

IZHODIŠČA PREŠERNOVEGA SONETIZMA

Prešernov sonetizem je imel svoja izhodišča verjetno tudi v A. W. Schlegla teoriji soneta, ki se je v svojih glavnih postavkah opirala na Petrarkove sonete. Toda petrarkistični topos je romantik Prešeren aktiviral na svoj poseben način, in sicer tako, da je vanj vnašal opazne vsebinske in oblikovne inverzije, ki so se mestoma stopnjevale do pravega antipetrarkizma. To kaže že pazljivejša analiza prvega Prešernovega sonetnega cikla *Ljubeznjeni sonetje* iz leta 1830.

Prešeren's sonnet-writing has its starting points probably also in A. W. Schlegel's theory of the sonnet, which in its principal points relies on Petrarch's sonnets. But the Petrarchian topos was activated by Prešeren, the romantic, in his own special way: by bringing into it noticeable substantial and formal inversions which in places culminate in genuine anti-Petrarchism. This is made evident already by a careful analysis of Prešeren's first sonnet cycle — *Ljubeznjeni sonetje* from the year 1830.

Z *Ljubeznjenimi soneti* iz druge polovice leta 1830 je Prešeren uvedel v svoje pesništvo opazno novost, *sonetno obliko*, ki ji je odtlej posvečal največ oblikovalnih moči, tako da je postala temeljna, programska oblika njegove lirike, pa ne samo lirike. Vsega je napisal 66 sonetov, od teh 46 slovenskih in 20 nemških, v Poezijah jih je objavil 42 in jih vkompiliriral v sam vrh svoje lirike. Preden preidemo k vsebinski obravnavi njegovih prvih sonetnih primerov, je potrebno najti izhodiščno orientacijo v problem Prešernovega sonetizma sploh. S tem na prvi pogled samo formalnim problemom je v resnici povezana cela vrsta bistvenih lastnosti njegovega pesništva.

Zunanjih pobud za tako načrtno in širokopotezno izbiro sonetne oblike je bilo lahko več, vendar je glavno pobudo treba iskati v vplivu schleglovske romantike. Brata Schlegla sta svojo teorijo jezikovnega kultiviranja poezije pa tudi iz nje izhajajočo teorijo pesniškega artizma in navsezadnje tudi teorijo univerzalizma v praktičnem delu programa pogostoma obračala prav k italijanskemu renesančnemu sonetu. V njem sta, posebno še ob Petrarku, odkrivala zgled in šolo visoke umetniške zmogljivosti. A. W. Schlegel je sonet predstavil sploh za prvo in glavno obliko »visoke romantične lirike«. ¹ 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 »konjunkci-

¹ A. W. Schlegel, *Geschichte der romantischen Literatur*, Kritische Schriften und Briefe IV, Stuttgart 1965, s. 194.

jam 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; skratka, sonet je po njegovem oblika, ki zahteva »najvišjo umetniško popolnost« in ob njej se »pokaže virtuoz«. Matija Čop je dela bratov Schleglov dobro poznal in iz njegovega ocenjevanja Prešernovih pesmi v Ilirskem listu leta 1835 je razvidno, kako pomembno vrednost je med južnimi oblikami pripisoval prav sonetu in uveljavitvi te oblike v slovenski književnosti. Čeprav so Čopove formulacije prilagojene nerazvitemu literarnemu okolju — tako da se začenjajo z najbolj osnovnimi pojasnili, zakaj Prešeren ne nadaljuje Vodnikovega »poskakujočega metra«, in se iztekajo v informacijo o novih oblikah — ne morejo niti v vsebini niti v izražanju prikriti odmevov Schleglove šole. O sonetu razpravlja najprej in največ. Označuje ga za »eno najlepših« južnoevropskih pesniških oblik. To je tudi oblika, ki je priljubljena »mnogim največjim novejšim pesnikom od trinajstega stoletja naprej«, na primer Danteju, Petraraku, 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 omenja iz hrvatske dubrovniške književnosti Dinka Ranjina (1536—1607), iz poljske renesanse Jana Kochanowskega (1530—1548) in Sepa Mikolaja Szarzyńskiego (1550—1581), od sodobnikov pa navaja Adama Mickiewicza in Jana Kollárja. Poleg splošno priznane vrednosti in uglednosti, ki jo zavzema sonet v razvitih literaturah, tudi slovanskih, Čop uvodoma omenja še dva posebna razloga, ki to obliko priporočata: prvega odkriva v okoliščinah, da Slovenci sploh nimajo svoje »prave nacionalne metrične oblike«, kot jo imajo npr. Srbi (deseterec), in bi zato toliko lažje sprejemali v svoje pesništvo najlepše in »splošno priznