišati od méne,
in verjeti noče draga mi *devica*, da jo ljubim.

Draga! vem, kako pri tebi me opravljajo ženice,
pravjo, da v ljubezni moji ni biló nikdar *resnice*,
kak si brusijo jezike, in ti štejejo na prste
pri kafeti, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, *device*;
al poslušaj mojo spoved, rekla boš, da sem nedolžen,
da le sama ti si kriva, ak je v temu kaj *krivice*:
Dokler ne cvetè še roža, so v častí pri nas vijol'ce,
zvončike, marjetce, druge tudi čislamo *cvetlice*;
kdor ni slišal nikdar peti sladkih pesem *Filomele*,
rad poslušal bo strnade, ščinkovce in druge *tice*.
Al je moč na prvi prostor jo v zbiralsčih posaditi,
moč ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni *kraljice*?
Pred dekleta so imela, al kar ti cvetèš med njimi,
vseh lepot nobena nima nam dopasti več *pravice*.
To pomisli, ne zameri, da kar sonce sem zagledal,
od oči so tudi meni se uzdignile *temnice*.

Oči sem večkrat vprašal, ali smem
ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od daleč gledaš, draga, me prijazno,
prevzétno vihaš nos, ko mimo grem.
Ak v tebe so obrnjeni poglédi;
odtégneš précej svoj obraz očém;
al ak dekléta druga ogledújem,
zakriti jeze ni ti moč ljudém.
Takó, al ljubiš me, al me sovražiš,
kak bi ti ustrégel, siromák ne vem.

3

Zálostna komú neznána je resnica, da jo ljubim,
v pesmih mojih vedna, sama govorica, da jo ljubim.
Vé že noč, ki bridko sliši zdihováti me brez spanja,
vé že svetla zarja, dneva porodnica, da jo ljubim.
Vé že jutro, vé že poldne, vé že mračni hlad večéra
tihó tóžbo mójga blédga, véлга lica, da jo ljubim.
Prebiválšča mójga stenám, mirni je samóti znano,
tudi nepokóju mesta ni novica, da jo ljubim.
Vé že roža, ki pri poti, koder draga hódi, rase,
vé že, ki nad pótljo leta ptica, da jo ljubim.
Vé že mókri prág nje hiše, vsaki kamen blizu njega
ino vé, ki mimo vódi me stezica, da jo ljubim.
Vé že vsaka stvar, kar védet in kar slišati od mene
in verjéti noče draga mi devica, da jo ljubim.

4

Draga, vem, kakó pri tebi me oprávljajo ženice,
právo, da v ljubézni moji ni biló nikdár resnice,
kak si brúsijo jezike in ti štéjejo na prste
pri kafétu, kar jih nisem, kar sem ljubil jih device;
al poslušaj mojo spóved, rocka boš, da sem nedóljen,
da le sama tí si kriva, ak je v temu kaj krivice:
Dókler ne cveté še roža, so v časti pri nas vijólce,
zvónčke, marjéte, druge tudi číslamo cvetlice;
kdor ni slišal níkdar peti sladkih pesmi Filoméle,
rad poslušal bo strnáde, ščínkavce in druge ptice;
al je moč na prvi próstor jo v zbirálščih posadíti,
moč jí prvo čast skazáti, ako v njih je ní kraljítec?
Préd dekléta so imela, al kar tí cvetéš med njimi,
vseh lepót nobéna nima nam dopásti več pravice.
To pomisli, ne zaméri, da, kar sonce sem zaglédal,
od očí so tudi méni se uzdígnile temnice.

Pesem mója je posóda tvójega iména,
mójega srca góspóda, tvójega iména;
v nji hom med slovéneke brate sladki glas zanésel
od zahóda do ishóda tvójega iména;
na posódi v zlatih érkah slava se bo brala
od nárdá do nárdá tvójega iména,
's nje svetlôba bo goréla še takrát, ko bova
ónstran Káronovga bróda, tvójega iména.
Bujj ko Dálje, Korina, Čintije al Lavre
bi biló posábit škóda tvójega iména.

2.

Oči sem večkrat prášal, ali smem
ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od daleč gledaš, draga, me prijazno;
prevzetno vihaš nos, ko mimo grem.
Ak' v tebe so obrnjeni pogledi,
odtégneš přecej svoj obraz očém;
al' ak' dekleta druga ogledujem,
zakriti jeze ni ti moč ljudem.
Takó, al' ljubiš me, al' me sovražiš,
kak' bi ti vstrégel, siromak ne vem.

GAZELE

1.

Pesem moja je *posóda* tvojega imena,
mojega srca *gospóda*, tvojega imena;
v nji bom med slovenske brate sladki glas zanesel
od zahoda do *izhoda* tvojega imena;
na posodi v zlatih črkah slava se bo brala
od naróda do *naróda* tvojega imena;
z nje svetloba bo gorela še takrát, ko bova
onstran Káronov'ga *broda*, tvojega imena.
Boli! ko Délije, Korine, Ctutije al' Lavre
bi biló pozábit' *škoda* tvojega imena.

3.

Zalostna komú neznana je *resnica*, da jo ljubim,
v pesmih mojih vedna, *sáma govorica*, da jo ljubim.
Ve že noč, ki bridko sliši zdihováti me brez spanja,
ve že svetla zarja, dneva *porodnica*, da jo ljubim.
Ve že jutro, ve že poldne, ve že mračni hlad večera
tího tožbo moj'ga bled'ga, vel'ga *lica*, da jo ljubim.
Prebival'sča moj'ga stenam, mirni je samoti znano,
tudi nepokoju mesta ni *novica*, da jo ljubim.
Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi, rase,
ve že, ki nad potjo leta *tica*, da jo ljubim.
Ve že mokri prag nje hiše, vsaki kamen blizu njega,
ino ve, ki mimo vodi me *stezica*, da jo ljubim.
Ve že vsaka stvar, kar vedet' in kar slišati od mene,
in verjeti noče draga mi *devica*, da jo ljubim.

4.

Draga, vem, kakó pri tebi me opravljajo ženice,
prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdár *resnice*,
kak' si brusijo jezike in ti štejejo na prste
pri kafeti, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, *device*;
al' poslušaj mojo spoved, rekla boš, da sem nedolžen,
da le sama ti si kriva, ak' je v temu kaj krivice:
Dókler ne cvetè še roža, so v časti pri nas vijol'ce,
zvónčkeke, marjet'ce, druge tudi čislamo cvetlice.
Kdor ni slišal nikdar peti sladkih pesmi filoméle,
rad poslušal bo strnade, ščinkavce in druge tice.
Al' je moč na prvi prostor jo v zbiral'sčih posaditi,
moč ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni kraljice?
Pred dekleta so imela, al' kar ti cvetèš med njimi,
vseh lepót nobena nima nam dopasti več pravice.
To pomisli, ne zameri, da kar sonce sem zagledal,
od oči so tudi meni se uzdignile temnice.

Oči sem večkrat prašal, ali smem
ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od daleč gledaš, draga, me prijazno
prevzetno vihaš nos, ko mimo grem.
Ak v tebe so obrnjeni pogledi,
odtegneš prêcej svoj obraz očem;
al, ak dekleta druga ogledujem,
zakriti jeze ni ti moč ljudem.
Tako, al ljubiš me, al me sovražiš,
kak bi ti ustregel, siromak ne vem.

Žalostna komú neznana je *resnica*, da jo ljubim;
v pesmih mojih vedna, sama *govorica*, da jo ljubim.
Ve že noč, ki bridko sliši zdihovati me brez spanja,
ve že svetla zarja, dneva *porodnica*, da jo ljubim.
Ve že jutro, ve že poldne, ve že mračni hlad večera
tiho tožbo mojga bledga, velga *lica*, da jo ljubim.
Prebival'šča mojga stenam, mirni je samoti znano,
tudi nepokoju mesta ni *novica*, da jo ljubim.
Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi, rase,
ve že, ki nad potjo leta *tica*, da jo ljubim.
Ve že mokri prag nje hiše, vsaki kamen
ino ve, ki mimo vodi me *stezica*, da jo ljubim.
Ve že vsaka stvar, kar vedet in kar slišati od mene,
in verjeti noče draga mi *devica*, da jo ljubim.

Draga, vem, kako pri tebi me opravljajo ženice,
prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdár resnice,
kak si brusijo jezike in ti štejejo na prste
pri kafeti, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, device;
al poslušaj mojo spoved, rekla boš, da sem nedolžen,
da le sama ti si kriva, ak je v temu kaj krivice:
Dôkler ne cvetê še roža, so v časti pri nas vijolce,
zvončke, marjetice, druge tudi čislamo cvetlice,
kdor ni slišal nikdar peti sladkih pesmi Filomele,
rad poslušal bo strnade, ščinkovce in druge tice.
Al je moč na prvi prostor jo v zbiralščih posaditi,
moč ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni kraljice?
Pred dekleta so imela, al kar ti cvetêš med njimi,
vseh lepot nobena nima nam dopasti več pravice.
To pomisli, ne zameri, da kar sonce sem zagledal,
od oči so tudi meni se vzdignile temnice.



GAZELE

1

Pesem moja je *posoda* tvojega imena,
mojega vrcá *gospoda*, tvojega imena;
v nji bom med slovenske brate sladki glas
zanesel
od zahoda do *izboda* tvojega imena;
na posodi v zlatih êrkah slava se bo brała
od narôda do *narôda* tvojega imena;
'z nje svetloba bo gorela še takrát, kn bova
onstran *Káronov'ga broda*, tvojega imena.
Bolj ko Dêljeje, Korine, Cintije al Lavre
bi biló pozábit *škoda* tvojega imena.

Oči sem večkrat prášal, ali smem
ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od daleč gledaš, draga, me prijazno;
prevzeto vihaš nos, ko mimo grem.
Ak' v tebe so obrnjeni pogledi,
odtégneš prècej svoj obraz očém;
al' ak' dekleta druga ogledujem,
zakriti jeze ni ti moč ljudem.
Tákó, al' ljubiš me al' me sovražiš,
kak' bi ti ustrégel, siromak ne vem.

3

Žalostna komu neznana je *resnica*, da jo ljubim,
v pesmih mojih vedna, sama *govortca*, da jo ljubim.
Ve že noč, ki bridko sliši zdihovati me brez spanja,
ve že svéta zarja, dneva *porodnica*, da jo ljubim.
Ve že jutro, ve že poldne, ve že mračni hlad večera
tiho tožbo moj'ga bled'ga, vel'ga *lica*, da jo ljubim.
Prebival'sča moj'ga stenam, mirni je samoti znano,
tudi nepokoju mesta ni *novica*, da jo ljubim.
Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi, rase,
ve že, ki nad potjo leta *ptica*, da jo ljubim.
Ve že mókri prag nje hiše, vsaki kamen blizu njega,
ino ve, ki mimo vodi me *stezica*, da jo ljubim.
Ve že vsaka stvar, kar vedet' in kar slišati od mene,
in verjeti noče draga mi *devica*, da jo ljubim.

4

Draga, vem, kakó pri tebi me opravljajo ženice,
prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdár *resnice*,
kak' si brusijo jezike in ti štejejo na prste
pri kafeti, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, *device*;
al' poslušaj mojo spoved, rekla boš, da sem nedolžen,
da le sama ti si kriva, ak' je v temu kaj krivice:
Dòkler ne cvetè še roža, so v časti pri nas vijol'ce,
zvònceke, marjet'ce, druge tudi čislamo cvetlice.
Kdor ni slišal nikdar peti sladkih pesmi *Filoméle*,
rad poslušal bo strnade, ščinkavce in druge ptice.
Al' je moč na prvi prostor jo v zbiral'sčih posaditi,
moč ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni kraljice?
Préd dekleta so imela, al' kar ti cvetèš med njimi,
vseh lepót nobena nima nam dopasti več pravice.
To pomisli, ne zameri, da, kar sonce sem zagledal,
od oči so tudi meni se uzdignile temnice.

1

Povem moja je *posoda* tvojega imena,
mojega srca *gospóda*, tvojega imena;
v nji bom med slovenske brate sladki glas zanesel
od zahoda do *irhoda* tvojega imena;
na posodi v zlatih érikah slava se bo brala
od naróda do *naróda* tvojega imena;
z nje svetloba bo gorela še takrát, ko bova
onstran *Káronov'ga broda*, tvojega imena.
Boj ko Délije, Korine, Clirtije al' Lavre
bi biló porábit' *skoda* tvojega imena.

Oči sem večkrat prašal, ali smem
ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od déleč gledaš, draga! me prijazno;
prevzeto vihaš nos, ko mimo grem.
Ak v tebe so obrnjeni poglédi,
odtegneš prčcej svoj obraz očem;
al, ak dekleta druge ogledujem,
zakriti jeze ni ti moč ljudem.
Tako, al ljubiš me, al me sovražiš,
kak bi ti ustregel, siromak ne vem.

3

Žalostna komú neznana je *resnica*, de jo ljubim,
v pesmih mojih védna, sama *govorica*, de jo ljubim.
Ve že noč, ki brídsko sliši zdihovati me brez spanja,
ve že svítla zarja, dneva *porodnica*, de jo ljubim.
Ve že jutro, ve že poldne, ve že mračni hlad večera,
tiho tožbo mojga bled'ga, vel'ga *lica*, de jo ljubim.
Prebival'ša mojga stenam, mirni je samoti zuano,
tudi nepokóju mesta ni *novica*, de jo ljubim.
Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi, rase,
ve že, ki nad pótljo leta *tica*, de jo ljubim.
Ve že mokri prag nje hiše, vsaki kamen blizo njega,
ino ve, ki mimo vodi me *stezica*, de jo ljubim.
Ve že vsaka stvar, kar vedet' in kar slišati od mene.
in verjeti noče draga mi *devica*, de jo ljubim.

4

Draga! vem, kako pri tebi me opravljajo ženice,
právjo, de v ljubezni moji ni bilo nikdár *resnice*,
kak si brusijo jezike, in ti štejejo na prste
pri kofeti, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, *device*;
al poslušaj mojo spoved, rekla boš, de sem nedolžen,
de le sama ti si kriva, ak je v temu kaj krivice:
dókler ne cvetě še roža, so v časti pri nas vijol'ce,
zvončike, marjetce, druge tudi čislamo cvetlice.
Kdor ni slišal nikdar péti sladkih pesem Filomele,
rad poslušal bo strnade, šinkovce in druge tice.
Al je moč na prvi prostor jo v zbirálših posaditi,
moč ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni kraljice?
Préd dekleta so imele, al kar ti cvetěš med njimi,
vseh lepot nobena nima nam dopasti več pravice.
To pomisli, ne zameri, de kar sonce sem zagledal,
od oči so tudi meni se uzdignile temnice.

Pesem moja je *posoda* tvojega imena,
mojega srca *gospóda*, tvojega imena;
v nji bom med slovenske brate sladki glas zanesel
od zahóda do *izhóda* tvojega imena,
na posodi v zlatih črkah slava se bo brala
od naróda do *naróda* tvojega imena;
'z nje svetloba bo gorela še takrat, ko bova
dustran *Harenov'ga bróda*, tvojega imena.
Bolj ko Dellje, *Karíne*, *Čintije* al *Lavre*
bi bilo pozábit' *škoda* tvojega imena.

Oči sem večkrat prašal, ali smem
ljubiti te; odgovora ne zvem.
Od déleč gledaš, draga! me prijazno;
prevzetno vihaš nos, ko mimo grem.
Ak v tebe so obrnjeni poglédi,
odtegneš prêcej svoj obraz očem;
al, ak dekleta druge ogledujem,
zakriti jeze ni ti moč ljudem.
Tako, al ljubiš me, al me sovražiš,
kak bi ti ustregel, siromak ne vem.

3

Žalostna komú neznana je *resnica*, de jo ljubim,
v pesmih mojih védna, sama *govorica*, de jo ljubim.
Ve že noč, ki brédko sliši zdihovati me brez spanja,
ve že svítla zarja, dneva *porodnica*, de jo ljubim.
Ve že jutro, ve že poldne, ve že mračni hlad večera,
tiho tožbo mojga bledga, velga *lica*, de jo ljubim.
Prebival'ša mojga stenam, mirni je samoti znano,
tudi nepokóju mesta ni *novica*, de jo ljubim.
Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi, rase,
ve že, ki nad pótjo leta *tica*, de jo ljubim.
Ve že mokri prag nje hiše, vsaki kamen blizo njega,
ino ve, ki mimo vodi me *stezica*, de jo ljubim.
Ve že vsaka stvar, kar vedet in kar slišati od mene,
in verjeti noče draga mi *devica*, de jo ljubim.

4

Draga! vem, kako pri tebi me opravljajo ženice,
právjo, de v ljubezni moji ni bilo nikdàr resnice,
kak si brusijo jezike, in ti štejejo na prste
pri kofeti, kar jih nisem, kar sem ljubil jih, device;
al poslušaj mojo spoved, rekla boš, de sem nedolžen,
de le sama ti si kriva, ak je v temu kaj krivice:
dòkler ne cvetè še roža, so v časti pri nas vijolce,
zvònčike, marjetce, druge tudi čislamo cvetlice.
Kdor ni slišal níkdar péti sladkih pesem Filomele,
rad poslušal bo strnade, šinkovce in druge tice.
Al je moč na prvi prostor jo v zbirálših posaditi,
moč ji prvo čast skazáti, ako v njih je ni kraljice?
Préd dekleta so imele, al kar tí cvetèš med njimi,
vseh lepot nobena nima nam dopasti več pravice.
To pomisli, ne zameri, de kar sonce sem zagledal,
od oči so tudi meni se uzdgnile temnfce.

GAZELE

1.

Pesem moja je *posoda* tvojega imena,
mojega srca *gospóda*, tvojega imena;
v nji bom med slovenske brate sladki glas zanesel
od zahoda do *izhóda* tvojega imena,
na posodi v zlatih črkah slava se bo brała
od naróda do *naróda* tvojega imena;
'z nje svetloba bo gorela še takrat, ko bova
ústran Harooovga *bróda*, tvojega imena.
Bolj ko Delije, Korine, Cintije al Lavre
bi bilo pozábit *škoda* tvojega imena.

EINGRIFFE IN PREŠERENS TEXTE

DIE ENTWICKLUNG DER EDITIONSPRAXIS AM BEISPIEL DER GASELEN

Für die Darstellung der Editionspraxis am Beispiel von 7 Gaselen, das sind kanonisierte Texte des angesehensten slowenischen kanonisierten Dichters, wurden 16 charakteristische Ausgaben aus der Zeit nach Prešerens Tod ausgewählt (J. Jurčič–J. Stritar 1866, M. Fischer 1896, A. Aškerc 1902, L. Pintar 1908, A. Žigon 1922, A. Pirjevec – J. Glonar 1929, F. Kidrič 1936, M. Rupel – A. Gspan 1949, A. Slodnjak 1952 und 1964, J. Kos 1965, 1966 und 1998 – s.g. Miniaturausgaben 1939 und 1959), zwei Faksimileausgaben dienten der Kontrolle (ein Faksimile des zensurierten Manuskripts, das 1966 erschien, ein Faksimile der Poezije 1847, das 1990 erschien). Die übrigen Ausgaben wurden auf Grund der ausgewählten Kriterien als weniger relevant eingestuft.

Bei der Untersuchung wurden sämtliche Unterschiede auf allen Ebenen berücksichtigt: die Verwendung der Versalien (als poetische Konvention und Orthografie), die Interpunktion als Eingriff in die Syntax, der Gebrauch von Akzentzeichen und des Apostrophs, der Gebrauch historischer grammatikalischer Formen, die Modernisierung der Lexik, orthografische (nicht orthoepische) Neuerungen und die Modernisierung von Formen mit Einfluss auf die Silbenzahl und Unterschiede in der Vokalfolge.

Die Untersuchung zeigte sehr verschiedene Konzepte der Edition, die detaillierter nur von Kidrič und Kos begründet wurden. Den Charakter einer diplomatischen Abschrift hat die Edition von Pirjevec–Glonar 1929, eine wissenschaftskritische Ebene erreichen die Ausgaben von Kidrič und Kos, modernisierend sind die übrigen (unter den älteren vor allem jene von Stritar und Aškerc, unter den neueren vor allem jene von Slodnjak). Einen textologisch verwirrten Eindruck hinterlässt Žigons Ausgabe, die zwischen treuer Wiedergabe von Formellem und ausgeprägter Modernisierung der Formen schwankt, jedoch grundlegende Eingriffe des Herausgebers in die Interpunktion für die Forderungen der eigenen architektonischen Interpretation aufweist.

Hinsichtlich der wissenschaftskritischen Ausgabe bewegt man sich heutzutage überwiegend im Rahmen der Kos-Editionen. Wenn man jedoch Überlegungen hinsichtlich einer Standardedition anstellte, die keine wissenschaftliche Analyse oder Rezitation für literarische Feinschmecker anstrebt, muss zuerst die Frage beantwortet werden, ob so eine Ausgabe notwendig, und wenn ja, ob sie überhaupt möglich ist. Eine neue Standardedition, konzeptuell überlegt, jedoch der breiteren Öffentlichkeit zugänglich, ist wohl notwendig, schränken doch die Texte in der Redaktion von Kos ohne Hand-

apparat die Aussagekraft ein, für Angehörige der nicht zentralen Sprachvarianten wirken sie sogar dialektal.

Ist eine Redaktion, wenn sie alle ästhetischen Formen erhalten sollte, überhaupt möglich? Das Problem müsste am lyrischen Gesamtwerk untersucht werden. Methodologisch könnte man die Sache an der richtigen Stelle angehen, indem man die Idee weiterentwickelt, die am Beginn der Computerära Peter Scherber in seinem sehr praktischen, doch bisher fachlich kaum berücksichtigten Wörterbuch der Sprache Prešeren's (siehe Anm. 27) eröffnete, und die alle Lösungen der Herausgeber erfasste. Es ist nicht ausgeschlossen, dass man nach gründlicher Analyse sehr nahe an der Edition von Janko Kos verbliebe, nur dass man dann auf Grundlage neuester Erkenntnisse eine Durchsicht durchgeführt hätte, zu der in relevanten Bereichen der nationalen Wissenschaften jede Generation verpflichtet ist. Vor einem Jahrzehnt geschah etwas Ähnliches durch die diplomatische Edition der Freisinger Denkmäler (siehe Anm. 28), als die analoge Durchsicht I. Grdinas u. a., wie sie hier für Prešeren vorgeschlagen wird, die diplomatische Abschrift der Denkmäler, die Milko Kos 1937 aufbereitete, bestätigte und dadurch festigte.

TRADUKTOLOŠKI ASPEKT/PROBLEM

PREŠERNOVIH PJESNIČKIH OBLIKA

POGLED NA VLASTITU PRAKSU

LUKO PALJETAK

DUBROVNIK

Prevajanje literarnega dela je vedno skušnjava in izziv ne glede na jezik, v katerega izvornik prevajaš, pri čemer oddaljenost med jeziki ne pomeni vedno oteževalne okoliščine, kakor tudi bližina ne pomeni olajšanja. Pesniško delo Franceta Prešerna v celoti in v vsaki podrobnosti pa je za vsakega prevajalca še poseben izziv. Prispevek prikazuje lastno izkušnjo prevajanja v hrvaščino. Tako, kot velja za ustvarjanje literarnega dela, velja tudi za ustvarjanje prevoda literarnega dela kot umetnine, da gre za svojevrstni »work in progress«, tj. v dejanskem smislu nikoli končano delo.

Das Übersetzen eines literarischen Werks ist – unberücksichtigt der Sprache, in die das Original übersetzt wird – immer eine Versuchung und Herausforderung, wobei die Entfernung zwischen den Sprachen nicht immer erschwerend ist, so wie es auch ihre Nähe nicht immer leichter macht. Das lyrische Werk France Prešerens ist in seiner Gesamtheit und in jedem Detail für den Übersetzer eine besondere Herausforderung. Im Beitrag werden die eigenen Erfahrungen beim Übersetzen ins Kroatische dargestellt. Sowohl bei der Arbeit an einem literarischen Werk als auch bei der Arbeit an der Übersetzung eines literarischen Werks als Kunstwerk gilt, dass es sich um »work in progress« handelt, d. h. um eine im wortwörtlichen Sinn andauernde Arbeit.

Prevoditi neko književno djelo jest uvijek kušnja i izazov za svakog prevodioca, bez obzira na jezik na koji se izvornik prevodi, prenosi, unosi, svodi¹ – množina pojmova koji opisuju taj proces samo odražava varijetete tog posla-postupka kojem prevodilac, nakon što primi tu prethodno (svojevoljno ili po narudžbi) izdvojenju poruku, pristupa najprije njenom deko-

diranju pa je zatim prekodira iz ishodišnog jezika u jezik na koji djelo prevodi, šaljući ga zatim u novi komunikacijski tok do novog krajnjeg prima-telja, odnosno korisnika, inkorporirajući tako taj prijevod u novi jezično-kulturni, odnosno nacionalni prostor kojem on djeluje slično kao i izvorno djelo, u neposrednom dodiru s čitaocima obavljajući sličnu književnu funk-ciju² – pri čemu udaljenost između jezika-odašiljača i jezika-prijemnika ne znači uvijek i otežavajuću okolnost, kao što ni blizina (kao što je to npr. u slučaju slovenskoga i hrvatskoga književnog jezika) ne mora značiti olakšicu.

Svaki takav prevodilački čin – ako tako smijem reći iz vlastitog iskustva – jest svojevrsni *auto-da-fé*, i u izvornom i u ustaljenom značenju te riječi; jest zaista i čin vjere i heretički čin koji počinitelja može dovesti na lomaču, budući da je svaki prijevod, kako kaže Robert Frost, nalik na plamen odražen u zrcalu.³ Dodiruje se time temeljni traduktološki pojam (i problem), pojam sličnosti koja pak sama po sebi »pripada krugu fenomena koje podvodimo pod opći pojam odnosa ili relacije. (...) Kad tvrdimo da su neki prijevod i njegov original slični ili da bilo koji prijevod mora biti sličan svom originalu, pojam sličnosti upotrebljavamo, dakako, u smislu što mu ga daje (onaj) dio Aristotelove definicije, onaj o sličnosti stvari koje posjeduju 'više istih nego različitih određenja'. Jer, prijevod i original nikako ne mogu biti u odnosu pune sličnosti (...). Književni (...) prijevod i njegov original uvijek se razlikuju barem po svom jezičnom mediju, što obično podrazumijeva i mnogo drugih razlika. (...) Stoga se i ideja sličnosti, kad se primjenjuje u razgovoru o praksi književnoga prevođenja, obično dijeli i specijalizira. Prijevod i original možemo uspoređivati na razini njihovih tematskih sadržaja, na razini značenja pojedinih njihovih fraza ili riječi, a stupanj njihove podudarnosti moguće je mjeriti i instrumentima stilske analize. U slučaju pak kad je prevedeni original pjesma, a njegov prijevod prepjev (...) – usporedbu valja protegnuti i na stih dvaju tekstova.«⁴

I u cjelini i u svakoj od svojih posebnosti i pojedinosti pjesničko djelo France(t)a Prešerna poseban je izazov za svakog prevodioca. Od samog početka, od svoje karizmatične pojave na mladom slovenskom Parnasu, svjestan da do tada »le eden srca vnema po deželi«,⁵ da »cvetlice (slovenske) poezije stale / do zdaj so vrh snežnikov redke rož'ce«, on, poduprt znanjem, entuzijazmom i prijateljstvom Matije Čopa, stvara takav pjesnički repertoar i asortiman po kojem njegova zbirka *Poezije*, jednako kao i pjesme neuvrštene u nju, tvore pravi kompendijum najrazličitijih pjesničkih vrsta i oblika pjesme i strofe, tipa stiha i metra; od elegijskog distiha, preko španjolske asonance i glose, trioleta, balade i alpske poskočice, do soneta, sonetnog vijenca i spjeva; od dvostih, danteovske tercine, katrena, sestine, stance (ottava rima),

do decime i tzv. »likovnih pjesama« (carmina figurata), kakva je »Zdravlja« , a na svoj način i pjesma »Pevcu« ; od dvosložnog i trosložnog stiha, preko četverca, peterca, šesterca, sedmerca, osmerca, deveterca, deseterca, jednaesterca, dvanaesterca, trinaesterca (sa svim razlikama u ritmu – jamb, trohej, amfibrah itd. – i strukturi), do heksametra i jampskog pentametra. Sav taj raznoliki predmetnotematski i vrsni sustav Prešeren je birao intencionalno htijući, kao pjesnik sve svjesniji svoje uloge i sudbine (»svojeja stanū«), pokazati i dokazati i svoju izražajnu sposobnost i izražajnu sposobnost slovenskog, do tada na tom polju još nedovoljno dokazanoga i formiranoga jezika, uvježbavajući i uigravajući tako sve više svoje orfejsko glazbalo kojim će u sonetima i »Sonetnom vijencu«, kao vrhuncu svog književnog djela, čitavom slovenskom prostoru, i onom javnom i onom intimnom (Julijinom) i obznaniti i nepobitno dokazati da to pjesnik potpuno *nov* »Slovenecem venec vije«, i da to nije nikakva slučajna pojava. Postaje posve jasno da »izza Prešernovega naravnost fanatičnega artizma in sonetizma, ki je bil njegovo glavno preizkusno področje, je delovala narodno uveljavitvena misel, naravnana k dokazovanju slovenske jezikovne enakopravnosti in jezikovne autonomnosti, in sicer na najvišji kulturni ravnnini.«⁶ Kao što u svom prvom »metuljastom« razdoblju Prešeren-osvajač ženskih srdaca poput leptira oblijeće od jedne do druge ljupke ponude (»Kar zvezd nebó deklet ima Ljubljana«), tako Prešeren-pjesnik pristupa/osvaja sad jedan sad drugi pjesnički oblik, od Vodnikove alpske poskočice do španjolske asonance i drugih, u njihovim metričkim kavezima oblikujući novi profil svoga pjeva i novi profil slovenskog pjesničkog izričaja. Upravo time pokazuje, da je njegova poezija u tom periodu sinteza klasike i romantike,⁷ s naglaskom na baroknom elementu u njoj, odnosno na takvoj upotrebi retoričkih figura čiji su nazivi i funkcija još integralni dio instrumentalne stvaralačke svijesti koja još potpuno racionalno razmišlja o načinu njihove upotrebe i primjenjuje ih u kreativnoj praksi, kako se to npr. vidi iz pjesme »Soldaška«, koja kao da je zalutala u drugo njegovo stvaralačko razdoblje, u kojoj književni instrumentarij jest onaj koji više povećava mobilnost i pokret jezika, a manje potpomaže sadržaj.⁸

Nije to vidljivo samo po izvanjskoj, formalnoj strani Prešernove poezije toga razdoblja (do 1830. godine), vidljivo je to i na unutrašnjoj, dubinskoj razini, prema ulozi što ga u pojedinačnoj pjesmi ima lirski subjekt, odnosno prema stupnju udaljenosti između njega i stvarne autorove osobe, pri čemu se u Prešernovoj lirici, posebice u prvoj fazi njegova razvoja, »realizira tisti strukturni tip, ki ga je mogoče nasplošno imenovati avtorsko osebni lirski subjekt, se pravi subjekt, ki je zasnovan kot oseba in hkrati postavljen v

najtesnejšo zvezo z realnim avtorjem kot njegova 'podoba', alter ego ali morda idealna transformacija,«⁹ a ishodište mu u svim tim tekstovima leži »v izkustvu, empiriji, zaznavnih vtisih, ki pa niso preneseni v pesem neposredno kot sprotna zaznava, konkretni vtis in doživetje, ampak zmeraj razumsko oblikovano, prožeto z refleksijo in v tem smislu posredno.«¹⁰

Iza svega toga leži *iza/zov* za prevodioca, odnosno stoji zadaća koju prevodilac preuzima, računajući pri tome i na obvezne i na fakultativne elemente te obveze unutar koje će mjera »vjernosti« ili odstupanja od izvornika biti i primarno mjerilo vrednovanja prijevoda. Na nekoliko primjera, usporedbom svoga prijevoda i Prešernova originala, nastojat ću pokazati različitosti i (neizbježna) razmimoilaženja između svojih prijevoda i njihova uzora (Prešernova teksta) u obzir uzimajući »sljedeća obilježja stihovnih oblika: njihovu metričku shemu i strofičku organiziranost, njihovu kompozicijsku funkciju«,¹¹ jednako kao i njihov »ethos«, tj. nešto »što nije svojina ritma (...) nego stihovnopovijesnih činjenica«,¹² s obzirom na to da stihovi, osim izgleda i zvuka imaju i određeni »*aptum*, što će reći da se doživljuju kao sposobni ili nesposobni za drugovanje s pojedinim književnim vrstama, s pojedinim tipovima književnih tema, s ovom ili onom govornom intonacijom.«¹³ Prije toga, ipak, trebalo bi reći kako je zapravo sve to počelo i od čega.

Početak je bio u iradijaciji čuvstava koja se, kao i u Prešerna, od voljene osobe proširila na kraj i zemlju u kojoj ona živi, na jezik kojim govori, u ovom slučaju – slovenski u kojem Prešeren i njegovo pjesničko djelo imaju triglavsko mjesto (tri njegova vrha jesu tri faze Prešernova pjesničkog razvoja, od kojih svaka otprilike traje po 6 godina).¹⁴ Iradijacija se nadalje proširila na tog pjesnika i na predmet njegove ljubavi – Juliju Primicovu koja se kao kakva (Langusom samo potvrđena) Mona Lisa Prešernova svijeta tajanstveno smješka iza cjelokupnog njegovog djela, neprestano se prefigurirajući, stapajući svoj krhki lik čas s Beatrice, čas s Leonorom, čas s Bogomilom, s čitavim nizom međuprijetvorbi, sve dok se ne zakrije sjenom Ane Jelovšek, zadržavajući sve vrijeme na površini Prešernova stiha, kao specifična mu agogika, onaj svoj fluidni osmijeh i svoj bezazleno sažalni pogled. To samo dokazuje koliko činjenice neke realne biografije utječu/mogu utjecati na motivacijske mehanizme recepcije nekog književnog djela, odnosno na formiranje volje da ga se prevodilačkim naporom kao komunikacijskim činom posreduje ne samo iz jednog jezika u drugi, već i iz jedne kulture u drugu, nudeći pritom i užitak u tom poslu, odnosno osjećaj zadovoljstva u takvoj vrsti teksta koji, upravo s pomoću spomenutog, podastire svoj dokaz da nas (nâs prevoditelje), parafrazirajmo R. Barthesa, *želi za prevoditelja*, et vice versa, budući da je prevodjenje, kao specifična sekcija vještine pisanja,

također nauka o nasladama jezika, njegova kamasutra¹⁵ (sa svim onim stilskim figurama veneris), pa makar i s mazohističkim prizvukom, ali i lijeganje na prokrustovsku postelju.

Prve prijevode Prešernovih stihova naručio je od mene 1973. godine Slavko Mihalić, kao redaktor *Antologije slovenske poezije* koju je sastavio Ciril Zlobec. Izišla je sljedeće godine u Zagrebu u izdanju »Školske knjige«. Za tu antologiju, osim pjesama drugih slovenskih pjesnika,¹⁶ preveo sam ove Prešernove pjesme: »Dugo se nadah...«, Zdravica, Pjesniku, Oproštaj s mladostću, Glosa, Gazele (3, 6), sonete »Otaca naših znamenita djela«, Sonetni vijenac, Sonete nesreće. »U dužnost tebi, Mojsije, je palo«, »Na jasnom nebu mila luna grij«, »Pogled bje na njoj, u kolu, kud krenek«, »Kad liječniku u jednom času sine«, »Otvorit će se svod o sudnjem dnevnu«, Memento mori i »Uvod« u spjev Krštenje na Savici. Bilo je to i moje vatreno krštenje kao prevoditelja sa slovenskog.

Uza sve svoje tadašnje nedovoljno poznavanje slovenskog jezika, pogotovo nepoznavanje točnosti naglaska pojedinih riječi, ali i njihovih preciznih značenja – premda i sada s nekom ljupkom nostalgijom gledam na ono danas nepovratno proteklo vrijeme kada sam smisao pojedinih pojmova i izraza samo tajnovito slutio, privučen upravo tom njihovom nejasnom austom, tom »temnom zarjom« njihovom – prvi osvrti na taj moj prijevod bili su vrlo povoljni i za mene ohrabrujući. Tone Potokar je pisao: »Ko sem že pri Paljetku, dobrem hrvaškem pesniku,¹⁷ ki je Dalmatinec, rojen Dubrovčan, moram sneti klobuk. Morda bo kdo vprašal, zakaj? Vse tiste drobnarije, ki so mu se primerile¹⁸ samo zato, ker ne zna slovenski, pa je prvi ségel na široko v prevajanje slovenske pesniške klasike, kot ni niti poskusil še noben prevajalec s srbohrvaškega jezikovnega področja v sto in več letih, je mogoče zlahka za verjetno novo izdajo čez nekaj let primerno popraviti.¹⁹ (...) S ponosom lahko slovesno razglasim, da se je Paljetku v dobršni meri posrečilo *prvič* (naglasio T.P.) v zgodovini pretočiti Prešerna v hrvaščino takó, da se ni treba nikomur sramovati Paljetkovih prepevov, ki to ime pošteno zaslužijo.«²⁰

Godinu dana poslije objavio se pjesnik Lojze Krakar napisom »Zapisek o novem hrvaškem prevodu Prešernovega Sonetnega venca«, osvrnuvši se na taj prijevod »iz lastne prakse in teorije prevajanja, ki se mu – kot vsakemu prevajalcu – z leti sproti rojeva in mu jo zraven potrjujejo spisi raznih avtorjev o tem, kaj je prepesnjevanje.«²¹ Usredotočio se posebno na 8. i 9. sonet Sonetnog vijenca, odnosno na rime u originalu i prijevodu, zaključivši da u 9. sonetu u tercinama »verza s *domaćom pjesmom milom da se kreće in jačale svaku su da tužno plane* pa sta za Prešerna preprozaična.«²² Više nego pohva-

le, koje su mi, dakako, laskale, korisne su mi bile te primjedbe, tako da sam već u sljedećem izdanju Zlobčeve antologije,²³ tē za Prešerna previše prozaično prevedene stihove zamijenio novim, sljedeći eufonijski sustav rima originala: *eče/elo/eče*, što mi glede prve primjedbe nije uspjelo (stih i dalje glasi: *da s domaćom se milom pjesmom kreće*) dok je završni stih toga (9.) soneta u novoj verziji dobio nov oblik: *jačahu ih da cvatu nēveselo* (čime se posve približio smislu originala: *jim moč so dale rasti neveselo*). Rime u tercinama prijevoda eufonijski su se izjednačile s originalom i sada glase: *veče/smjelo/kreće/cijelo/sreće/nēveselo*. Ostale uočene zamjerke, kojih je bilo još,²⁴ nastojao sam ispraviti radeći na prijevodu cjelokupnog Prešernova pjesničkog opusa koji je izašao u Zagrebu 1982. godine.²⁵ Jednu od njih posebice bih bio volio ispraviti, a nisam mogao zbog strogog diktata ostalih rima s kojima je u odnosu; riječ je o rimi »male« u stihu iz 6. soneta: *U strahu bjehu da ti i da male / Slovenke* – gdje ono »male« stoji umjesto izvornoga Prešernova »zale«. Primjedba naime glasi: »Prešeren pač ne govori o malih, temveč o zalih Slovenkah.«²⁶ Ispričavajući se zaista »zalim« Slovenkama, mâlo opravdanje za tu zamjenu usuđujem se naći u činjenici da je Julija Primicova, kojoj se taj sonet obraća, bila, kako svjedoči Ernestina Jelovšek, »majhna po postavi in nežne rasti«.²⁷ Napokon, *small is beautiful*, zar ne?

Činjenica da osebujno Prešernovo pjesničko djelo jest istodobno i klasično i romantično, to jest da ga se vidi kao ishod sinteze takvih elemenata postignute tako što se »romantične estetske vrednote notranjega čustva, razgibanosti, slikovitosti in spontanosti skoraj brez preostanka zlivajo v enoto z notranjimi in zunanjiimi zakonitostmi trdne, arhitektonsko stroge, pogosto tektonske in simetrične forme, kot so jo Prešernu ponujali v rabo zlasti vzorci tako imenovanih romanskih poznosrednjeveških in renesančnih oblik,²⁸ odnosno da »važen del takšne romantično-klasične sinteze je seveda tudi obsežen repertoar motivov, reminiscenc, tém in idej iz evropske literarne tradicije od antike do najnovjšega časa, ki se s svojo opčo normativno veljavnostjo uključuje neposredno v konkretno življenjsko iskušnjo«,²⁹ bila je, i u inkubacionoj i u izvedbenoj fazi, od velike pomoći za mene koji kao prevodilac dolazim iz renesansnog pa samim tim i par excellence klasično-romantičnoga grada kakav je Dubrovnik. Mogao sam se stoga, *a priori* odbacivši i samu pomisao da svoj prijevod Prešerna ukorijenim u onaj oblik standardnog hrvatskog jezika sinkron vremenu nastanka njegove poezije, poslužiti širokim leksičkim, morfološkim, sintaktičkim i drugim kulturno-povijesnim ponudama hrvatskog književnog jezika u širokom rasponu od hrvatske renesanse i barokne poezije moga rodnog kraja pa sve do poezije Moderne, osjećajući tako, i sam opredijeljen za vezane pjesničke oblike, jednaku blizinu Homera,

Vergilija, Dantea, Petrarce, Tassa, Byrona, kao i sam Prešeren. Navest ću za to samo jedan primjer, Prešernovu pjesmu »Pod oknom«, u kojoj je pjesnik u svoje novo leksičko-metričko ljubavno ruho obukao karakteristični ritam srednjovjekovne pjesme »Tantum ergo«, odnosno pjesme »De beata Maria Virgine« koja mu je u uhu mogla biti u (pred)protestantskom slovenskom prijevodu.³⁰ Isti taj oblik i gotovo isti taj ritam našao sam u pjesmi Ivana Bunića Vučića,

*O snježane
prsi izbrane
obljubljene me gospòje,
prsi mile,
prsi bile,
ljupko dobro svako moje.³¹*

s tom razlikom, što se u Prešerna u trećem i šestom stihu javlja sedmerac, tj. katalektički trohejski osmerac, dok je u Bunića to parni osmerac.

Prevođeci Prešernovu poeziju nastojao sam postići najveći mogući stupanj adekvatnosti, intuitivno pri tome svjestan sudioništva triju svjetova, odnosno kulturnih sistema, pri čemu onaj treći, koji stoji u pozadini prevodilačkog čina, jest onaj natkulturni univerzum »koji nije ni isključivo pjesnikov, ni isključivo prevodiočev, nego u liku svojevrstne 'nadkulture' posreduje između pjesnikova i prevodiočeva kulturnoga obzora.«³² Idealan artefakt takvog nadkulturnog univerzuma jest upravo sonet kojeg sam se, kao temeljnog pjesničkog oblika zrele, kulminacione faze Prešernova stvaranja, prevodilački najprije i prihvatio. Prešeren je sonet u svoju pjesničku radionicu unio 1830. godine, napisavši ukupno 66 soneta, 46 na slovenskom i 20 na njemačkom jeziku. On, naime, od te godine ne postavlja više onaj Vodnikov »poskakujući ritam«. Čini to programski svjesno, i umom i srcem oslanjajući se u tome na braću Schlegel i njihovu teoriju jezičnog kultiviranja poezije, koja je u sonetu, »posebno še ob Petrarku, otkrivala zgled in šolo visoke umetniške zmogljivosti. A. W. Schlegel je sonet predstavil sploh za prvo in glavno obliko 'visoke romantične lirike'. Opozoril je na celo vrsto njegovih posebnih prednosti: na velike evfonične možnosti; na bravurozen ustroj rim, ki se lahko mojstrsko vežejo z vsebinskim ustrojem in razporedom kitic; na posebno arhitektoniko delov, ki so kljub vsem medsebojnim 'konjunkcijam in disjunkcijam' povezani v zaključeno celoto; na svojevrstno zgoščenost celote, ki od vsakega posameznega mesta pesmi zahteva polno vsebino; in končno na 'univerzalnost zvrsti', češ da sonet s svojim ustrojem sega čez meje lirike in nosi v sebi tudi sestavine sosednjih zvrsti, vse od

epigrama do drame; kratka, sonet je po njegovem oblika, ki zahteva 'najvišjo umetniško popolnost' in ob njej se 'pokaže virtuoz'.³³ Sonet svojim unutrašnjim napetostima i protuslovljima najviše, čini se, odgovara protuslovljima i napetostima Prešernova duševnog ustroja u cjelini. Visina pak koju pišući sonet pjesnik mora doseći, odgovara, u prenesenom smislu, onoj visokoj stалеškoj stijeni koja se ispriječila između Prešerna i izabranice njegova srca, Julije, središnje *donne* njegova svijeta; on je jedina prikladna »naprava« za onaj plamen što ga visina te prepreke ne može spriječiti da eruptivno/orgastično »bi ne mogel on švigniti čez«.

U svom sonetizmu Prešeren bez dvojbe postaje svjestan i tzv. »poezije poezijek«, kao opreke »poeziji nepoezije«, kako to formulira Friedrich Schlegel u 238. fragmentu iz Athenäuma, dirirajući tako temeljni romantičarski pojam – pojam genija, koji sada više nije onaj umjetnik što, kao u vremenu Sturm i Dranga, stvara nagoni. Genij sada »mora biti gospodar sama sebe, mora biti sposoban da vlada samim sobom.«³⁴ U svemu tome posebnu ulogu ima romantična ironija. »Ona čuva pokretnost koja je romantičnim protejskim naravima prjeko potrebna. Ona odgaja romantika do 'urbanosti' i odvraća ga od 'liberalnosti'. (...) U 238. fragmentu iz Athenäuma radi se o poeziji, koja će samu sebe prikazati, u kojoj ćemo pjesnika vidjeti na djelu,³⁵ tj. riječ je o nastojanju »da se pjesnik i njegovo stvaranje prenesu u samo pjesničko djelo, pa da se stalnim uništavanjem zaokružena umjetničkog djela (ali i vlastitog života, op. L. P.) i njegove iluzije pjesnik i čitalac izdignu iznad pjesničkog djela. (...) Pjesnik promatra svoje vlastito stvaranje i prenosi ga u pjesničko djelo; neka i čitalac u podpunoj slobodi i s podpunom sviešču uživa pjesničko djelo kao pjesničko djelo i samo kao pjesničko djelo.«³⁶ Čini se da je upravo to Prešeren želio postići svojim sonetima, posebno pak u »Sonetnom vijencu«, otvorivši tako i svoje poetološko poglavlje.

Svjestan značenja i važnosti što ih soneti imaju u Prešernovu opusu, posebnu pozornost obratio sam rimama, njihovu zvuku i rasporedu, naročito u tercinama, znajući da taj raspored nikako nije slučajan. Stoga nisam htio ni ja odstupiti od njega. U »Sonetnom vijencu« taj raspored je, dakako, uvjet sine qua non i u pogledu kvartina i u pogledu tercina. Isto se odnosi i na akrostih, gdje je Prešeren još jednom, pod romantičarskim plaštom, otkrio svoju baroknu prirodu pjesnika koji se vrlo intencionalno služi svojim figurama i drugim tvorbenim postupcima. Namjera mu je ovaj put bila svjesna obmana općinstva, odnosno mrskih mu cenzora. Prešeren je naime 150 primjeraka svoje zbirke *Poezije* (1846.) tiskao s akrostihom PRIMICOVI JULJI, dok ga je u ostalim primjercima pokvario, razbio promjenom redoslijeda riječi. Učinio je to zato što je prvom objavom svoga »Sonetnog

vijenca« (1834.) prouzročio pravi društveni skandal u onodobnoj Ljubljani. Prešeren i izdavač njegove zbirke *Poezije*, Blaznik, »sta s to 'posebno izdajo' veliko tvegala, saj se je razlikovala od tistega besedila, ki je bilo od cenzure odobreno. Prešeren pa se je hudomušno ponorčeval in je revizorju Pavšku poslal tri izvode s pravilnim akrostihom, prav tako pa tudi vladnem svetniku dr. Simonu Ladingu. Nihče ni opazil spremembe besedila. Teh 150 izvodov Prešeren je razdelil svojim prijateljem in znancem.«³⁷

»Soneti ljubavi« prvi su Prešernovi soneti, pravi zgusnuti petrarkistički kanconiji njegove ljubavi prema Juliji, sa svim karakterističnim trubadurskim fazama. Stvarao ih je dakle s najvećom pomnjom pa sam ih s najvećom pomnjom morao i prevoditi. Uspjelo mi je pri tome u tercinama zadržati isti, Prešernov raspored rima; u 1. sonetu CDE/CDE, raspored u kojem vlada »neparno, ločevalno načelo (...), kjer ni nobena rima neposredno ponovljena in se kitici rimata samo navzven, ne pa navznoter«³⁸ u 2. CDD/CDD, raspored koji »močno poudarja parne, oziroma združevalne odnose in je s tem svojim ustrojem v vsej skupini izjemen«;³⁹ u 3. CDE/CDE, gdje je »Prešeren tokrat za tercetno rimanje izbral ločevalno, ne parno strukturo, čeprav je vsebinske zaključke kvartet in tercet obrnil k upanju v ljubezenski mir in srečo«;⁴⁰ u 4. sonetu, za koji Prešeren kao da je blago u svijesti imao Tassov sonet »Condusse Amor Teseo fra due sorelle«, raspored CDE/EDC, tj. »tisto nenavadno kombinaciju rim, ki jo je Schlegel štel za najbolj rezko«;⁴¹ u 5., antipetrarkističkom sonetu, sonetu u kojem Prešeren izlazi iz petrarkinskog kronotopa, raspored CDC/DCD, tj. kombinaciju »ki jo je Schlegel štel za najbolj uglajeno in milo«.⁴² Osim rečenog, vjerujem da mi je uspelo prenijeti i temeljni duh tih pet soneta koji su, ponovimo, čitav jedan sažeti petrarkistički kanconijer Prešernov sa svim bitnim, neizostavnim fazama trubadurske udvorne ljubavi, koje iz novog vremena djeluju u svom nadkulturnom prostoru jednako kao i sam oblik (sonet) kojim se Prešeren poslužio, svjesno izabравši »žanr (koji) postoji prije djela«,⁴³ kao dokaz svoga sazrelog majstorstva.

Upravo zbog tog majstorstva Prešernova pjesma »Pevcu« predstavlja, izuzmu li se npr. »Gazele«, poseban prevodilački problem. Zapaženo je već da ta pjesma »stoji v samem vrhu Prešernovih nenevadnih artistskih zmo-gljivosti«,⁴⁴ i da »predstavlja tudi pravi poligon za mnogostranske stilne, kompozicijske in estetske interpretacije«,⁴⁵ tj. da je to tekst oko kojega »se lahko z uspehom potí in trudi tako rekoč vsakdo, od fonologa do arhitekta«,⁴⁶ odnosno do prevodioca. Ta neobična pjesma sastoji se od 5 dvosložnih (jamb), 6 jedanaestosložnih, 2 desetosložna i jednog dvanaestosložnog stiha (različitog metra, s temeljnom jampskom intonacijom), tj. od 14 stihova

koliko ih ima i u sonetu. Strofički ona je, međutim, gradacijski strukturirana: na početku i na kraju ima dvostih, nakon njih slijedi trostih, a u sredini je četverostih; strofe imaju parne odnosno umnožene muške rime. Pjesma je neobičan »primer stopnjavanja navzgor in navzdol; obenem pa lep primer eufoničnega izražanja«,⁴⁷ zato što svaka strofa završava na jedan od 5 vokala slovenskog jezika. Prešeren je dakle »v tej pesmi ostvaril enkratno arhitektonsko obliko: kitice štejejo 2–3–4–3–2 vrstice. Učinek stopnjujejo tudi moške rime na pet različnih vokalov: vrstijo se od upornega a-ja, preko bolstnega e-ja in ihtivega i-ja do zamolklega o-ja in vdanega u-ja«. ⁴⁸ Vokali su tu dakle u odnosu s onim značenjem što ih u pjesmi dobivaju unutar prostora shvaćenog kao dijalog lirskog subjekta sa samim sobom, što ta pjesma u stvari i jest, kao još jedan prilog Prešernovoj poetološkoj tematici, odnosno promišljanju uloge pjesnika unutar konkretnih društveno-kulturnih okolnosti vremena, ali i uopće, sub specie aeternitatis.

Takva figuralnost, odnosno ornamentika pjesme jest s jedne strane nasljeđe baroka, odnosno manirizma, kao sastavnog čimbenika romantičarske poezije, s druge pak strane to je istovremeno i ostavština za budućnost, način koji će strastveno prigrliti i razraditi simbolizam i mnogi njegovi derivati, oslonjeni na pradavnu kriptografiju slova, na njihov transcendentalni smisao. Prisjetimo li se npr. Rimbaudove pjesme »Vokali«, u kojoj je »A crno, I rujno, O modro, E bijelo, U zeleno«, ⁴⁹ onda ćemo Prešernovu pjesmu »Pevcu« vidjeti zaista u novoj svjetlosti, u novim bojama. Naći ćemo začuđujuće, anticipatorske, sličnosti između nje i Rimbaudove pjesme: Prešernovu vokalu *a*, vezanom u njega za pojam tmine, priključit će se Rimbaudovo *a* kao »dlakavo, crno tijelo muha sjajnih«, kao »mrk zaton«; Prešernov *e*, vezan u njega za prometejski motiv kragulja i krv, nadopunit će Rimbaudov *e* u značenju »ledena kaplja, bijeli kralji, štitast lepet«; *i*, u Prešerna vezan za pojam sjećanja, za očaj, prazninu i bijeg, pojačat će Rimbaudov *i* kao »grimiz, krv iz usta, smiješak usne lijepo / od kajanja kivne ili zanesene«; Prešernov vokativni *o*, vezan za pojam raja i/ili pakla, oglasit će se u Rimbauda sasvim sukladno, kao »čudesna reskost ponajzadnje Trube, / šutnje gdje se zviježđa i anđeli gube«, kao »Omega«, kao »modri trag Njegova oka«; Prešernov pomirljivi, trpni *u* Rimbaud će čuti kao »mir pašnjaka punih stoke i mir borâ / alkemijom utrt u čela široka.« Imamo li na umu moguća transcendentalna značenja vokala, onako kako ih je shvaćala drevna kriptologija, vidjet ćemo da ono početno *a*, »slovo *alef* na primjer značilo je u čisto *slikovnom* smislu Bog«, ⁵⁰ da je AEIOU zajedno, kao formula »slovila kao 'ime' Boga«. ⁵¹ Značenjeja se usložnjavaju, poduprta činjenicom da je Prešeren bio i član nekih tajnih društava u Ljubljani. ⁵²

Ono što mi, s obzirom na prirodu hrvatskog jezika i specifični arhitekturni sklop te Prešernove pjesme, nije uspjelo u prijevodu ostvariti jesu upravo karakteristične muške rime. U prvoj verziji prijevoda uspio sam ih dobiti samo u prvom i završnom dvostihu. Bilo je problema i s prevođenjem onog »kdo ve«, ne samo zbog značenja toga sklopa nego upravo zbog rima koje ga prate: u 1. verziji prijevoda ta je strofa glasila: »Tko smije / otjerati kopca što po srcu rije / od zore do mraka, dok svanulo nije!«⁵³ Više puta mijenjao sam prijevod tih, ali i drugih stihova u toj zahtjevnoj pjesmi; jedna od neobjavljenih verzija prijevoda prvog trostiha glasila je ovako: »Tko znade / otjerati kopca koji srcu jade / zadaje od mraka pa do zore mlade!« Nekoliko puta mijenjao sam i završni distih; u prvoj verziji, objavljenoj u prvom izdanju spomenute Zlobčeve antologije, glasio je ovako: »Poziv taj / pamti, i bez mira dočekaj svoj kraj!« Dvije neobjavljene verzije izgledaju ovako: »Shvati / poziv svoj i pamti, bez spokojstva pati!«, odnosno: »Sjeti tog / poziva se i bez mira trpi stog!« Zadnji stih u predzadnjem tercetu, u 1. verziji pjesme glasio je, pogrešno, ovako: »U grudima nosit i nebo i pako!« U drugom izdanju Zlobčeve antologije⁵⁴ prijevod te neukrotive pjesme glasi pak ovako: »Tko znâ / razvedrit noć tamnu, što duh muči, zlà! // Tko stane / gnati kopca koji srcu kljuje rane / od zore do mraka, od mraka dok svane! // Tko uči / izbrisati spomen na sve što se sluči, / skriti oku očaj budući, pun žuči, / pobjeći praznini, koja sada muči! // Kako / pjesnik hoćeš bit, a teško ti je tako / u prsima nosit il nebo il pako! // Tu / kob sad shvati, snosi bez spokojstva nju!« Nedavno sam ipak promijenio taj stih i on u (za sada) konačnoj verziji glasi: »Tu / sudbu shvati, snosi bez spokojstva nju!«⁵⁵ Ta Prešernova preporuka ne odnosi se, shvatio sam, samo na pjesnika-stvaraoca nego i na pjesnika-prevodioca.

Slične teškoće, premda drukčije i začudo manje, predstavljala mi je i njegova »Zdravljica«. Ta pjesma *figurata*, u kojoj je Prešeren svoje slovenske, slavenske i općeočvječanske poglede izložio u strofama što svojim grafičkim izgledom oponašaju oblik napitničkoga pehara, varirajući stoga broj slogova u stihu, i rime (ababccc), podređujući ih kao kakav puhač stakla toj svojoj namjeri. U tome se zacijelo ugledao na druge pjesnike, kakav je npr. malo poznati Mojsije Georgijević koji je dvije godine prije nastanka Prešernove »Zdravljice« objavio svoju pjesmu »Zlatni vek!«⁵⁶ Prešeren je, međutim, taj oblik, izgledom prividno podudaran strofi spomenute Georgijevićeve pjesme (rime: ababcdcdee), mogao naći i na starijem domaćem Parnasu, primjerice u pjesmi/prijevodu Marka Kumprehta⁵⁷ »Ena srčna molitov za mir tar preobrnjenje h Bugu« iz 1595. godine, čija prva strofa (kao i ostale dvije) formalno izgleda ovako:

*Daj mir, sedaj, o gospud Bug,
silna nuja je vpričo,
sovražnik se podstopi hud
pravo božjo risnico
tar tu ime,
Kriste, tvoje
zatrejt s kunštjo na svejti
tu ohrani,
z močjo brani,
ne pusti nas zatrejti!*

Da se zapravo radi o nadnacionalnom pjesničkom obliku, tj. klišeju koji je u različitim varijantama pogodan upravo za napitničke sadržaje, svjedoči npr. i Puškinova »Bakantska pesem«.⁵⁸

*Kaj pesmi vesele molče?
Zapojmo bakantske zdravice!
Za mile najprej krasotice
in mlade, srčno nas ljubeče žene!
V kozarce nalite vrzite
zdaj prstane vsi,
da dno zazveni -
v njih sile skrivnostne so skrite!*

Svjedoči o tome i pjesma Stanka Vraza »Vino i sud«.⁵⁹

*Ti iz podruma svog, moj pobro,
U svijet nosiš vino dobro:
Tu ima i bijela i mrka
i slatka i slasnogrka:
Za žene, slatke mušice,
Pjenjušice,
Za ljude, momke od oka,
Samotoka;
Nu ipak rijetko ti ugadjaš pivcu,
Jer ga služiš u prostom srahljivcu.*

Svjedoči o tome i »Kupa življenja«⁶⁰ Simona Gregorčiča iz 1872. godine, u kojoj je pjesnik uspješno Prešernovu kardinalnu temu iz pjesme »Pevcu« (»Pod tabo pekel in nebo nad teboj« – kaže Gregorčič) pretočio u grafički oblik sličan onom u »Zdravljici«, smjesom pakla i neba u njoj (»pogosto vse

vmes«) otkrivajući se kao čisti, kasni romantik. Književno prevođenje, naime, nikad nije samo puko posredovanje nekog književnog djela, kao jezične umjetnine, iz jednog jezika u drugi; ono je uvijek i svojevrsni kritički pogled na djelo koje se prevodi, odnosno nužni široki znatiželjni pogled na cjelokupni žanr kojem pripada, na vrijeme i prostor u kojem to djelo kao umjetno biće djeluje.

»Zdravljicu« sam, zbog njenog specifičnog značenja i za Prešerna i za sav slovenski društveno-kulturni obzor, nastojao prevesti što adekvatnije. U obje verzije⁶¹ osvojio sam njen karakteristični oblik, sačuvao broj slogova u stihovima (7–8–7–8–3–3–8) i raspored rima u strofi (ababccc). Ono što mi pak nije uspjelo sačuvati, i to ne samo u toj pjesmi, jesu čisti jampski počeci stihova; često sam se morao poslužiti, i na tom i na bilo kojem drugom mjestu u stihu, kojom drugom, zamjenskom stopom (npr. daktilom, tj. tzv. lažnim trohejem, odnosno spondejem ili pak anapestom), kao što je to uostalom, u mnogim slučajevima činio i sam majstor Prešeren,⁶² prepuštajući se radije onom stihotvornom ritmu⁶³ koji ga oslobađa krutih stega sheme kojom je uvjetovan.

Sve to potvrđuje činjenicu, da je, ne samo stvaranje književnog djela nego i stvaranje prijevoda književnog djela kao umjetnine, svojevrsni »work in progress«, tj. u doslovnom smislu produženi, trajni rad. Nastojat ću zbog toga na svom prijevodu Prešerna raditi i dalje,⁶⁴ kad god to uzmognem, sve dok i prijevod ne bude, kao i samo to djelo – savršen.

Bilješke

¹ Taj neobični pojam u značenju »preveo« čita se u prijevodu djela: S. Smiles, *Štednja*, sveo Nikola Šimić. – Izdala o svom trošku »Matica Dalmatinska«. U Zadru, brzotiskom »Narodnog lista«, 1885.

² Vidi npr.: Darko Dolinar, *Vprašanja o prevajanju v literarni vedi*. – *Slavistična revija*, 25/1977, št. 2–3, str. 278.

³ R. Frost o prevođenju kaže i ovo: »It's not difficult, it's hard!« (To nije teško nego, to nije lako!). V. Brjusov naprotiv kaže: »Predati pesnikovu tvorevinu sa jednog jezika na drugi – to je nemoguće; ali je nemoguće i odreći se te želje.« Cit. prema: J. M. Lotman, *Predavanje iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970., str. 259.

⁴ Zoran Kravar, *Tema »stih«*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993., str. 52.

⁵ Kako to piše Miha Kastelic (1796–1868) u pjesmi »Prijetlam kranjščine« u časopisu *Kranjska čbelica* 1830., misleći na Valentina Vodnika.

⁶ Boris Paternu, *Izhodišča Prešernovega sonetizma*. – *Slavistična revija*, 24/1976, št. 1, str. 40.

⁷ Kako je to formulirao već Avgust Žigon, *Francè Prešèren, poet in umetnik*, Celovec, 1914.

⁸ Vidi: Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana III*, Milano, 1976., str. 13.

⁹ Janko Kos, *Vloga in ustroj lirskega subjekta v Prešernovi poeziji*. – *Slavistična revija*, 24/1976, št. 4, str. 370. »Seveda pa nobena teh oznak ni dovolj konkretna, da bi z njimi lahko zares do kraja zajeli bistvene poteze lirskega subjekta Prešernove poezije.« J. Kos, *ibid.*, str. 370.

¹⁰ Janko Kos, *ibid.*, str. 375.

¹¹ Zoran Kravar, *op. cit.*, str. 53.

¹² *Ibid.*, str. 54.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Prva, 1824–1830; druga, 1830–1836; treća, 1836–1842/46.

¹⁵ Vidi: Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, »Gradina«, Niš, 1975., str. 7.

¹⁶ V. Vodnik, F. Levstik, S. Jenko, J. Stritar, S. Gregorčič, A. Aškerc, O. Župančič, L. Novy, P. Golia, I. Gruden, T. Seliškar, A. Vodnik, M. Klopčič, B. Vodušek, M. Bor, J. Glazer, P. Levec, Kajuh, C. Vipotnik; vidi: Ciril Zlobec *Antologija slovenske poezije*, Biblioteka »Dobra knjiga«, »Školska knjiga«, Zagreb, 1974.

¹⁷ Ovo ne navodim iz taštine nego zbog dubokog uvjerenja da su pjesnici najbolji mogući prevoditelji poezije, bolji od drugih čak i kad griješe.

¹⁸ Bilo je to istina, kao što je istina bila i to da mi se u prevođenju navedenih pjesnika (vidi bilj. 16) potkralo također nekoliko nezdgodnih grešaka, odnosno previda, koje Potokar, a ni ostali, nisu predvidjeli.

¹⁹ Da sam tako učinio može se vidjeti usporedbom prvog izdanja spomenute Zlobčeve antologije (vidi bilj. 16) s drugim izdanjem koje je isti izdavač objavio 1981. godine; treće, dopunjeno izdanje isti je izdavač objavio 1993. godine.

²⁰ Tone Potokar, *Slovenski pesniki v hrvaščini*. – *Knjiga '75*, Založba »Lipa«, Koper, 3–4/1975, str. 173, 174.

²¹ Lojze Krakar, *Zapisek o novem hrvaškem prevodu Prešernovega Sonetnega venca*. – Lojze Krakar, *Prepletanja*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1978., str. 6.

²² L. Krakar, *ibid.*, str. 9. Krakar se nadalje pita je li to: »Pikolovstvo?« – zaključujući: »Ne. Ampak želja po razčlenitvi prevajalskega postopka tega prevoda, ki je kljub vsemu gornjemu – po mojem – najboljši (srbo)hrvaški prevod Prešernovega Sonetnega venca, kar sem jih bral, nefilološki in obenem ne preveć pesniško svoboden.« (...) »Pri Prešernu je v osmem sonetu celó štiriinšesdeset leksikalnih enot (predlogov ne štejemo, ker tvorijo z nadrejeno besedo eno enoto, enako jih ne štejemo pri Paljetku), v hrvaškem prevodu tega soneta pa jih je šestinšesdeset. Prešeren ima v kvartetnem delu štiri pare 'pravih' rim, v tercetnem pa 2 x 3 'prave' rime, Paljetak v kvartetnem in tercetnem delu prav takó (in to celó enake kot Prešeren: -ije, -amo, -asi in -ile). Repkov (medmetov ipd.) med rimami ni, akustika je skoraj ista, samo da so rime pri Prešernu povsod centralni pojmi in s tem glavna semantična teža verza (...), pri Paljetku pa je nekaj izjem (...). V (srbo)hrvaščini nanovo z rimami Prešeren torej v tem pogledu skoraj ni utrpel škode.« L. Krakar, *ibid.*, str. 9, 10–11. Krakarov konačni sud o prijevodu bio je, međutim, za mene krajnje povoljan: »...zadovoljni budimo z neraskavim prehajanjem verza v verz in soneta v sonet v tej

edinstveni slovenski umetniki, v kateri se je razbohotil Prešernov genij in Paljetkov prevajalski dar. (...) Drugače povedano: pričakovali smo prevod Prešernovega Sonetnega venca v nam najbližji jezik od človeka, ki je sicer skrbno brskal po svojem slovarju, ni pa pri tem ostal abecedar. Ki je v okvir semantične širine (srbo)hrvaščine poetsko le redkokdaj neuspešno vlil skoraj vse, kar je Prešeren nepremakljivo nabil v svojo kranjščino. In ki je morda prvič dal vsaj šolarjem na svojem jezikovnem področju takšnega Prešerna, ki jim bo res povedal, kar je hotel povedati, tj., spoznali ga bodo tudi po njegovi poeziji, ne le po imenu, predpisanem za šolsko rabo.« L. Krakar, *ibid.*, str. 13–14.

²³ Ciril Zlobec, *Antologija slovenske poezije*. »Školska knjiga«, Zagreb, 1981; vidi str. 42–43.

²⁴ *France Prešeren v prevodih*, izdalo in založilo Društvo slovenskih književnih prevajalcev v Ljubljani 1985. Tu su se ponovo javili Potokar i Krakar, te Dušan Železnov. O mom prijevodu Prešerna pisala je i Ana Bajlo u osvrtu: *Prešeren u prijevodima Luke Paljetka*. – *Vidik*, br. 13, str. 60–68; Split, 1979.

²⁵ France Prešeren, *Poezija*, cjelokupno pjesničko djelo, Nakladni zavod Matice hrvatske (Integralna biblioteka poezije »Arion«), Zagreb, 1982. Za taj sam prijevod te godine primio »Župančičevu listinu«, a sljedeće godine, na prijedlog Predsjedništva SR Slovenije, »Orden Republike s brončanim vijencem«. U radu na tom prijevodu od neprocjenjive vrijednosti bili su mi savjeti i najdobronamjernije primjedbe C. Zlobeca, a posebice dr. Antona Slodnjaka, s kojim me bio povezao dr. Janez Rotar. Pismo g. Slodnjaka sa čitavim nizom njegovih neprocjenjivih zapažanja o mome prijevodu, zagubio sam negdje u vihoru nedavnog rata; koristim zato ovu prigodu da mu još jednom, klanjajući se njegovim plemenitim *manima*, od srca (eto temeljne Prešernove riječi!) najiskrenije zahvalim.

²⁶ Vidi: *France Prešeren v prevodih*, Izdalo in založilo Društvo slov. knjiž. prevajalcev, Ljubljana, 1985., str. 120. To sam ipak učinio u najnovijem, dvojezičnom izdanju svoga prijevoda *Sonetnoga venca* (ABC Naklada, Zagreb, 2001), gdje taj stih glasi: »U strahu bjehu da ti i pristale«...

²⁷ Vidi: Ernestina Jelovšek, *Spomini na dr. Franceta Prešerna*; u: *Sila spomina*. Dr. France Prešeren v spominih svojih sodobnikov, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1986., str. 18.

²⁸ Janko Kos, *Klasika in romantika v Prešernovi poeziji*. – *Slavistična revija*, 28/1980, št. 3, str. 307.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ »Moja duša / vsak dan skuša / čast Mariji spevati, / vse nje djanje, / praznuvanje / veselu spoštovati.« Vidi: Alfonz Gspan, *Cvetnik slovenske vezane besede*, Slovenska matica, Ljubljana, 1978, str. 166.

³¹ Istog je oblika i ritma i Bunićeva pjesma »Slatko dobro«: »Slatko dobro / koje sam obro / služiti po sve danke moje, / raju mili / ki mi omili, / Rakle, slatka m̃a gospoje.« Vidi: Ivan Bunić Vučić, *Plandovanja. Pjesni razlike. Mandalijena pokornica*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 14, »Zora«, Matica hrvatska, Zagreb, 1975., str. 33–35 i 57–58. To je očigledno bio oblik pogodan za glazbenu pratnju/uglazbljivanje, kako se to npr. vidi iz završne strofe spomenute Bunićeve pjesme, i

nije morao biti samostalan nego dio veće sceni i glazbi namijenjene cjeline/teksta. Susrećemo ga npr. i u pjesmi Песенка, которию я сочинил, еще будучи в московских школах, на мой выезд в чужпе краи, ruskog pjesnika Vasilija Trediakovskog (1703–1769) iz 1726. godine:

*Весна катит,
Зиму валит,
И уж листик с древом шумит.
Поют птички
Со синички,
Хростом мажут и лисички.*

Cit. prema: *Russkaja poezija XVIII veka*, »Hudožestvennaja literatura«, Moskva, 1972., str. 107–108.

³² Vidi: Zoran Kravar, *op. cit.*, str. 117. »Uz povećanje pak obujma (te) treće, zajedničke sfere i uz razmjerno smanjenje obujma dviju separativnih sfera, shema pjesničkoga prevođenja kao suradnje triju kulturnih univerzuma pretvara se u formulu metrički adekvatnoga prepjeva i njegova odnosa prema vlastitom predlošku:

vrsta tema kompozicija stil forma	
jezik ¹	jezik ²

Shema se, dakako, može i dalje rafinirati, u smislu koncentracije na metričke aspekte prevođenja. Na narednim dvama crtežima njezino je mjerilo uvećano toliko da se njome mogu izraziti i same stihovnoteoretski relevantne razlike između pojedinih prevodilačkih tehnika, u ovom slučaju između analognoga i adekvatnoga prepjeva:

etos	
metar ¹	metar ²
jezik ¹	jezik ²

analogno

etos	
metar	
jezik ¹	jezik ²

adekvatno

Z. Kravar, *ibid.*, str. 118–119.

³³ Boris Paternu, *Izhodišča Prešernovega sonetizma. – Slavistična revija*, 24/1976, št. 1, str. 39–40. »To je tudi oblika, ki je priljubljena 'mnogim največjim novjšim pesnikom od trinajstega stoletja naprej', na primer Danteju, Petrarku, Tassu, Lope de Vegi, Camõesu, Shakespearu, Miltonu in drugim. Pri Nemcih sta sonet uvedla Opitz

in Flemming, obnovila pa sta ga Bürger in A. W. Schlegel. Med slovanskimi sonetisti omenjam iz hrvatske dubrovniške književnosti Dinka Ranjina (1536–1607), iz poljske renesanse Jana Kochanowskega (1530–1548) in Sepa Mikołaja Szarzyńskiego (1550–1581), od sodobnikov pa navajam Adama Mickiewicza in Jana Kollárja.« B. Paternu, *ibid.*, str. 40.

³⁴ Oskar Walzel, *Njemačka romantika*, Zagreb, 1944., str. 48.

³⁵ O. Walzel, *op. cit.*, str. 46, 47.

³⁶ *Ibid.*, str. 47–48.

³⁷ Martin Žnideršič, *Beseda ob izdaji faksimila Prešernovih »Poezij« in rokopisa »Zdravljice«*, str. 13–14; u: *Faksimile prve izdaje Prešernovih »Poezij« in rokopisa »Zdravljice«*, »Slovenska knjiga«, Ljubljana, 1990.

³⁸ B. Paternu, *ibid.*, str. 43.

³⁹ *Ibid.*, str. 47.

⁴⁰ *Ibid.*, str. 49.

⁴¹ *Ibid.*, str. 50.

⁴² *Ibid.*, str. 52.

⁴³ Ivan Slamnig, *Je li sonet žanr? – Ivan Slamnig, Stih i prijevod*, Matica hrvatska, Dubrovnik, 1997., str. 120.

⁴⁴ Boris Paternu, *Prelom med romantiko in realizmom. – Slavistična revija*, 28/1980, št. 3, str. 244.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.* Vidi npr. i: Jože Toporišič, *Prešernova »Pevcu«*. – *Jezik in slovstvo*, 1958/59, št. 5, str. 135–137.

⁴⁷ Matjaž Kmecl, *Mala literarna teorija*, Založba »Borec«, Ljubljana, str. 1976., str. 131.

⁴⁸ Cit. prema: *Slovensko berilo V*, druga, spopolnjena izdaja (prir. Alfonz Gspan in Boris Merhar), Ljubljana, 1950., str. 13.

⁴⁹ Cit. prema prijevodu Zvonimira Mrkonjića (A. Rimbaud, *Djela I*, GZH, Zagreb, 1982.). Pjesma u originalu glasi: »A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, // Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes; // U, cycles, vibrations divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux; // O, suprême Clairon plein des strideurs étranges / Silences traversés des Mondes et des Anges: / – O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!«

⁵⁰ Gustav René Hocke, *Manirizam u književnosti*, »Cekade«, Zagreb, 1984., str. 41; vidi npr.: Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, 1925.

⁵¹ G. R. Hocke, *op. cit.*, str. 43.

⁵² Vidi npr.: Ludvik Dušan, *Prešeren in tajne službe v Ljubljani. – Ljudska pravica*, 11/1950 (3. 12.), št. 288, str. 4; i: Avgust Žigon *Novi prispevki. – Dom in svet*, 49/1936, str. 413–429. »Prešern se već oko 1836 godine pridružio tajnom demokratskom i antiapsolutističkom društvu, koje se u njegovo vreme, po italijanskom uzo-

ru, formiralo i u Ljubljani i u kome su verovatno raspravljali o političkim, filozofskim i kulturnim pitanjima (...)« Boris Ziherl, *France Prešern – pesnik i mislilac*; u: France Prešern, *Odabrane pesme*, »Nolit«, Beograd, 1957., str. 57.

⁵³ Vidi: Ciril Zlobec, *Antologija slovenske poezije*, »Školska knjiga«, Zagreb, 1974., str. 34–35.

⁵⁴ C. Zlobec, *Antologija slovenske poezije*, Školska knjiga«, Zagreb, 1981., str. 34–35; tako je i u: F. Prešeren, *Poezija*, NZMH, Zagreb, 1982., s tim što poslednji stih tu glasi: »kob si shvati, snosi bez spokojstva nju!«

⁵⁵ U tom obliku prijevod te pjesme izišao je u knjizi: F. Prešeren, *Poezije/ Pjesme*, Zbirka: Prešernov pot v svet, Mestna občina Kranj-Kranj – MH Zagreb, 2000.

⁵⁶ Objavljena je bila u ilirski nastrojenoj novosadskoj *Bačkoj vili*, almanahu na koji je bio pretplaćen i Prešeren, o čemu u članku »Prešernov posluš za druge pesnike« piše Tone Potokar u ljubljanskom *Delu* početkom 1980. Georgijevićeva se strofa grafički ipak razlikuje, a ima i tri stiha više (rime: ababcdcdee); izgleda ovako:

*Svako j' voće obilno rodilo,
svuda miri smilje i kovilje,
ovaca se sila naplodilo,
razvija se mirisavo bilje,
loza rodna,
grožđe zri,
zemlja plodna,
'rana vri,
domovine naše cvet
neka vidi ceo svet.*

⁵⁷ Vidi: A. Gspan, *op. cit.*, str. 66. Riječ je o prijevodu pjesme »Gieb Fried zu unser zeit o Herr...«; vidi: Josip Čerin, *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih*. – Zbornik Matice slovenske, Ljubljana, 1908., str. 192. Naći ćemo je npr. i kao strofu (»prepevna preža«) u libretu za kratku operu Belin; vidi: A. Gspan, *op. cit.*, str. 197–198.

⁵⁸ Cit. prema: Puškin, *Pesmi*, izbral in prevedel Mile Klopčič, DZS, Ljubljana, 1950., str.127.

⁵⁹ Cit. prema: Stanko Vraz, *Izabrane pjesme*, MH, Zagreb, 1999., str. 91.

⁶⁰ Objavljena je u: *Zora*, I/1872, št. 10, str. 147 (potpisana inicijalima R.G.); glasi i izgleda ovako:

*Pod tabo pekel in nebo nad teboj,
a zemlja visi med obema
in gori in doli zajema
ti v kupo življenja kipeči napoj:
zdaj boli pekla, zdaj veselje neba,
pogosto vse vmes!
Glej, to ti je res
usoda svetá!
Kedor je možak,
strupene se kupe ne brani,*

*Sladke se nikdar ne vpijani.
No vedno ostane enak
in vidno ohrani
si pokoj sladak.*

⁶¹ Za prvu verziju vidi: C. Zlobec, *Ant. slovenske poezije*, »Školska knjiga«, Zagreb, 1974., str. 33–34; za drugu vidi: C. Zlobec, *Ant. slov. poezije*, »Školska knjiga«, Zagreb, 1981., str. 33–34, ili: F. Prešeren, *Poezija*, NZMH, Zagreb, 1982., str. 27–28.

⁶² Vidi npr.: Tone Pretnar, *Med normo in pomenom verznega vzorca*; u: Miroslav Červenka, *Večerna šola stihoslovja*, ŠKUC, Ljubljana, 1988., str. 150.

⁶³ Vidi npr.: France Bernik, *Ritem in besedni pomen v verzju*. – *Slavistična revija*, 25/1977, št. 2–3, str. 141–153.

⁶⁴ Pri tom ču stalno u svijesti imati ono Župančičevo pitanje: »ali jo čutiš, mož, ki presajaš, tisto drobno, gorko srčno kapljico, ki trepeče na vsaki, tudi najneznatnejši slovenski pesmi, od najpreprostejše narodne do najumetnejše Prešernove? (...) In ako si jo začutil, ali se zavedaš, da ne prenašaš besed, nego njo, tisto kapljico, po kateri se loči naša pesem od vseh drugih sestrah najbližjih nam sosedov in najdaljnjih mogočnega sveta? Ali se ne bojiš, da se ti pri prenašanju ne otrese in da ti ostane suho listje med prsti? Brez tega čuta in brez te zavesti, veruj mi brate, in brez tega strahu bo vsa tvoja spretnost brez cene, bo ves tvoj trud jalov. Njo prenesi, in jezikovne ali verzifikatorske neuglajenosti ti bo tujec dobrohotno oprostil zavoljo ove dragocenosti. Ako pak tega ne zmoreš, pusti za Boga rajši vse skupaj kakor je, zakaj slovenska pesem je skromna in sramežljiva iz ponosa!« Oton Župančič, *Slovenska pesem v nemškem prevodu*. – *Ljubljanski zvon*, XXIII/1903, št. 4, str. 222–223. Vidi bilj. 26.

TRADUKTOLOŠKI VIDIK/PROBLEM PREŠERNOVIH PESNIŠKIH OBLIK

Vsako prevajalsko dejanje – če se lahko sklicujem na svoje izkušnje – je svojevrstni auto-da-fé tako v izvornem kot ustaljenem pomenu besede; to je v resnici dejanje vere in krivoverstva, ki utegne storilca pripeljati na grmado, saj je sleherni prevod, po besedah Roberta Frosta, podoben plamenu, ki se zrcali v ogledalu. S tem smo se dotaknili temeljnega prevajalskega pojma (in problema), namreč podobnosti, ki sama po sebi »sodi med fenomene, ki jih uvrščamo v splošni pojem odnos ali relacija. (...) Ko zatrujemo, da sta si prevod in izvornik podobna ali da prevod mora biti podoben izvorniku, uporabljamo pojem podobnosti, kakopak, v smislu, ki mu ga daje (tisti) del Aristotelove definicije o podobnosti stvari, ki imaju »već enakih kot različnih

določil«. Kajti prevod in izvirnik nikakor ne moreta biti v razmerju popolne podobnosti (...). Knjižni (...) prevod in njegov izvirnik se vselej razlikujeta vsaj po jeziku, kar ponavadi pomeni tudi številne druge razlike. (...). Zato se ideja podobnosti, kadar je govor o praksi književnega prevajanja, običajno deli in specializira. Prevod in izvirnik lahko primerjamo na ravni tematske vsebine, na ravni pomena njunih posameznih fraz ali besed, njuno ujemanje pa je mogoče presojati tudi z instrumenti stilne analize. A ko je prevedeni izvirnik pesem in njegov prevod prepev (...), je treba pri primerjavi upoštevati tudi verz obeh besedil.

Celotni opus Franceta Prešerna in vsak njegov del je poseben izziv za prevajalca. Že prav od začetka Prešeren ustvarja tak pesniški repertoar in asortima, da njegova zbirka Poezije in pesmi, ki niso bile uvrščene vanjo, sestavljajo pravi kompendij najrazličnejših pesniških vrst in oblik, kitic, verza in metruma; od elegijskega distiha prek španske asonance in glose, tercine, balade in alpske poskočnice do soneta, sonetnega venca in pesnitve; od dvostišja, dantejevske tercine, kvartin, sestin, stance (ottava rima) do decime in tako imenovanih »likovnih pesmi« (carmina figurata), kakršna je Zdravljica in po svoje tudi Pevcu; od dvozložnega in trizložnega verza prek četverca, peterca, šesterca, sedmerca, osmerca, deveterca, deseterca, enajsterca, dvanajsterca, trinajsterca (z vsemi razlikami v ritmu – jamb, trohej, amfibrah itd. – in strukturi) do heksametra in jamskega pentametra.

Za vsem tem se skrivata izziv in poziv prevajalcu oziroma naloga, ki jo prevzame in pri tem računa tudi z obveznimi in fakultativnimi elementi te obveznosti, v okviru katere bosta zvestoba izvirniku ali odstopanje od njega tudi primarno merilo za vrednotenje prevoda. Na nekaj primerih, s primerjavo svojega prevoda in Prešernovega izvirnika, bom skušal pokazati različnosti in (neizogibna) razhajanja med svojimi prevodi in Prešernovimi besedili, upoštevajoč »naslednje značilnosti verzni oblik: metrični vzorec, kitico, kompozicijsko funkcijo« ter njihov »etos«, tj. nekaj, »kar ni lastnost ritma (...), temveč verznozgodovinskih dejstev«, glede na to, da imajo verzi razen zunanjega videza in zvena tudi določeni »aptum, kar pomeni, da se doživljajo kot sposobni ali nesposobni za druženje s posameznimi književnimi vrstami, s posameznimi tipi književnih tem, s to ali ono govorno intonacijo«.

Pri prevajanju Prešernove poezije sem si prizadeval doseči kar največjo adekvatnost in se pri tem intuitivno zavedal soudeležbe treh svetov oziroma kulturnih sistemov, pri čemer je tretji, tisti, ki se skriva v ozadju prevajalskega dejanja, nadkulturni univerzum, »ki ni izključno pesnikov in ne izključno prevajalčev, temveč v obliki svojevrstne 'nadkulture' posreduje med pesnikovim in prevajalčevim kulturnim obzorjem«.

EIN SLOWENISCHER DICHTER

IM ÖSTERREICH

ZUM 200. GEBURTSTAG DES BEGRÜNDERS

DER SLOWENISCHEN LITERATURSPRACHE¹

WILHELM BAUM

CELOVEC

V razpravi je nakazano oblikovanje Prešernove osebnosti v duhovnem razpoloženju predmarčne dobe na Dunaju in v Celovcu ob stikih z Anastazijem Grünom, Urbanom Jarnikom, Matijo Čopom in drugimi izobraženci. Njegova liberalna in svetovljanska osnovna miselnost – tudi v verskih vprašanjih – je otežila recepcijo njegovega dela predvsem tudi v slovenskih klerikalnih krogih. Recepcija je bila odmevnejša v nemških revijah, s tem pa tudi pohvala njegovega dela, predvsem po Vincenzu Rizziju. Zgodnji prevodi so prispevali k širjenju Prešernovega dela preko slovenskih meja.

Prešerens Prägung durch die geistige Atmosphäre des Vormärz in Wien und Klagenfurt soll anhand seiner Kontakte mit Anastasius Grün, Urban Jarnik, Matija Čop und aderer Intellektueller aufgezeigt werden. Seine liberale und kosmopolitische Grundhaltung – auch in religiösen Fragen – erschwerte die Rezeption seines Werkes vor allem auch in klerikalnen Kreisen der Slowenen. Die Rezeption erfolgte daher zum Teil eher in deutschsprachigen Zeitschriften und eine Würdigung seines Werkes, vor allem durch Vincenz Rizzi. Frühe Übersetzungen trugen zur Verbreitung des Werkes über den slowenischsprachigen Raum hinaus bei. (Synopsis des Autors)

Das Siedlungsgebiet der Slowenen gehörte bereits seit dem Ende des 13. Jahrhunderts zum überwiegenden Teil und seit der Erwerbung Kärntens (1335) nahezu vollständig zum Herrschaftsgebiet der Habsburger. Die Verteilung auf die Herzogtümer Steiermark, Kärnten und Krain sowie auf das Gebiet der Grafschaft Görz führte jedoch dazu, dass sich erst in der Zeit der Reformation durch die Bibelübersetzung Primus Trubers eine einheitliche Schrift-Sprache entwickeln konnte. Mit Beginn der Gegenreformation wurde dieser Ansatz zu einer slowenischen Literatur jedoch weitgehend vernichtet.

Erst seit der Barockzeit setzte der slowenische Buchdruck von neuem ein. Das erste slowenische Buch nach der gewaltsamen Durchführung der Gegenreformation war das 1613 in Graz gedruckte Bibel-Lektionar des Jesuiten Janez Čandek. In Kärnten wurde erst 1658/59 mit dem Werk des Jesuiten Schönleben über die unbefleckte Empfängnis Mariens das erste Buch in slowenischer Sprache gedruckt.² Neben kirchlichen Kreise spielten bei der Renaissance der slowenischen Kultur am Ende des 18. Jahrhunderts auch bürgerliche Kreise eine Rolle, die sich in Laibach um den Kreis des reichen Barons Sigismund Zois versammelten. Ab 1768 setzten mit den Werken von Markus Pohlin in Laibach der Buchdruck der Aufklärung ein. Am Anfang standen Wörterbücher; mit Thomas Linharts Lustspiel »Županova Micka« (1790) machten sich auch erste Bestrebungen bemerkbar, Dichtungen in slowenischer Sprache zu veröffentlichen. Die Aufführung des Lustspiels wurde erst 1848 möglich. Linhart bedauerte auch die Aufsplitterung der Slowenen und rief den slowenischen Staat der Karantanen in Erinnerung. In Prešerens Heimat, dem österreichischen Herzogtum Krain, fand die französische Revolution ein großes Echo, das sich günstig für die Entwicklung eines slowenischen nationalen Bewusstseins auswirken sollte.³ Als Napoleon 1797 bei seinem Marsch von Italien nach Klagenfurt und Leoben erstmals slowenischen Boden betrat, erließ er einen Aufruf an die Slowenen, in dem er sich von ihnen im Kampf gegen die Wiener Regierung eine neutrale Haltung erwartete und dafür die Respektierung ihrer Kultur versprach.⁴

Der Einmarsch der Franzosen in die Habsburgermonarchie wurde für die Slowenen zu einem Wendepunkt ihrer Geschichte. 1797 gab der Dichter Valentin Vodnik († 1819) – der spätere Lehrer Prešerens – in Laibach eine Zeitung heraus. Im Frieden von Campo Formio aber wurden die eroberten Gebiete von den Franzosen wieder geräumt. Nach dem neuerlichen Einmarsch der Franzosen 1805 und im Sommer 1809 wurden die slowenischen, kroatischen und serbischen Gebiete der Habsburger schließlich als »Illyrische Provinzen« der französischen Verwaltung unterstellt. Ähnlich wie in der Schweiz und in den Niederlanden knüpfte man auch hier an alte Begriffe wie »Illyrien« an. Laibach wurde für vier Jahre die Hauptstadt der neuen politischen Einheit, in der französische Gouverneure regierten, die den stokawisch-kroatischen Dialekt als »illyrisch« bezeichneten und zur allgemeinen Landessprache erhoben. Die Zentralschule wurde zur »Akademie« erweitert, an der Theologie, Philosophie, Medizin und Rechtswissenschaften gelehrt wurde. Das Gymnasium wurde in ein »Lyzeum« mit zwei Grammatik- und zwei Humanitätsklassen umgewandelt. Vodnik verfasste 1811 eine slowenische Grammatik und übersetzte den französischen Katechismus ins Slowe-

nische. Grammatik und die Bibel wurden in slowenischer Sprache unterrichtet, ansonsten wurde deutsch und französisch unterrichtet. In der Volksschule wurde erstmals die Landessprache verwendet.⁵ Es gelang den Franzosen jedoch nicht, den Feudalismus vollständig zu beseitigen; eine schwere wirtschaftliche Krise war die Folge, die es Österreich erleichterte, nach dem Niedergang des napoleonischen Machtsystems die alte Herrschaft wieder aufzurichten. Vodnik hatte die Franzosen begeistert mit der Ode »Das auferstandene Illyrien« (»Ilirija oživljena«) begrüßt, die ihm 1813 beim Sieg der Österreicher seine Stellung als Leiter des Gymnasiums in Laibach kostete. Auch die neue proösterreichische Ode »Das erlöste Illyrien« (»Ilirija zveličana«) nützte ihm jetzt nichts mehr.⁶

Nach dem Wiener Kongress trat ein Teil der slowenischen Intelligenz wieder in den Dienst des Habsburger-Reiches. Die slowenische Intelligenz blieb seit dieser Zeit in einen klerikalen und später nationalen Kreis und einen eher bürgerlich-kosmopolitischen Kreis gespalten. Bartholomäus Kopitar († 1844) gehörte zu den bedeutendsten Vertretern der slowenischen Romantik, die in den Dienst des österreichischen Staates traten. 1808 übersiedelte er nach Wien, wo er als Direktor der Handschriftensammlung in der Hofbibliothek und Zensor für slawische Sprachen bald eine wichtige Rolle spielte. Er war ein früher Panlawist auf der Grundlage absoluter Loyalität zum Haus Habsburg; Wien solle zum Zentrum der Süd- und Westslawen werden. Er veröffentlichte 1808 seine »Grammatik der slawischen Sprache in Krain, Kärnten und Steiermark« und entwickelte im Anschluss an Vorstellungen Herders die »Pannonisch-karantianische Theorie«, die im Altslowenischen die Sprache zu finden glaubte, die dem Altkirchenslawischen am nächsten stand. Damit wurde das Slowenische für ihn zur Grundlage der gesamten slawischen Kultur. Sein Konzept eines konservativen katholischen Slawismus, der treu zu Kaiser und Reich hielt, war der österreichischen Regierung in der Ära des Vormärz mehr als willkommen und wurde politisch von Metternich als völlig unbedenklich eingestuft. Als einflussreichster Slowene in Wien konnte seine Protektion jüngeren Landsleuten Wege öffnen oder auch versperren. Auch die Kirche stand der Renaissance des Slowenentums nicht im Wege.⁷

Im Leben des slowenischen Dichters France Prešeren spielte Kopitar eine wichtige Rolle. Prešeren wurde 1800 in Vrba in Oberkrain als Bauernsohn geboren.⁸ Er besuchte unter Förderung seines Onkels Jože zwei Jahre die Grundschule in Reifnitz in Unterkrain und ab 1812 in Laibach, wo er 1813 den politischen Umschwung und die Restauration der österreichischen Herrschaft miterlebte, die Normalschule. Von 1813 bis 1819 besuchte er die sechs

Klassen des Gymnasiums und die ersten zwei Studienjahre der Philosophie am Lyzeum in Laibach, um das dritte Jahr der Philosophie 1821/22 in Wien abzuschließen. Obwohl seine Eltern wünschten, dass er Priester werde, begann er 1822 das Studium der Rechtswissenschaften in Wien, das er im März 1828 mit Auszeichnung mit der Promotion zum Dr. jur. abschloss.⁹ In Wien unterrichtete er eine Zeit lang am Erziehungsinstitut des Jansenisten Friedrich von Klinkowström, wo Anton von Auersperg – der spätere Dichter Anastasius Grün – sein Schüler war. 1824 wurde Prešeren jedoch als Lehrer entlassen, weil er weder die Messe besuchte noch zur Beichte und Kommunion ging und seinem Schüler Auersperg den Schlüssel zur Bibliothek gegeben hatte. Ein Landsmann berichtet darüber: »Was ich schon längst besorgte, ist wirklich eingetroffen: Preschern ist beym Klinkowström weg; sie waren schon lange sehr gespannt. Preschern ist zu frey und zu aufrichtig um in diesem Hause bestehen zu können, denn hier ist exempli causa so wie in einem Seminario, wer besser heucheln kann, ist besser dran.«¹⁰ Mit Anastasius Grün hatte Prešeren auch später noch Kontakt; zwei Briefe sind erhalten. Es kam zu einer gelegentlichen Kooperation, aber die weltanschaulichen Gegensätze zwischen dem Adeligen, der die Auffassung vertrat, zur Emanzipation der Slowenen sei es noch zu früh, und dem freisinnigen Dichter waren zu groß, um von einer »Freundschaft« reden zu können. Nach dem 2. Weltkrieg wurde am Gebäude des Instituts am Schlesingerplatz in Wien eine Gedenktafel mit der Inschrift: »Den Völkern ein Vorbild: Hier schlossen Freundschaft fürs Leben France Prešeren, der slowenische Dichterst, und Anastasius Grün, der österreichische Freiheitsänger«¹¹ enthüllt.

Der wichtigste Freund und Mentor Prešerens wurde Matija Čop († 1835), ein von der Romantik beeinflusster Literat, der 19 Sprachen beherrschte und nach seiner Lehrtätigkeit in Fiume und Lemberg 1827 Leiter der Bibliothek des Lyzeums in Laibach wurde. 1822 und dann wiederum 1828 begegnete Prešeren Čop in Wien, wo der junge Dichter 1825 erste lyrische Versuche Kopitar vorlegen sollte, der ihm jedoch riet, die Gedichte auszuweilen und zunächst in der Lade zu belassen.¹² Seither hatte Prešeren, der seine Gedichte zunächst vernichtete, eine Aversion gegen Kopitar, an dem er sich durch satirische Gedichte rächen sollte. 1827 veröffentlichte Prešeren im deutschsprachigen »Illyrischen Blatt« in Laibach sein ältestes erhaltenes Gedicht »An die Mädchen« in beiden Landessprachen.¹³ Prešeren gehörte nicht zu den klerikalen Kreisen; er war den großen Kulturen Europas zugetan; seine Vorliebe für das weibliche Geschlecht und seine freie Lebensart machte ihn für klerikale Kreise und den Staat des Vormärz verdächtig. Solange es keine slowenische literarische Zeitschrift gab, konnte er Gedichte in erster Linie

nur in deutscher Sprache veröffentlichen. Dies änderte sich, als Miha Kastelic († 1868) ab 1830 die »Krajnska Čbelica« (»Krainische Biene«) herausgab, in der Prešeren eine Übersetzung der Ballade »Lenora« von Bürger veröffentlichte. Kopitar kritisierte in einem Brief an Čop, Prešeren hätte Bürgers Ballade eher imitieren als übersetzen sollen. Čop wies diese Kritik im Mai 1830 zurück und meinte, Kopitar habe eher das bäuerliche Publikum im Sinn, Prešeren richte sich eher an die »Gebildeten.«¹⁴ Hier zeigen sich die tiefgreifenden ästhetischen Differenzen zwischen den Vertretern des Kreises um Kopitar und dem Kreis um Čop, der eine Lyrik zu schaffen bemüht war, die sich an den großen Vorbildern der Weltliteratur orientierte und ein ähnliches Niveau erstrebte, während die »Konservativen« um Kopitar den Gebrauch der Volkssprache auf die »niederen« Verwendungszwecke in Kirche und bäuerlichem Umfeld beschränken wollte. Čop versuchte, zwischen Kopitar und Prešeren zu vermitteln, was jedoch nicht gelingen sollte.

Nach seiner Promotion arbeitete Prešeren seit September 1828 als Konzipient bei dem Laibacher Advokaten Dr. Leopold Baumgarten.¹⁵ Nach etlichen flüchtigen Beziehungen zu meist jugendlichen Mädchen lernte er 1828 Maria Khlun aus Graz kennen – die einzige Frau, die er je zu heiraten beabsichtigte. 1829 wurde er unbezahlter Assistent des Rechtsanwaltes Anton von Scheuchenstuel, von dem er 1831 zu Baumgarten zurückwechselte, bei dem er bis 1834 blieb. Zu Beginn des Jahres 1832 übersiedelte er für einige Monate nach Klagenfurt – wo er sich 1829 und 1830 vergeblich um eine Stelle bei der Finanzprokuratur beworben hatte –, um hier die Rechtsanwaltsprüfung abzulegen. Eine erste literarische Anerkennung erhielt Prešeren zu Beginn des Jahres 1832, als Anton Murko († 1871) an seine »Theoretisch-praktische Slowenische Sprachlehre« einige Leseübungen anfügte, zu denen auch Prešerens Gedichte »Abschied von der Jugend« und »Der Wassermann« gehörten. Murko hatte dazu bemerkt, die Gedichte müssten einem Goethe schmeicheln, wenn er Slowene gewesen wäre.¹⁶

Klagenfurt war um 1832 eine Provinzstadt, in der lediglich der Appellationsgerichtshof, das Theater und der Bischofssitz ein wenig städtische Atmosphäre vermittelten. Um die 1811 von dem Arzt Johann Gottfried Kumpf gegründete Zeitschrift »Carinthia« bildete sich ein Kreis, zu dem vor allem der Priester Simon Martin Mayer als Schriftleiter gehörte. Auch der Gailtaler Slowene Urban Jarnik († 1844)¹⁷ gehörte dem Kreis an, ein Volkskundler und Vertreter der slowenischen Romantik, der 1826 seinen berühmt gewordenen Aufsatz »Andeutungen über Kärntens Germanisierung« veröffentlichte, im gleichen Jahr, in dem er Pfarrer von Moosburg wurde. Das in der Romantik aufkeimende Nationalbewusstsein führte auch in Kärnten zu einem

zunehmenden Selbstbewusstsein der Slowenen. Bereits 1822 war Jarnik – der auch mit Kopitar korrespondierte¹⁸ – in Klagenfurt auf den untersteirischen slowenischen Theologiestudenten Anton Slomšek († 1862) gestoßen, der 1829 Spiritual am Priesterseminar in Klagenfurt wurde und zum großen Förderer der slowenischen Kultur werden sollte. Im Hause des Klagenfurter Lyzealprofessors Mathias Achazel († 1845) hielt er mit Erlaubnis der Regierung auch Sprachkurse für deutsche Beamte ab. 1830 gründete er am Klagenfurter Priesterseminar eine slowenische Sprachschule, durch die sich in Kärnten allmählich der Übergang vom nationalkulturellen zum nationalpolitischen Denken der Slowenen vollzog.

Der Beitrag Jarniks für die »Carinthia« von 1826 bedeutete eine gewisse Zäsur; bisher betrachtete er sich im konservativ-katholischen Kreis um die »Carinthia« gewissermaßen als »geduldeter Slowene«. Es sollte dies seine letzte Publikation in einem Organ werden, in dem man später »vergaß«, dass es ursprünglich auch der zweiten Landessprache zur Verfügung stand; Jarnik, der jahrelange Mitarbeiter des Organs, erhielt nach seinem Tod nicht einmal einen Nachruf in der »Carinthia«. Zum zunehmenden Selbstbewusstsein der slowenischen Romantik trug vor allem auch die von Kopitar entwickelte »karantänisch-pannonische Theorie« bei, die behauptete, das »Kirchenslawische« sei auf der Basis der slowenischen Sprache entstanden, die somit eine Nachfolgerin des Urslawischen sei. »Urslawisches« wollte Jarnik auch an einer römischen Inschrift am Kärntner Herzogsstuhl finden. Man darf freilich bei einem Autodidakten, der in der Provinz lebte, keine heutigen wissenschaftlichen Maßstäbe anlegen. Auf jeden Fall wurde Jarnik allmählich ein Anhänger des »Illyrismus«, einer gemeinsüdslawischen Bewegung, in der die Normierung der südslawischen Sprachen und Dialekte diskutiert wurde.¹⁹ Jarnik wurde nun zum Etymologen, der sich der Erforschung der slowenischen Sprachgeschichte widmete und dadurch in Kärnten allmählich isoliert wurde. In dieser Frage stand er auch mit Čop in brieflichem Kontakt.

In Klagenfurt diskutierte Prešeren mit den dortigen Vertretern der Slowenen – Jarnik, Slomšek und dem Theologen Bernhard Smolnikar – über den sogenannten »ABC-Krieg«, zu dem er sich auch literarisch äußerte.²⁰ Es ging darum, wie die slowenische Schriftsprache normiert und wie die Zischlaute, die die slawischen Sprachen haben und die sich nicht mit den Buchstaben des lateinischen Alphabets ausdrücken lassen, geschrieben werden sollten. Seit der Zeit der Reformation war die »Bohoričica« im Gebrauch, die auch von Slomšek und Achazel bei der Ausgabe des Gedichtsbandes »Pesme po Koroshkim ino Shtajarskim« (1833) verwendet wurde. Franz Metelko († 1860), der erste Slowenisch-Professor am Lyzeum in Laibach, hatte 1817

12 neue Buchstaben nach dem Muster der russischen entwickelt und 1825 in einer slowenischen Grammatik das alte Alphabet um etliche russische Zeichen erweitert und damit die »Metelčica« geschaffen. Die »Krajnska Čbelica« erschien jedoch 1830 in der alten »Bohoričica«; 1831 griff Prešeren mit einem satirischen Gedicht in den ABC-Streit ein und wandte sich gegen die kyrillische Schrift. Jakob Zupan griff die neue Schreibweise 1831 in der »Carinthia« an und bezeichnete das neue Alphabet als »graphischen Hermaphroditen«. Čop schaltete sich 1833 mit einer Artikel-Serie »Slowenischer ABC-Krieg« im »Illyrischen Blatt« in den Konflikt ein, der auch in Klagenfurt die Diskussionen Prešerens mit den slowenischen Freunden beherrschte. Während Slomšek im Namen der Kärntner Schriftsteller und auch Anton Murko die neue Orthographie ablehnten²¹ und auch weiterhin die alte »Bohoričica« in der Schrift verwendeten, ging Jarnik als erster Kärntner Slowene später zu der von dem Kroaten Ljudevit Gaj († 1872) nach dem Vorbild der tschechischen Schreibweise entwickelten »Gajica« über. Kopitar griff mit einem »Wort über den Laibacher ABC-Streit« in die Kontroverse ein und bezeichnete Prešeren als den »großen Beelzebuben« und »vieligewandten Doctor-Dichter«, auf den Čop hereingefallen sei. In einem Brief an Čop witzelt Prešeren aus Klagenfurt über die Hörigkeit des Freundes gegenüber Kopitar. Er wandelte damit einen Spottvers Schlegels über Schiller ab, der »kratzfüßelnde Bücklinge« vor Goethe gemacht habe:

»Viel kratzfüßelnder Bücklinge macht Freund Čop dem Kopitar,
laßt kein Fürzelein los, eh` er geschrieben nach Wien.«

In Klagenfurt erlebte Prešeren 1832 das Erscheinen von Jarniks »Etymologikon der slowenischen Mundart in Kärnten«. Prešeren kannte Jarnik von der Publikation von Gedichten in der »Čbelica« her. Er besuchte den Pfarrer gemeinsam mit Slomšek Anfang Februar in Moosburg. Jarnik war ganz in das romantische Fahrwasser Kopitars geraten und begann, sich mit der frühen Geschichte der Slowenen zu befassen. Ohne jede Hilfsmittel betätigte er sich als Autodidakt in der Etymologie. Prešeren war von Jarniks Dichtkunst mehr angetan als von seiner Etymologie. An Čop berichtete er, er habe Jarniks »Etymologikon« erhalten. Er äußerte sich jedoch kritisch über die unsystematische Art Jarniks, der auch die Quellen nicht klar angebe. »Zum Nachschlagen, wozu doch ein Wörterbuch zunächst bestimmt ist, ist es geradezu unbrauchbar.«²² In einem Brief an den slowakischen Slawisten Pavol Jozef Safarik († 1861) bemerkte Čop, Jarnik habe viele Wörter vom Klagenfurter Spiritual Slomšek erhalten. Interessant ist, dass Prešeren Čops Brief Slomšek zu lesen gab und dass dieser sich der Kritik anschloss. »Deine

Ansicht über Jarnik dürfte, insofern sie ungünstig ist, *vielen*, insofern sie aber günstig ist, vielleicht *weniger* Anhänger finden. Seine Art zu etymologisieren liefert den traurigen Beweis, dass jede Sünde sich leicht vererbe. Übrigens verdient er Nachsicht, und ich bin gewiss, dass sie ihm von einem billigen Rezensenten zu teil werden wird. Sollte das Werk allgemeinen Nutzen schaffen, so müsste erst ein philologischer Virgilius darüber kommen, um aus dem vielen Mist die Goldkörnlein auszuscheiden.«²³ Damit verlor Prešeren auch das Interesse an Jarniks weiterer philologischer Tätigkeit. Das Ende der »Metelcica« kam dann schließlich per Dekret aus Wien; Ende 1833 wurde sie von der Regierung verboten. Zu dieser Zeit war Prešeren bereits wieder in Laibach.

Prešerens Aufenthalt in Klagenfurt endete fast mit einem Debakel. Am 26.5.1832 trat er zu seiner Advokaten-Prüfung an, bei der er beinahe durchgefallen wäre. Bei der Prüfung, die er lediglich mit »genügend« abschloss, wurden ihm laut Prüfungsprotokoll – das im Steiermärkischen Landesarchiv erhalten ist²⁴ – insgesamt 24 Fragen gestellt. Von den 24 Fragen beantwortete er 19 allein und 5 mit Hilfe der Prüfer. Im Strafrecht erhielt er 12 Fragen; 8 konnte er lösen, drei weitere mit Hilfe, und bei einer blieb er die Antwort schuldig. Bei der Advokaten- und Gerichtsprüfung geriet er im Kriminalrecht mit dem Prüfer Josef Weilenbock in einen heftigen Streit. Er sollte den Fall eines Bauern behandeln, dem vorgeworfen wurde, durch Heilpraktiken für Geld Menschen um 43 Gulden betrogen zu haben. Der spätere Armenanwalt verwies dabei auf einen Paragraphen, nach dem der Richter nicht nur gegen den Angeklagten ermitteln müsse sondern auch nach Erleichterungen suchen solle. Von den 43 Gulden seien durch unvoreingenommene Zeugenaussagen nur etwa 20 – 23 genau feststellbar. Josef Weilenbock war hier anderer Meinung und sprach Prešeren die praktischen Fähigkeiten ab. Er schlug ihm 8 Monate Gerichtspraxis vor, nach der er noch einmal zur Prüfung antreten solle. Der Vizepräsident Franz Heufler widersprach jedoch seinem Kollegen, so dass Prešeren die Note »genügend« und das Zugeständnis erhielt, sich um eine Advokatur bewerben zu können. Ein 29 Seiten langes Protokoll im Kanzlei-Juristen-Deutsch der Zeit listet genau auf, in welchen Bereichen Prešeren Mängel aufgewiesen habe. Dennoch wurde der Antrag gestellt, dass »Dr. Franz Preschern«, der die mündliche und schriftliche Prüfung abgelegt habe, die »Befugnis sich um eine Advocaten Stelle zu bewerben ertheilt werde.« Am 26. 5. ersuchte Prešeren das Gericht, das Laibacher Stadtgericht zu bevollmächtigen, ihn als Zivil- und Strafrichter zu vereidigen. Am 1. 6. 1832 wurde der Akt vom Appellationsgericht abgeschlossen. Diese Prüfung zerstörte Prešerens weitere juristische Karriere; fünfmal wurde sein Ansuchen

um die Zulassung zu einer Advokatur abgelehnt. Ab 1834 abgelehnt er sieben Stunden täglich als Konzipient in der Kanzlei des Anwaltes Dr. Blasius Crobath, bis er schließlich erst 1846 – bereits vom Tod gezeichnet – im sechsten Anlauf eine Stelle in der Stadt Krainburg (Kranj) erhielt. Der hochbegabte Jurist und Arme-Leute-Anwalt wurde durch sein berufliches und persönliches Scheitern in bürgerlichen Kreisen gewissermaßen zu einer gescheiterten Figur.

Nach der Rückkehr nach Laibach begegnete er im Juli 1833 der 17jährigen Bürgerstochter Julia Primic, in die er sich verliebte, und der er den 1834 im »Illyrischen Blatt« mit dem Akrostichon »Primicovi Julji« veröffentlichten Sonetten-Kranz widmete.²⁵ 1839 heiratete Julia Josef von Scheuchensstuel, womit Prešerens Hoffnungen auf sie endgültig zunichte wurden. Sein deutscher Sonettenzyklus »Des Sängers Klage« war vor allem gegen Kopitar gerichtet war. Sein literarisches Schaffen wurde auch außerhalb seiner Heimat vor allem durch den tschechischen Dichter František Čelakovský († 1852) bekannt, der Ende 1832 im Prager »Časopis Českého Museum« die ersten drei Bände der Čbelica und insbesondere die Dichtungen Prešerens wohlwollend rezensiert und den Slowenen die Übernahme der tschechischen Schreibweise empfohlen hatte. Čop übersetzte die Kritik ins Deutsche, ergänzte sie stellenweise und veröffentlichte sie am 9. 2. 1833 im »Illyrischen Blatt«. An Čelakovský schrieb Prešeren 1833, der Bücherrevisor Kanonikus Pausek habe das Gubernium ersucht, die »Čbelica« zu verbieten, da »sich in Drs. Prešerns Gedichten noch eine Menge der Sittlichkeit anstößige Stellen befinden, die dem Zensor Čop entgangen zu sein scheinen, überhaupt die Phantasie dieses Dichters einen bedauerungswürdigen Stoß erlitten hat, da er von seinem Lieblingsstoffe ... trotz der wohlgemeinten Warnung des Wiener Zensors nicht ablässt.« Seit 1833 erschienen auch Übersetzungen seiner slowenischen Gedichte ins Deutsche, zunächst von seinem dichtenden Zeitgenossen Anton Josef Schlechter († 1875), dem Laibacher Theologen und Juristen Carl Melzer († 1878) und Vinzenz Zusner († 1874); von diesen Autoren erschienen bereits 1833 Übersetzungen von Gedichten Prešerens in deutscher Sprache.²⁶ 1836 veröffentlichte Prešeren als erste selbständige Schrift sein Versepos »Die Taufe an der Savica«, die sich mit der frühen Geschichte der Slowenen, ihrer Christianisierung und dem Verzicht auf die Liebe auseinandersetzt; es war dies seine erste eigenständige Publikation in einer Auflage von 600 Exemplaren.²⁷

Der Tod des Freundes Matija Čop († 1835) markiert eine Wende in Prešerens Entwicklung; der wichtigste geistige Mentor fiel weg. Der Dichter betrauerte ihn in mehreren Sonetten und der deutschen Elegie »Dem Anden-

ken von Mathias Čop«. Der Landesgouverneur von Schmidburg, der mit Čop befreundet gewesen war, scheint der »Čbelica« seine Unterstützung entzogen zu haben; der 1. Band erschien 1830, der 2. 1831, der 3. 1832, der 4. 1834 und der 5. Band erst in der Zeit der Revolution von 1848! Inzwischen war der »Illyrismus« zu einer politischen Kraft geworden, der den Zusammenschluss aller Südslawen von Skutari bis nach Villach propagierte. Der Illyrismus begann als kulturelle Bewegung und wurde allmählich zu einer politischen Kraft. Kopitar bekämpfte diese Strömung, zumal als ihre Wortführer mit Russland liebäugelten; 1838 bat Ljudevit Gaj den Zaren Nikolaus I. um materielle und moralische Unterstützung.²⁸ Seit 1834 war Prešeren auch mit dem slowenischen »Illyristen« Stanko Vraz († 1851) in Kontakt, der schon im Jahr zuvor auf Prešerens Gedichte in der »Čbelica« aufmerksam geworden war und in Graz auf Gaj gestoßen war. Vraz suchte Prešeren und Čop 1834 in Laibach vergeblich für den Illyrismus zu gewinnen.²⁹ Da Vraz zum Kreis um Prešeren und Čop keinen tieferen Kontakt fand, wandte er sich dem Kroaten Gaj zu, nachdem er 1834 Prešeren vergeblich um die Mitarbeit an einem Almanach mit Übersetzungen aus der Weltliteratur gebeten hatte. Die politischen Bestrebungen der Illyristen lehnte der Čbelica-Kreis kategorisch ab. Ironisch schrieb Prešeren im Oktober 1840 an Vraz, er wolle erst die weitere Entwicklung abwarten. Wenn die italienische Sprache mit der spanischen verschmolzen sei, könne auch die slowenische mit der kroatischen vereinigt werden. 1837 schrieb er an Vraz: »Die Vereinigung aller Slawen zu einer Schriftsprache wird wahrscheinlich ein frommer Wunsch bleiben.« 1835 erlangte Gaj die Erlaubnis zur Gründung einer Zeitschrift, der späteren »Danica Ilirska« (»Illyrischer Morgenstern«). Die zunächst gemäßigten Panslawisten wie Jarnik und vor allem sein Freund und Mitarbeiter Matija Majar-Ziljski († 1892) drifteten allmählich immer mehr ins illyrische Lager. Es ist das historische Verdienst Prešerens, sich dieser Bewegung entgegengestellt zu haben, um das Slowenische als Schrift- und Literatursprache zu erhalten, während die Illyristen wie Jarnik und Majar-Ziljski schließlich sogar die Kunstsprache des Illyrischen verwendeten.³⁰ Im Januar 1837 kam Vraz noch einmal nach Laibach und versuchte vergeblich, Prešeren für die von Gaj entwickelte tschechische Schreibweise der »Gajica« zu gewinnen. Die Kroaten hatten sich auf die stokavische Mundart festgelegt, die sie nun »Illyrisch« nannten. Prešeren lernte 1837 in Laibach auch den polnischen Dichter Emil Korytko († 1839) kennen, der aus politischen Gründen aus seiner Heimat verbannt war und ihn für die Schriften des polnischen romantischen Dichters Adam Mickiewicz († 1855) begeisterte. 1839 lernte er im Hause Primic seine spätere Lebensgefährtin Ana Jelovšek kennen, die dort als

Angestellte arbeitete. Er betrieb mit seinen Freunden die Herausgabe einer slowenischen Zeitschrift, publizierte aber auch Gedichte in der 1838 gegründeten deutschen Zeitschrift »Carniola«. »Mich hält man, obwohl mit Unrecht, für einen Gegner derselben«, schrieb er an Vraz. Prešeren lehnte den extremen Nationalismus ab; er hatte es sich als aufgeklärter Kosmopolit daher sowohl mit den »konservativen« Legitimisten um Kopitar wie auch mit dem klerikalen Lager und den Illyristen um Gaj und den Austro-Slawisten verschert.

Neben den »Legitimisten« und den »Illyristen« lehnten auch die kirchlichen Kreise Prešerens Dichtung ab. Die Klerikalen um Slomšek hatten keine Freude an den kritischen Epigrammen und den freisinnigen Auffassungen des Arme-Leute-Advokaten. Slomšek trat für die slowenische Volksbildung und die Erhaltung der Sprache ein, aber im Rahmen der Kirche, die für ihn der wichtigste Integrationsfaktor des slowenischen Volkes war. Dies betonte er zu Pfingsten 1834 in seiner berühmten Predigt in Jarniks Pfarrkirche zu Moosburg.³¹ Slomšek suchte in seinem Klagenfurter Kreis das Christentum mit dem slowenischen Nationalismus zu verbinden und bemühte sich, einen slowenischen Verlag zu gründen. 1833 gab er gemeinsam mit dem Lyzealprofessor Achazel die Gedichtsammlung »Pesme po Koroshkim ino Shtajarskim« heraus, die »eine idyllische, christlich-legitimistische Gesinnung« atmeten.³² Am 14. 3. 1833 schrieb Prešeren darüber an Čelakovský über diese freilich nur unter dem Namen Achazels herausgegebenen Gedichte: »Mir hat keines, das ich gelesen habe, gefallen. Der Titel Volkslieder scheint mir eine Lüge zu sein, denn es sind keine Lieder, die im Volke gesungen, sondern geistloses Geleier, womit die Pfarrer und Betbrüder die echten Volkslieder gern verdrängen möchten.«³³ Es blieb jedoch nicht bei dieser Kritik; Prešeren setzte die Sticheleien auch später fort. Als Slomšek 1834 in Klagenfurt eine Erbauungsschrift publizierte, ironisierte Prešeren dies in einem Wortspiel mit Slomšeks Namen, den er mit zlomek = Teufel = Zlomšek in Verbindung bringt. Der Seminar-Spiritual, der sich zum Thema der Jungfernschaft geäußert hatte, bekommt dabei einen Namensvetter, der sich am Jungfernstand versündigt. 1836 äußerte er sich zu einem Projekt steirischer Volkslieder, er hoffe, dass der Herausgeber Čerovnik nicht »in die Fußstapfen des Slomšek = (Ahacel) treten werde«; offensichtlich war ihm klar, dass hinter Achazel der eigentliche Herausgeber Slomšek stand. Der Kreis um Slomšek übersetzte religiös-konservative Jugendschriften und trat für die Pflege einer volkstümlichen Sprache ein, die Christentum und Nationalismus zu verbinden suchte – beides Welten, denen Prešeren skeptisch gegenüberstand! Auch mit seinem Bruder Georg, der kurz nach seiner Abreise aus Klagenfurt zum

Priester geweiht wurde, hatte er kaum einen tieferen Kontakt. Seine Mutter starb 1842 bei ihrem Sohn Georg in der Nähe von Villach. In Krain geriet Prešeren seit 1824 mit dem Laibacher Bischof Aloisius Wolf (1782–1859) aneinander, der 1824 die Gründung eines Literaturorgans »Slavinja« verhindert hatte und 1833 beim Gouverneur gegen die »Čbelica« aufgetreten war. Den Geiz und die Habgier des Bischofs geißelte Prešeren 1834 mit dem satirischen Epigramm »Zurück lässt Du die Golddukaten«, das er freilich nicht veröffentlichte.

Bereits bei seiner Elegie für Čop hatte Prešeren Schwierigkeiten mit dem klerikalen Zensor Anton Stelzich bekommen. Er antwortete mit einem Sonett, das als Akrostichon die Namen der Zensoren trug, denen er androhte, sie mit seinen Satiren in den Wahnsinn zu treiben. Er trug sich nach dem Scheitern seiner Liebe zu Julia und dem Tode seines Freundes Čop jedoch mit Selbstmordgedanken, als er Augustinus »De civitate Dei« durch Čelakovský erhielt und schließlich »Die Taufe an der Savica« schrieb. Prešeren lernte Polnisch und übersetzte Gedichte von Mickiewicz. Durch Korytko wurde er in der Auffassung bestärkt, dass auch kleine Völker eine nationale Wiedergeburt erleben könnten; er sagte Vraz seine prinzipielle Unterstützung zu, beharrte aber darauf, die slowenische Sprache als Literatursprache beizubehalten. Er wandte sich den Volksliedern zu und stimmte dem Plan Korytkos zu, Volkslieder in der »illyrischen« Schreibweise Gajs herauszugeben, ohne jedoch dessen politische Zielsetzungen zu übernehmen. Korytkos Tod vereitelte jedoch den Plan; die Volkslieder wurden schließlich von Kastelic herausgegeben. Auch der Plan des Dichters, eine slowenische Zeitung »Ilirske Novice« mit einer Literaturbeilage herauszugeben, ließ sich nicht verwirklichen. Ein Hauptproblem für die slowenische Literatur war das Fehlen von Verlagen und Buchhändlern. Mit seinem Jugendfreund Andreas Smole versuchte Prešeren 1839, selbst einen Verlag zu gründen; der Tod des Freundes brachte jedoch das Projekt zum Scheitern. Zur Entwicklung des Panslawismus bemerkte er 1840 in einem Brief an Vraz: »Ich wünsche übrigens nicht nur dem *Panslawismus*, sondern auch dem *Panillyrismus* das beste Gedeihen; glaube jedoch, dass man bis zum Erntetag alles Aufgesprossene stehen lassen soll, damit der Herr (tò Pan) am jüngsten Tage das Gute werde von dem Schlechten ausscheiden können«.

Im Zuge der Erstarkung des Panslawismus begannen sich auch die Russen stärker für die Slowenen zu interessieren. Im Frühjahr 1841 kam der russische Slawist Ismail I. Srezniewski mit Vraz nach Laibach, um – angeblich Prešeren – einen Posten im russischen Staatsdienst anzubieten, was der Dichter jedoch ablehnte. Srezniewski reiste mit Vraz auch nach Kärnten,

wo er Urban Jarnik besuchte. Als es 1843 endlich zur Gründung der slowenischen Zeitschrift »Novice« durch den Tierarzt und Schriftsteller Janez Bleiweis († 1881) – einen führenden Vertreter des »Austro-Slawismus«, der in Österreich das Zentrum des Slawentums sah – kam, wurde Prešeren nicht herangezogen und zur Mitarbeit eingeladen, was ihn sehr verbitterte. Trotzdem erlaubte er Bleiweis 1844 den Nachdruck der »Taufe an der Savica«. Bleiweis war jedoch zu wenig gebildet, um die Bedeutung der Dichtung Prešerens zu erfassen; er erkor daher nicht Prešeren sondern Jovan Vesel zum führenden Dichter seiner Zeitung, die unter dem Motto stand: »Alles für Religion, Heimat und Kaiser!« In seinem Epigramm »Novičarjem« geißelte er den Bauernjargon dieser Zeitung.

In Laibach kam Prešeren auch mit dem jungen Kärntner Vinzenz Rizzi († 1856) aus Spittal in Kontakt, der hier nach dem Tod seiner Eltern seit 1826 bei seinem Onkel lebte, das Gymnasium besuchte und dabei Čop und auch Prešeren kennen lernte. Zu diesem Kreis gehörte auch Constantin von Wurzbach, der später das berühmte »Biographische Lexikon des Kaisertums Österreich« verfassen sollte. 1835 trat Rizzi in Laibach als Akzessist in der Staatsbuchhaltung in den Staatsdienst ein und blieb dort bis 1839, als er nach Wien ging, um Journalist zu werden. 1840 begann er in Klagenfurt das Studium der Theologie und wurde 1844 zum Priester geweiht. In diesem Jahr übersetzte er zwei Gedichte Prešerens, »Macht der Erinnerung« und »Der Seemann«, die im März und Mai 1844 in der »Carinthia« erschienen.

Seit 1834 war es auch wieder zur Zusammenarbeit zwischen Prešeren und Anastasius Grün gekommen, der eine deutsche Ausgabe slowenischer Volkslieder nach dem Vorbild Herders und Uhlands vorbereitete, die freilich erst 1850 erschien. Von den 1837 erschienenen Gedichten Grüns übersetzte Prešeren die »Venetianer Trias« ins Slowenische. Die politischen Vorstellungen des Grafen, der eine kulturelle Emanzipation der Slowenen zögernd förderte, nach 1848 jedoch eher das habsburgische System verteidigte, dürften jedoch einer engeren Beziehung im Wege gestanden sein.³⁴ »Mein Name in der slowenischen Welt ist verschollen« schrieb der größte Dichter der Slowenen 1843 resigniert an seinen Freund Vraz.³⁵ 1844 schrieb Prešeren sein berühmtes »Trinklied« (»Zdravljica«), das 1991 zur Hymne der Republik Slowenien erklärt wurde und noch heute von den Kärntner Slowenen gesungen wird. Gegen Ende seines Lebens bereitete der Dichter die Herausgabe der »Poezije« vor, in die er alle wichtigen Dichtungen aufnehmen wollte. Der Slowene Franz von Miklošič († 1891) war mittlerweile Kopitars Nachfolger als Zensor geworden. Der Dichter strich bei der Einreichung für die Zensur selbst die dritte Strophe:

»Auf unsres Stammes Feinde
Hernieder fahr des Blitzstrahls Bann;
Frei wie einst unsere Ahnen
Sei der Slowenen Haus fortan,
ihr Arm schlag
jede Plag,
zermalm, was uns noch drücken mag.«³⁶

Der Zensor Miklošič rahmte aber auch die vierte Strophe noch rot ein, und Polizeichef Sedlnitzky stellte die Bedingung, dass das Gedicht nur ohne diese Strophe erscheinen dürfe, weil man darin panslawistische Gedanken lesen könne:

»Dass Eintracht, Glück, Versöhnung
aufs neu der Heimat Unterpfang;
dass zu der Slava Krönung
ein jeder Sohn reich seine Hand,
Kraft und Wehr,
alte Ehr,
sie harren reicher Wiederkehr.«³⁷

Prešeren wollte das Gedicht freilich nicht verstümmelt erscheinen lassen und strich es aus dem Text heraus; es erschien während der Revolution nach Aufhebung der Zensur am 26.4.1848 in den »Novice«. Am 14.5.1846 hatte Prešeren das Manuskript der »Poezije« bei der Zensur eingereicht; es enthielt auch 17 deutsche Gedichte (»Zugabe deutscher und verdeutschter Dichtungen«). Diesen deutschen Teil ließ der Dichter beim Druck des Buches vorweg; die Revolution warf bereits ihre Schatten voraus. Das Buch erschien im Dezember 1846 mit der Jahreszahl 1847 in Kommission bei J. Bleiweis in einer Auflage von 1200 Exemplaren, die der völlig verarmte Dichter selbst bezahlte. Das Akrostichon an Julia Primic veränderte er bei 1050 Exemplaren für den Verkauf, nicht jedoch bei den 150 Exemplaren, die er selbst behielt. Bis März 1849 wurden ganze 318 Exemplare verkauft.³⁸

Im Herbst 1846 erhielt der bereits todkranke Dichter endlich eine eigene Advokatur in der 2000 Einwohner-Stadt Krainburg, wo er Bauern und Bürger gegen die Obrigkeit verteidigte. Noch zu Lebzeiten des Dichters erschienen zwei Rezensionen seines Buches; eine davon stammte aus der Feder des deutschen Erzählers und Kritikers Josef Anton Babnik im »Illyrischen Blatt« (9. u. 16. 2. 1847), »die erste ernsthafte, obwohl andererseits recht bescheidene literaturkritische Auseinandersetzung mit dem Schaffen Prešerens.«³⁹

Die zweite Besprechung stammte von dem Laibacher Theologen und Juristen Carl Melzer, der 1846 mehrere Gedichte Prešerens übersetzt und in der »Carinthia« veröffentlicht hatte; sie erschien ebenfalls im »Illyrischen Blatt«. Diese Besprechungen waren verständnisvoller als die des Literaten Franc Mala-vašič in den »Novice«. Mit großer Skepsis erlebte Prešeren den Beginn der Märzrevolution, die zur Aufhebung der Zensur führte. Mit Prešeren dem geringen Erlös aus dem Verkauf seines Buches ermöglichte er im Dezember 1848 Kastelic die Herausgabe des fünften Bändchens der »Čbelica«, zu der er einige Gedichte beisteuerte. Im Herbst 1848 versuchte er – an der Möglichkeit der Liebe verzweifelnd – sich noch einmal das Leben zu nehmen. Prešeren starb in Einsamkeit und Verbitterung völlig verarmt am 8. 2. 1849 in Krainburg an Leberzirrhose. Die Arbeiterin Ana Jelovšek, die Mutter seiner drei Kinder, die ihn verlassen hatte und nach Triest gezogen war, kam zu ihm. Auch mit der Kirche soll er angesichts des Todes seinen Frieden geschlossen haben. Auffallend ist die große Quellenarmut; die wenigen erhaltenen Briefe gehören gewissermaßen zur Geschäftskorrespondenz und bilden zufällig erhaltene Quellen. Über seine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Philosophie und Literatur wie z.B. mit der Lyrik Heines erfahren wir so gut wie nichts. Auf jeden Fall bezeugen sie die Einsamkeit des Intellektuellen, dessen wahre Bedeutung auch von den slowenischen Zeitgenossen kaum erkannt wurde.

Die erste bedeutende Würdigung der Dichtung Prešerens erfolgte von deutscher Seite. In der Revolution von 1848 hatte der liberale Priester Vinzenz Rizzi die Redaktion der »Carinthia« übernommen. In Spittal gab er die »Deutsche Monatsschrift aus Kärnten« heraus. Im 1. Heft von 1849 werden die Dichtungen Prešerens ausführlichst gewürdigt. Rizzi betont die große Leistung des Autors, Sonette in einer Sprache verfasst zu haben, die vorher nur die »gackernde« Form des Volksliedes gekannt habe. »Aber nicht nur diese Formvollendung finden wir an Preschern zu bewundern, es ist auch der substantielle, der Gedankengehalt, der uns in ihm den wahrhaft großen Geist erkennen lässt. Da wir später noch Gelegenheit haben werden, sein Eigentümliches hierin zu charakterisieren, so wollen wir hier nur darauf hinweisen, dass er bei aller glühender Liebe zur Heimat, durch seine universelle echt humane Bildung von jeder rohen Einseitigkeit bewahrt blieb, die in der Heimat alles finden will, und gegen fremde Bildung sich sträubt mit dem Motto: Lieber keine Bildung als eine fremde. In allen seinen Gedichten, die der satirischen Hiebe genug enthalten, findet sich auch nicht eine Wendung, die eine solche Interpretation möglich machte, und wenn man uns auf den Rotstift des Zensors verweist, so entgegenen wir, dass eine solche Ansicht bei

Preschern überhaupt unmöglich war, und dass er ferners nicht der Mann gewesen, dem es an Geschick fehlte, seine Ansicht trotz aller Zensur wenigstens anzudeuten. Wir müssen jetzt, wo unter den Slowenen eine durch schwer erlittenes Unrecht erklärliche, aber nichts desto weniger übertriebene Empfindlichkeit gegen alle deutsche Einflüsse herrscht, nur um so dringender auf diese würdige Stellung Prescherns hinweisen. [...] Wir haben bereits darauf aufmerksam gemacht, dass der erste Dichter der slowenischen Sprache (der erste dem Range wie der Zeit nach) die gesamte europäische Bildung in sich aufgenommen habe, und so an der Fremde gebildet, die neue slowenische Literatur gegründet hat.«⁴⁰

Wie so oft setzte die volle Würdigung des großen Dichters erst Jahrzehnte nach seinem Tod ein. Sein Schüler Anastasius Grün betonte im Mai 1849: »Wenn jemals der in der Knabenbrust schlummernde Funke zur edleren Flamme, der unentwickelte Keim zur Blüte wurde, so danke ich es ihm vor allem.«⁴¹ Er verfasste einen – erst 1859 publizierten – Nachruf, in dem es heißt, Prešeren habe als »Lehrer« seines Volkes diesem die Pflugschar geschmiedet, »der Sprache langverödet Feld zu brechen.« Über den Dichter heißt es hier auch, sein

»Geisterschiff trug keine Flagge am Ständer,
Nicht blau-rot-weiß', nicht schwarz-rot-goldne Bänder.«⁴²

Prešerens Weltbürgertum wird hier auch von einem Dichter gewürdigt, der politisch auf der anderen Seite stand. Der größte Dichter der Slowenen trug zwar zur kulturellen und politischen Emanzipation seines Volkes bei, ohne dabei aber den Völkerhass zu propagieren. Allen allzu eifrigen Vereinnahmungsversuchen des politischen Slowenentums des 20. Jahrhunderts sei die vorletzte Strophe von Prešerens »Trinklied« ins Stammbuch geschrieben:

»Es leben alle Völker,
die sehend warten auf den Tag,
dass unter dieser Sonne
die Welt dem alten Streit entsag!
Frei sei dann
Jedermann,
nicht Feind, nur Nachbar mehr fortan!«⁴³

Anmerkungen

¹ Überarbeitete Fassung von: France Prešeren, ein slowenischer Dichter in Österreich (1800–1849), in: Österreich in Geschichte und Literatur, 43, 1999, 107–117.

² Der Buchdruck seit dem 15. Jh. bis Ende des 18. Jh. Zeugen der Kultur Friul-Julisch Venetiens, Kärntens und Sloweniens, Klagenfurt 1978, 70, Nr. 7.

³ Dana Zwitter-Tehovnik: Wirkungen der Französischen Revolution in Krain, (= Veröffentlichungen des Historischen Instituts der Universität Salzburg, Wien-Salzburg 1975.

⁴ Janko Prunk: Slowenien. Ein Abriss seiner Geschichte, Ljubljana 1996, 71.

⁵ August Dimitz: Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813, Bd. 4 (1657–1813), Laibach 1876, 351.

⁶ Wilhelm Baum: Deutsche und Slowenen in Krain, Klagenfurt 1982, 217.

⁷ Peter Unkelbach: Das Slowenentum und der Laibacher Bischof Augustin Gruber, in: ÖGL 34, 1990, 77–79.

⁸ France Prešeren, in: Meyers Handbuch über die Literatur, 2.A., Mannheim-Wien-Zürich 1970, 719; The New Encyclopaedia Britannica 9, 15th Edition, Chicago 1993, 683; Brockhaus-Enzyklopädie, Bd. 17, 19.A., Mannheim 1992, 468f. u. Schriftsteller Lexikon. Autoren aus aller Welt, Leipzig, 2.A., 1990, 481; Wilhelm Baum: Prešeren in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, 16, 1999, 1256f.

⁹ Gegenstände der öffentlichen Verhandlung aus allen Theilen der Rechts- u. Politi. Wissenschaften, welcher sich nach vollendeten strengen Prüfungen zur Erlangung der juristischen Doctorwürde an der k.k. Universität zu Wien, Franz Xaver Preschern, Rodain in Krain, unterziehen wird, am 26. März 1828, nachmittags um 5 Uhr, Wien, gedruckt bey P. P. Mechitaristen, 7 S.

¹⁰ Roman Leo Tominec: Dr. Franz X. Prešeren und die deutsche Literatur, München-Ljubljana 1929, 12 u. Boris Paternu: France Prešeren. Ein slowenischer Dichter 1800–1849, München 1994, 33.

¹¹ Drago Medved: Slowenisches Wien, Klagenfurt-Laibach-Wien 1995, 77f.

¹² Helmut Rumpfer: Österreichische Geschichte 1804–1914, hg. v. Herwig Wolfram, Wien 1997, 192 bezeichnet Prešeren als Schüler Kopitars. Dies ist ebenso irrig wie die Behauptung 338, P. habe als deutschsprachiger Lyriker begonnen, um dann »unter dem Einfluss der nationalen Ideen« in seiner Muttersprache zu schreiben. Die Verwendung der Sprache hing bei P. stets von den Medien ab, die er benutzte und die ihm zur Verfügung standen. Wenn er das deutschsprachige Publikum erreichen wollte, schrieb er deutsch, ansonsten slowenisch.

¹³ France Prešeren: Deutsche Dichtungen, hg. v. Wilhelm Baum, Klagenfurt 1999, 69.

¹⁴ Anton Slodnjak – Janko Kos: Pisma Matija Čopa, (= Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti 6/I), Ljubljana 1986, 171, Nr. 41.

¹⁵ Henry Ronald Cooper: Francè Prešeren, (= Twayne's world authors series 620), Boston 1981, 26.

¹⁶ ebenda, 50.

¹⁷ Erik Prunč – Pavle Zabltnik: Die Kärntner slowenische Literatur vom Ende der Gegenreformation bis zum Ende des Ersten Weltkrieges, in: Das slowenische Wort in Kärnten. Slovenska beseda na Koroskem, hg. v. R. Vospernik, P. Zabltnik, E. Prunč u. F. Lipuš, Wien 1985, 89–121 u. Wilhelm Baum: Die Rezeption neuer philosophischer Strömungen in Kärnten in der Zeit des Vormärz am Beispiel von U. Jarnik, F. E. Pipitz und V. Rizzi (1810–1848), in: Carinthia I 181, 1991, 351–382; mit einer Auflistung der Dokumente: U. Jarnik, Teoretik predmarčne reformacije s Koroskega, in: Čelovski Zvon X/35, 1992, 54–72; Wilhelm Baum: Urban Jarnik und das Selbstbewusstsein der Kärntner Slowenen im Vormärz, in: Pomlad Narodov. Völkerfrühling, hg. v. Andreas Moritsch, Klagenfurt-Laibach-Wien 1999, 53–80.

¹⁸ Erich Prunč: Aus der Kopitar-Korrespondenz (Briefe Urban Jarniks an Bartholomäus Kopitar), in: Anzeiger für slavische Philologie 4, 1970, 90–114; 5, 1971, 83–106; 7, 1974, 72–91; 12, 1981, 44–69 u. 14, 1983, 87–103 (reicht nur bis 1815).

¹⁹ Arnold Suppan: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. Die illyrischen Zeitungen im Spannungsfeld der Zensurpolitik (1835–1843), in: Der Austroslavismus. Ein verfrühtes Konzept zur politischen Neugestaltung Mitteleuropas, hg. v. A. Moritsch, Wien-Köln-Weimar 1996, 102–124.

²⁰ Wilhelm Baum: Prešeren's Scheitern in Klagenfurt, in: Literatur u. Kritik 355, 1999, 36–43.

²¹ Anton Slodnjak: Geschichte der slowenischen Literatur, Berlin 1958, 129.

²² Anton Slodnjak – Janko Kos: Pisma Matija Čopa, (1986), 220f, Nr. 52.

²³ France Prešeren: Zbrano Delo, hg. v. J. Kos, Bd. 2, Ljubljana 1966 2 (1966), 178, Nr. 5.

²⁴ Graz, Steiermärkisches Landesarchiv, Nr. 3564/1832.

²⁵ France Prešeren: Sonetni Venec. Sonettenkranz, Klagenfurt, 4. A., 1996 (übersetzt von Klaus D. Olof); vergl. dazu: H. Ber.: Sonetni Venec, in: Kindlers Literatur Lexikon in: dtv, Bd. 20, 8881.

²⁶ Mira Miladinovič Zalaznik: »Ein jedes Volk hat seinen Mann, den es sich von einem heiligen, reinen Glorienschein umgeben denkt.« Ein kleiner Versuch über F. Prešeren im 19. Jahrhundert, in: Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen, hg. v. Andreas Brandtner u. Werner Michler, Wien 1998, 91–103, hier 95.

²⁷ France Prešeren: Gedichte. Pesmi, hg. v. France Pibernik u. Franc Drolc, (= Prešeren's Weg in die Welt 1), Klagenfurt-Ljubljana-Wien 1998, 98–131; vergl. dazu: H. Ber.: Krst pri Savici, in: Kindlers Literatur Lexikon im dtv, Bd. 13, 5397.

²⁸ Jože Pogačnik: Bartholomäus Kopitar. Leben und Werk, (= Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen 15), München 1978, 109–113.

²⁹ Lojze Krakar: Goethe in Slovenien. Die Rezeption seines Werkes bis zur ersten Übersetzung von »Faust I«, (= Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen 6), München 1970, 58.

³⁰ Wilhelm Baum: Kärnten im Zeitalter von Auferklärung und Vormärz. Majar-Ziljski und sein geistiges Umfeld (1789–1848), in: Matija Majar-Ziljski, hg. v. Andreas Moritsch, (= Unbegrenzte Geschichte. Zgodovina brez meja 2), Klagenfurt-Ljubljana-Wien 1995, 17–42.

³¹ Maria Klun: Fürstbischof Anton Martin Slomšek in Kärnten, Klagenfurt 1969, 35 (datiert die Predigt auf 1838) u. Erik Prunc: Von der Aufklärung zur Moderne, in: Das slowenische Wort in Kärnten. Slovenska Beseda na Koroškem, hg. v. R. Vospernik, P. Zablatnik, E. Prunč u. F. Lipuš, Wien 1985, 97–121, hier 108 (mit der Jahreszahl 1834).

³² Slodnjak (1958), 138.

³³ Paternu: Prešeren (1994), 132.

³⁴ Anton Janko: Anastasius Grün und die Slowenen, in: Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen, hg. v. Andreas Brandtner u. Werner Michler, Wien 1998, 117–125.

³⁵ France Prešeren: Zbrano Delo 2 (1966), 205.

³⁶ France Prešeren: Gedichte. Pesmi (1998), 153.

³⁷ ebenda.

³⁸ Paternu (1994), 308.

³⁹ Zalaznik (1998), 96.

⁴⁰ Vinzenz Rizzi: Poezije Doktorja Francéta Prešerna, in: Deutsche Monatsschrift aus Kärnten, 1.Jg., 1.Heft, 51–58, hier 52f.

⁴¹ Tominec (1929), 88.

⁴² Anastasius Grün: Verschollenes und Vergilbtes aus dessen Leben und Wirken, hg. v. Peter v. Radics, Leipzig 1879, 33.

⁴³ France Prešeren: Gedichte. Pesmi (1998), 155.

FRANCE PREŠEREN – SLOVENSKI PESNIK V AVSTRIJI

(POVZETEK: JOŽE FAGANEL)

Prispevek predstavlja za naš čas, ko je Evropa spet v procesu korenitih sprememb državnih zemljevidov, metodološko vzorčen kulturnozgodovinski diskurz. Na primeru Franceta Prešerna uspešno odgovarja na izziv, kako v danes tuji kulturi (avstrijski) prezentirati neko zgodovinsko umetniško osebnost, ki je sicer v simultanjem času (še) pripadala enovitemu večjezičnemu in večnacionalnemu kulturnemu prostoru (Avstro-ogrške monarhije), a je kasneje njeno delo postalo del kanona osamosvojenega (drugega) kulturnega in državnega prostora (Slovenije). Prvotna, bistveno siromašnejša različica besedila je izšla v Avstriji (Osterreich in Geschichte und Literatur, 43, 1999, 107–117).

Slovenski bralec – kulturni zgodovinar – bo zato pozoren na časovni okvir pri definiranju kulturnega prostora, perspektivo prikaza zgodovinske in politične situacije, specifični način pripovedi »znane« biografije, izbiro do-

godkov in osebnosti iz nepregledne količine dejstev z značilnim ponderiranjem, ki upošteva kulturnozgodovinske vrednote in prostorsko umeščenost ciljnega bralca. Po skrbnem branju prispevka pa bo tudi sicer v stvarini informirani slovenski bralec, obogaten z drugačnim, razširjenim uvidom na tega pesnika, ne da bi zvedel za kaka povsem nova dejstva.

IMENSKO KAZALO

Ne vsebuje imen mitičnih oseb ali literarnih junakov oz. objektov; iz razumljivih praktičnih razlogov ne vključuje F. Prešerna; praviloma ne vsebuje tudi imen založnikov. Imena iz literature in virov najde bralec v abecednem seznamu pri posameznem poglavju; na ime avtorja poglavja opozori številka začetne strani poglavja v kurzivu.

- Abramowska, Janina** 85
Ahacel, Matija (Ahacl; Achazel Mathias) 127, 242, 364, 369
Akvinski, Tomaž 53, 54
Albreht, Fran 316
Aleksander Veliki 188
Antonelli, Roberto 62
Arhiloh (Archilochos) 135, 136, 146
Arhimed 62
Aristotel 52, 53, 54, 56, 231, 237, 340, 357
Arnejc, Ivan 307
Ashbery, John 35
Aškerc, Anton 254, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 267, 280, 282, 293, 299, 300, 306, 324, 326, 327, 328, 330, 335, 337, 352
Auden, Wystan Hugh 35
Auersperg, Anton Aleksander glej Grün Anastazius
Atik 142
Avgust, cesar 182
Avguštin, sv. 64, 65, 152, 156, 158, 370
Babnik, Josef Anton 372
Bahtin, Mihajl Mihajlovič 76
Bajlo, Ana 53
Balantič, France 276
Barner, Wilfried 171
Barthes, Roland 342, 352
Baum, Wilhelm 359, 375, 376
Baumgarten, Leopold 363
Beaugrande, Robert Alain 215
Bec Pierre 36
Beethoven, Ludwig 50
Behler, Ernst 66
Beranič, Davorin 307
Bernart (Bernard) de Ventadorn (Ventadour) 26, 28, 29

- Berneker, Franc 259, 262, 263
 Bernik, France 9, 193, 298, 335, 357
 Bernik, Stane 297
 Bezljaj, France 142
 Bežek, Viktor 254
 Birk, Matjaž 120
 Bishop, Elizabeth 35
 Bisso, Giambattista 39, 232
 Blaznik, Jožef 347
 Bleiweis, Janez 246, 259, 262, 272,
 274, 277, 279, 295, 371, 372
 Bocaccio, Giovanni 56, 62
 Bor, Matej 352
 Börne, Ludwig 115
 Boetij, Anicij 53
 Bor, Matej 352
 Boršnik, Marja 299, 300
 Boscán, Almogaver Juan 188
 Bouterwek, Friedrich 232
 Bradač, Fran 313
 Braden, Gordon 65
 Brandtner, Andreas 376, 377
 Bratož, Igor 143, 298
 Brisson, Luc 143
 Brjusov, Valerij J. 351
 Browning, Robert 26
 Broz, Josip – Tito 284
 Brozović, Josip 335
 Brunschwig, Léon 15
 Brut, Mark Junij 127
 Büchner, Georg 115
 Bulovec, Štefka 58, 298, 315, 334
 Bunić Vučić, Ivan 345, 353
 Bürger, Gottfried August 165, 172,
 177, 194, 209, 230, 355, 363
 Byron, George Noel Gordon 77, 79,
 206, 209, 232, 345
- Calvi, Bartolomeo** 70
- Camões, Luis Vaz de 354
 Cankar, Ivan 76, 254, 257, 258, 259,
 260, 261, 262, 264, 268, 269, 270,
 276, 291, 294, 298, 300, 306
 Cankar, Izidor 269, 307
 Capuder, Andrej 20, 22, 49, 58, 63
 Caro, Lucretius 54
 Casanova, Giovanni Giacomo 176
 Castle, Eduard 120
 Cato, Marcus Porcius 127
 Cezar, Gaj Julij 127
 Chamisso, Adelbert V. 118, 119
 Christalnick, Michael Gotthard 154,
 155
 Cicero, Mark Tulij 142
 Cigale, Matej 334
 Cimperman, Josip 258
 Colonno, Giovanni 62
 Cooper, Henry Ronald 81, 375
 Crescimbeni, Giovanni Maria 39
 Crobath, Blaž 367
 Cusanus, Nikolaj 144
 Curtius, Rufus Quintus 76, 77
- Čandek, Janez** 360
 Čelakovský, František Ladislav 59,
 119, 120, 149, 151, 152, 155, 158,
 187, 242, 263, 367, 369, 370
 Čerin, Josip 356
 Čerovnik 369
 Červenka, Miroslav 357
 Čop, Matija 10, 16, 49, 51, 53, 115,
 116, 117, 119, 120, 128, 129, 134,
 135, 139, 140, 143, 144, 146, 149,
 151, 157, 178, 180, 181, 183, 186,
 187, 188, 191, 219, 220, 225, 229,
 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237,
 238, 239, 245, 247, 251, 264, 265,
 267, 293, 296, 310, 311, 312, 313,

- 340, 359, 362, 363, 364, 365, 367,
368, 370, 371, 375, 376
Čopič, Špelca 298
- Dalmatin, Jurij** 10
Daniel, Arnaut (*Arnautz, Arnaldo
Daniello) 21, 22, 2334, 36, 37, 58
Danilo, vladika 97, 104, 105, 106,
109, 110
D'Anunzio, Gabriele 260
Dante Alighieri 15, 16, 22, 33, 35,
42, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 156, 205,
311, 316, 345, 354
Da Rimini, Francesca 50
De Belenoi, Aimeric 28
Debevec, Josip 310
De Born, Bertrand 19
Dehio, Georg 171
Demantius, Christoph 172
De Peguilhan, Aimeric 21
De Rougemont, Denis 41
De Sanctis, Francesco 56, 59
Dev, Feliks D. 177
De Vega, Lope 354
Della Scala, Cangrande 59
Depuis, Charles François 189
Dilschneider, Johann Joseph 232
Dimitz, August 375
Doblhofer, Ernst 142
Dobrovský, Joseph 227, 228, 238
Dolgan, Marjan 271, 298
Dolinar, Darko 212, 305, 351
Donne, John 38
Dornseiff, Franz 355
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 59
Dović, Marijan 336
Dressler Wolfgang Ulrich 215, 220
Drolc, Franc 376
- Durkheim, Émile 189
Dyck, J. 171, 172
- Eckermann, Johann Peter** 143
Eichendorff, Joseph 117
Eichrodt, Ludwig 115
Einsiedel, Wolfgang 208, 211
Emeršič, Jakob 252
Erjavec, Tomaž 336
Ermatinger, Emil 161
Evgenij 182
- Faganel, Jože** 323, 336, 377
Fališevac, Dunja 84
Feuerbach, Ludwig 158
Ficino, Marsilio 144
Finžgar, Fran Saleški 264, 266
Fischer, Makso 324, 326, 327, 328,
330, 337
Flaker, Aleksandar 75, 84
Flashar, Hellmut 143
Flashar, Martin 143
Fleming, Paul 355
Flisar, Evald 296, 300
Fortis, Alberto 83
Francke, Johann 169
Franklin, Benjamin 190
Frangeš, Ivo 76, 83, 96, 109
Fras, Slavko 269
Freccero, John 62
Friedrich, Hugo 352
Frost, Robert 340, 351, 357
- Gabrič, Aleš** 290, 298, 300
Gaj, Ljudevit 83, 227, 365, 368, 369,
370
Gangl, Engelbert 263
Gantar, Kajetan 125, 143, 144
Garcilaso, Vega de la 188

- Gasparov, Michail 211
 Georgijević, Mojsije 349, 356
 Giesemann, Gerhard 159, 171, 172
 Glazer, Janko 128, 141, 267, 352
 Globočnik, Damir 297, 298
 Glonar, Joža 238, 263, 315, 324, 325, 332, 337
 Godeša, Bojan 298
 Goethe, Johann Wolfgang 51, 62, 68, 114, 135, 199, 206, 207, 209, 232, 255, 257, 283, 363, 365
 Golar, Cvetko 263
 Golia, Pavel 352
 Govekar, Fran 257, 259
 Gradnik, Alojz 141, 263, 264, 267, 285, 299
 Grafenauer, Ivan 252, 307
 Grdina, Igor 175, 333, 338
 Gregorčič, Simon 254, 255, 260, 266, 280, 281, 299, 350, 352
 Gribojedov, Aleksander Sergejevič 79
 Grillparzer, Franz 121
 Grimm, Jakob 231, 238
 Grotefend, Georg Friedrich 232
 Gruber, Augustin 375
 Gruden, Igo 352
 Grün, Anastasius (Anton Graf Auerperg, Alexander) 115, 118, 119, 120, 296, 359, 362, 371, 374, 377
 Gryphius, Andreas 162, 166, 169, 171, 172
 Gspan, Alfonz 252, 325, 326, 328, 329, 337, 353, 355, 356
 Guilhem glej Poitiers
 Guinizelli, Guido 22, 58
 Gundulić, Ivan 83, 85, 91
- Halliday, Michael Aleksandr** 215
 Hartmann, H. 171
- Hasan, Rugaiya 215, 220
 Heidegger, Martin 137
 Heine, Heinrich 26, 114, 115, 255, 257, 261, 373
 Henkel, A. 171
 Heraklit 54, 177
 Hercen, Aleksander Ivanovič 179
 Herder, Johann Gottfried 135, 143, 156, 158, 371
 Hermand, Jost 114, 120, 121
 Hermann, Gottfried 232
 Herodot 67
 Heufler, Franz 366
 Hladnik, Miran 298, 299, 336
 Höcke, Gustav René 355
 Hofmann Von Hofmannswaldau, Christian 171
 Hohenstaufi 56
 Homer 66, 73, 81, 128, 130, 135, 144, 179, 182, 188, 232, 344
 Horacij (Horaz; Horac) 127, 136, 138, 143, 146, 232, 236
 Hradecki, Janez Nepomuk 130
 Hribar, Anton 258
 Hribar, Ivan 259
 Hubad, Matej 263
 Hugo, Victor 79
- Ilešič, Fran** 260, 307
- Jagić, Vatroslav** 238
 Jakopič, Rihard 260
 Jakopin, Franc 333, 335
 Jančar, Drago 298
 Janko, Anton 377
 Jarnik, Urban 241, 248, 359, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 371, 376
 Jelovšek, Ernestina 344, 353
 Jenko, Simon 258, 352

- Jeraj, Vida 254, 282
 Jeran, Luka 266, 306
 Jeriša, Fran 334
 Ježić, Slavko 83
 Jurca, Josip 142
 Jurčić, Josip 253, 258, 279, 280, 324, 337
 Juvan, Marko 316
- Kačić-Miošić, Andrija** 83
 Kajuh, Karel Destovnik 352
 Kant, Immanuel 176, 177, 232, 235
 Karadžić, Vuk Stefanović 295
 Karel, Veliki 9
 Karpellus, Adolf 254
 Kastelic, Jože 126, 129, 140, 141, 142, 144
 Kastelic, Miha 277, 278, 351, 363, 370, 373
 Katul, Gaj Valerij (Catull) 142
 Kempčan, Tomaž 235
 Kerner, Justinus 117
 Kersnik, Janko 280
 Kette, Dragotin 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 268, 269, 270, 283, 299
 Kidrič, Boris 273, 285, 286, 299
 Kidrič, France 58, 160, 170, 171, 172, 242, 251, 264, 267, 286, 299, 300, 307, 310, 313, 314, 316, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 335, 337
 Kierkegaard, Sören 59, 182
 Kleinhenz, Christopher 38
 Klinkowström, Friedrich 362
 Klopčič, Mile 352, 356
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 232
 Klun, Marija 363, 377
 Kmecl, Matjaž 300, 317, 355
 Koblar, France 297, 299, 300, 310
- Kochanowski, Jan 355
 Kocijančič, Gorazd 65
 Kočar, Primož 336
 Kollár, Jan 355
 Kolcov, Aleksej V. 255
 Komelj, Miklavž 36
 Komelj, Milček 298
 Kopitar, Jernej (Bartholomäus Kopitar) 128, 144, 178, 187, 191, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 237, 238, 239, 292, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 371, 375, 376
 Korytko, Emil 286, 292, 295, 307, 368, 370
 Korš, Fedor Evgenjevič 40, 306
 Kos, Janko 58, 81, 116, 117, 118, 120, 141, 144, 149, 238, 246, 247, 251, 252, 298, 316, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 338, 352, 353, 375, 376
 Kos, Milko 338
 Koseski, Jovan Vesel 179, 180, 219, 220, 261, 272, 277, 295, 306, 371
 Kovačič, Frančišek 251, 252
 Kovačič, Lojze 291
 Kovič, Kajetan 128, 131, 141, 142, 143, 190
 Kraigher, Alojz 263
 Kraigher, Nada 264
 Krakar, Lojze 343, 352, 353, 376
 Kravar, Zoran 85, 351, 352, 354
 Kreft, Bratko 294, 295, 300, 302
 Kristanova, Ada 258
 Kristijanović, Ignac 227, 228
 Krleža, Miroslav 76, 295
 Kukuljevič, Sakiński Ivan 238
 Kumpf, Johann Gottfried 363
 Kumprecht, Marko 349

- Kussmaul, A. 115
 Kveder, Zofka 257
- Lacan, Jacques** 27
 Ladinig, Simon 347
 Lajovic, Anton 263
 Lamartine, Alphonse Marie Louis
 Prat de 77
 Lange, Viljem 232
 Langus, Matevž 342
 Las Casas, Bartolom. de 59
 Leben, Stanko 58
 Leitner, Andreas 172
 Lenard, Leopold 263
 Lenau, Nicolaus (Niembsch v. Streh-
 lenau) 121
 Lendovšek, Mihael 252
 Lermontov, Mihail Jurjevič 253
 Lessing, Gotthold Ephraim 135, 143
 Levec, Fran 265, 280, 306, 335,
 352
 Levstik, Fran 260, 277, 278, 279,
 280, 284, 298, 299, 306, 352
 Lieberg, G. 142
 Linhart, Anton Tomaž 360
 Lipnik, Jože 300
 Lipuš, Florijan 376, 377
 Logar, Tine 333
 Lotman, Jurij Mihajlovič 76, 351
 Lovšin, Fran 263
 Lovrić, Ante 83
 Ludvik, Dušan 355
 Ludwig, Emil 59
 Lukan, Mark Enej 127, 141
 Luter, Martin 254
- Mácha, Karel Hynek** 112
 Maček, Alenka 336
 Mahnič, Mirko 280, 281, 306
- Mahnič, Joža 253, 283, 297, 299,
 317
 Malatesta, Paolo 50
 Malavašič, Franc 373
 Malenšek, Mimi 276
 Mann, Thomas 133
 Manzoni, Alessandro 232
 Marcaber 21
 Marcial, Mark Valerij 143
 Markiewicz, Henryk 76
 Marković, Franjo 96, 108
 Markovski, Venko 264
 Marn, Josip 306
 Marrou, Henri-Irénée 27
 Martinović, Juraj 89, 108
 Mayer, Simon Martin 363
 Mayrhofer, Johann 135
 Mažuranić, Ivan 75, 76, 82, 83, 84,
 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103,
 104, 105, 107, 108, 109, 110
 Mazzini, Giuseppe 189
 Mažuranić, Matija 109
 Medved, Drago 375
 Megiser, Hieronim 154, 155
 Melzer, Carl 367, 373
 Mendelssohn, Moses 189
 Merhar, Boris 355
 Metelko, Franc 278, 364
 Metternich, Klemens 57, 114, 187,
 189, 289
 Michelangelo, Buonarotti 50
 Michler, Werner 376, 377
 Mickiewicz, Adam 75, 76, 77, 78,
 81, 83, 84, 85, 87, 112, 232, 355,
 368, 370
 Mihalić, Slavko 343
 Mihanović, Antun 83
 Miklošič, Franc 334, 371, 372

- Milton, John 354
 Moder, Janko 141
 Modic, Izidor 310
 Moritsch, Andreas 376
 Movrin, David 141
 Mrak, Ivan 296, 300
 Mrkonjić, Zvonimir 355
 Munda, Jože 300
 Murko, Anton 363, 365
 Murko, Matija 307, 310
 Murn, Josip (Murn-Aleksandrov)
 253, 254, 255, 257, 259, 261, 264,
 268, 269, 270, 282, 283, 299
- Nagy, Gregory** 67
 Napoleon I. Bonaparte 56, 59, 289,
 360
 Nelli, René 27
 Nestor 238
 Neubauer, Henrik 300
 Neubuhr, Elfriede 120
 Neuhäuser, Rudolf 205, 211
 Niebergall, Ernst Elias 115
 Nikolaj I., car 368
 Novak, Boris A. 15, 68
 Novalis = Georg Philipp Friedrich
 Freiherr von Hardenberg 199
 Novy, Lili 141, 352
- Ocvirk, Anton** 316
 Ogrin, Matija 241, 336
 Olof, Klaus Detlef 172, 376
 Omersa, Nikolaj 253, 283
 Omerza, Franc 142
 Opitz, Philipp Maximilian 163, 354
 Orlando, Sandro 37
 Ovidij, Publij Naso (Ovid, Naso) 128,
 131, 132, 133, 142, 143, 144, 145,
 195
- Paganini, Niccolò** 17
 Paine, Thomas 189, 190
 Pajk, Peter 315, 316
 Paljetak, Luko 339, 343, 352, 353
 Pascal, Blaise 149, 150, 151, 152,
 156, 157
 Paternu, Boris 58, 90, 92, 108, 113,
 131, 142, 144, 159, 160, 170, 171,
 172, 185, 205, 206, 208, 211, 212,
 316, 351, 354, 355, 375, 377
 Patrides, C. A. 39
 Pavlica, Andrej 266
 Pavšek, Jurij (Pauschek; Pausek) 134,
 146, 347, 367
 Pejović, Božidar 97, 109
 Perilla 144
 Peruzzi, Baldassare 263
 Peterlin, Radivoj Petruška 255
 Petrarca, Francesco (*Petrarka) 15,
 16, 19, 20, 21, 22, 26, 29, 31, 33,
 35, 40, 42, 47, 50, 51, 52, 56, 58,
 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
 70, 72, 73, 77, 159, 187, 194, 195,
 345, 354
 Petrović Petar II.-Njegoš 89, 90, 91,
 92, 93, 96, 97, 98, 99, 101, 105,
 107, 108, 109, 110
 Petrović, Svetozar 40
 Pibernik, France 376
 Pichois, Claude 81
 Pindar 67
 Pintar, Luka 254, 306, 307, 324, 325,
 326, 327, 329, 337
 Pipin 93, 181
 Pipitz, Franz Ernst 376
 Pirjevec, Avgust 238, 324, 325, 332,
 337
 Pirjevec, Dušan 298, 299, 315, 325,
 332

- Pirjevec, Nika 335
 Platon 59, 64, 137, 138, 139, 143,
 144, 146, 188, 231, 237
 Plotin 144
 Pogačnik, Jože 159, 170, 172, 225,
 252, 334, 376
 Pohlin, Marko (Markus Pohlin) 360
 Poitiers = De Saint Desliser Guilhem
 (Wilhelm) Graf von 19, 32
 Polak, Janko 253
 Poljanšek, Nataša 263
 Popov, Aleksandr S. 78
 Potokar, Tone 343, 352, 353, 356
 Pound, Ezra 35
 Pregelj, Ivan 293, 300
 Prenner, Ljuba 293
 Pretnar, Tone 299, 357
 Prijatelj, Ivan 179, 254, 257, 259, 283,
 307, 315
 Primic, Janez Nepomuk 177, 178
 Propercij Sextus 127, 195
 Prunč, Erik 376, 377
 Prunk, Janko 375
 Pugelj, Milan 263
 Puntar, Josip 58, 264, 307, 310, 311,
 312, 313, 314, 315, 316, 322
 Puškin, Aleksander Sergejevič 75, 77,
 78, 79, 83, 84, 87, 112, 205, 206,
 207, 209, 210, 212, 253, 350, 356
- Radics, Peter** 377
 Raimbautz D'Aurenge (De Aurenhe)
 35, 40
 Rakar, Atilij 58
 Ramovš, Fran 264
 Ranjina, Dinko 355
 Rapacka, Joanna 85
 Ravnihar, Vladimir 264
 Ravnikar, Matevž 262
- Rebula, Alojz 58
 Reclam, Phillip Jun. 211
 Regali, Josip 263, 283
 Repič, Alojzij 263
 Res, Alojzij 58
 Richardson, Samuel 79
 Rieger, Dietmar 23, 26, 27, 29
 Rimbaud, Arthur 348, 355
 Rizvič, Muhsin 105, 109
 Rizzi, Vincenz 359, 371, 373, 376,
 377
 Rob, Ivan 276, 298
 Rostand, Edmond 26
 Rotar, Janez 353
 Roubaud, Jacques 35, 41
 Rousseau, Jean Jacques 176, 231
 Rückert, Friedrich 119
 Rücková, Kristina 282
 Rudéls, Jaufrés (Rudel Jaufre) 23,
 26, 27
 Rumpler, Helmut 375
 Rupel, Mirko 325, 326, 328, 329, 330,
 335, 337
- Salvini, Luigi** 264
 Samo, karantanski 101, 196
 Sappho 130, 144
 Savio, Franz Leopold 119, 232
 Schadewaldt, Wolfgang 143
 Schaller, David 232
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
 144, 178, 183
 Scherber, Peter 111, 120, 333, 335,
 338
 Scherr, Johannes 114, 120
 Scheuchenstuel, Josef 367
 Schiller, Friedrich 207, 209, 365
 Schlawe, Friedrich 206, 211
 Schlechter, Anton Josef 367

- Schlegel, August Wilhelm 16, 66,
128, 188, 208, 209, 211, 212, 232,
345, 347, 355, 365
- Schlegel, Friedrich 16, 66, 185, 188,
191, 206, 207, 208, 209, 210, 212,
311, 232, 345, 346, 347, 365
- Schleiermacher, Friedrich 137
- Schlözer, August Ludwig 228
- Schöne, Alfred 171
- Schubert, Franz 135
- Schwab, Gustav 118, 119
- Schwentner, Lavoslav 257, 263
- Scott, Walter 232
- Sedej, Ivan 298
- Sedlnitzky, Joseph 372
- Seliškar, Tone 352
- Seneka, Lucij Anej 143
- Sengle, Friedrich 114, 117, 120, 121
- Shakespeare, William 104, 232, 283,
354
- Simčič, Zorko 276
- Slak, Franci 300
- Slamnig, Ivan 355
- Slaviček, Milivoj 83
- Ślawinski, Janusz 85
- Ślodnjak, Anton 17, 70, 90, 108, 120,
141, 144, 152, 159, 170, 171, 172,
274, 290, 291, 292, 293, 298, 299,
300, 301, 315, 316, 317, 325, 326,
328, 329, 330, 331, 332, 333, 334,
335, 337, 353, 375, 376, 377
- Ślomšek, Anton Martin 127, 241,
242, 243, 244, 245, 246, 247, 248,
249, 250, 251, 252, 292, 364,
365, 369, 377
- Śłowacki, Juliusz 232
- Smiles, Samuel 351
- Smole, Andrej (Andreas) 59, 257,
288, 292, 296, 370
- Smole, Dominik 276
- Smolej, Viktor 298
- Smolnikar, Bernhard 364
- Smrekar, Hinko 314
- Snoj, Vid 61
- Sofokles (Sophocles) 135, 142, 143
- Sokrat 137
- Solon 188
- Sovrè, Anton 137, 141, 142, 143,
144
- Srezniewski, Ismail Ivanovič 370
- Stabej, Marko 213, 216, 220
- Stalin, Josif Visarionovič 284
- Stelzich, Anton 134, 146, 370
- Stierle, Karlheinz 64, 67
- Strauss, David Friedrich 118, 189
- Stritar, Josip (Boris Miran) 51, 58,
61, 141, 258, 260, 272, 279, 280,
281, 293, 297, 299, 300, 306, 324,
326, 327, 328, 329, 330, 335, 337,
352
- Suppan, Arnold 376
- Suvorov, Aleksander Vasiljevič 79
- Sveteč, Luka 334
- Svetokriški, Janez 165, 167, 171, 172
- Swedenborg, Emanuel 176
- Szarzyński, Sep Mikołaj 355
- Šafářik, Pavel Josef** 230, 365
- Šenoa, Avgust 85
- Šimić, Nikola 351
- Šiškin, A. B. 39
- Škafar, Vinko 252
- Škerlj, Stanko 50, 51, 58, 60
- Škreb, Zdenko 85
- Škulj, Jola 336
- Šömen, Branko 300
- Šorli, Ivan 253
- Švara, Danilo 294

- Tasilo, bavarski vojvoda** 154
 Tasso, Torquato 85, 195, 345, 347, 354
 Tavčar, Ivan 280
 Tavčar, Franja 253
 Teodozij 182
 Teognis 59
 Thomas, Patrick Michael 29
 Tibul 195
 Tieck, Ludwig 117
 Togenburg 144, 262
 Tominec, Roman Leon 375, 377
 Tominšek, Josip 307, 310
 Toporišič, Jože 334, 355
 Trdina, Janez 258
 Trediakovski, Vasilij 354
 Trnski, Ivan pl. 85
 Trubar, Primož 9, 10, 267, 282, 306, 359
 Tinjanov, Jurij N. 79
- Uhland, Ludwig** 117, 371
 Ungern-Sternberg, Alexander 118
 Unkelbach, Peter 375
 Ušeničnik, Aleš 310
- Valvasor, Janez Vajkard** 149, 153, 154, 158, 164
 Vašte, Ilka 288, 289, 290, 291, 292, 293, 300, 301
 Vavpotič, Ivan 262
 Veber, France 243
 Vergil, Publij Maron (Vergilij; Virgilijus) 55, 143, 154, 232, 345, 366
 Vidal, Peire 19, 21
 Vidic, Fran 306, 307
 Vidmar, Josip 250, 264, 272, 273, 299
 Vipotnik, Cene 352
- Vitruvij 128
 Vjazemski, Peter Andrejevič 79
 Vodnik, Valentin 242, 262, 288, 291, 345, 351, 352, 360, 361
 Vodušek, Božo 352
 Vodušek Starič, Jerca 299
 Volkmer, Leopold 127
 Vospernik, Reginald 376, 377
 Voss, Johann Heinrich 143, 232
 Vovk, Franci 254
 Vovkova, Fanica glej Jeraj, Vida
 Vraz, Stanko 127, 141, 187, 219, 233, 235, 260, 262, 307, 350, 356, 368, 369, 370, 371
 Vrečko, Edvard 336
 Vurnik, France 297
- Wackernagel, Philipp** 232
 Walzel, Oskar Franz 313, 355
 Weilenbock, Josef 366
 Weiss, Dušan 334, 336
 Wiedemann, C. 171
 Wierzbicki, Jan 85
 Wilpert, Gero V. 206, 211, 212
 Winkelmann, Johann Joachim 135, 143
 Windfuhr, Mannfred 171, 172
 Wolf, Aloisius 370
 Wölfflin, Heinrich 313
 Wolfram, Herwig 375
 Wunder, Eduard 143
- Xaver, Franz** 375
- Zablatnik, Pavel** 376, 377
 Zadravec, Franc 317
 Zajec, Ivan 259, 260, 262, 263, 272
 Zalaznik Miladinovič, Mira 376, 377
 Zihlerl, Boris 274, 298, 356

- Zeman, Herbert 120
 Ziljski, Matija Majar 368, 376
 Zlobec, Barbara 141
 Zlobec, Ciril 343, 344, 349, 352, 353,
 356, 357
 Zoil 128
 Zois, Žiga (Sigismund) 128, 288, 360
 Zor, Janez 333
 Zumthor, Paul 28
 Zupan, Jakob 365
 Zupan, Vitomil 286, 291, 300
 Zusner, Vinzenz 367
 Zwitter-Tehovnik Dana 375
Železnov, Dušan 353
 Žigon, Avgust 38, 143, 263, 264, 265,
 267, 268, 270, 284, 307, 310, 311,
 312, 314, 315, 316, 317, 322, 324,
 326, 327, 329, 330, 337, 352, 355
 Žitko, Sonja 298
 Živančević, Milorad 91, 93, 96, 100,
 108
 Žnideršič, Martin 355
 Žukovskij, Vasilij Andrejevič 172,
 206
 Župančič, Oton 9, 141, 144, 254, 257,
 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266,
 267, 268, 269, 270, 276, 283, 284,
 285, 297, 298, 299, 314, 316, 352,
 357

KAZALO SLIKOVNEGA GRADIVA IN PRILOG

Faksimile prve strani rokopisa Prešernovih Poezij 1846	str. 12
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1847.....	str. 14
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih pesmi 1866	str. 48
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1896.....	str. 74
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1902.....	str. 88
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1908.....	str. 122
Faksimile prve strani Prešernove čitanke 1922.....	str. 124
Faksimile prve strani Prešernovega zbranega dela 1929.....	str. 148
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih pesnitev 1936	str. 174
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1939.....	str. 183
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1949.....	str. 184
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1952.....	str. 192
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1959.....	str. 201
Faksimile prve strani izdaje Prešernovih Poezij 1964.....	str. 202
Faksimile prve strani Prešernovega Zbranega dela 1965.....	str. 204
Faksimile prve strani Prešernovih Poezij in pisem 1998	str. 222
Portret Matija Čopa.....	str. 224
Portret Antona Martina Slomška.....	str. 240
Smrekarjeva karikatura prešernoslovcev	str. 305
Preglednica spisov o arhitektoniki v poeziji	str. 308-309
Žigonove sheme	str 317-321
Faksimile prve strani objave Prešernovih Gazel 1838	str. 336
Faksimili rokopisa in 16 izdaj Prešernovih Gazel 2-4 Priloga I–XVI	po str. 336

France Prešeren – kultura – Evropa

Urednik

Jože Faganel s sodelovanjem Darka Dolinarja

Prevodi povzetkov

Miha Vrbinc (nemščina), Svetlana Ristin (hrvaščina in srbsščina)

Oblikovalec

Žarko Vrezec

Skenogrami prilog

Dušan Weiss

Stavek in prelom

Alenka Maček

Izdajatelj

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU Za

izdajatelja

Darko Dolinar

Založila

Založba ZRC, ZRC SAZU

Za založbo

Oto Luthar

Glavni urednik

Vojislav Likar

Natisnila

Littera picta, Ljubljana

Tisk sta finančno podprla

Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport Republike Slovenije in
Slovenska akademija znanosti in umetnosti

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licenče CC BY-NC-ND
4.0 prosto dostopna:

<https://doi.org/10.3986/9616358731>

ISBN 961-635-873-6



9 789616 435873 >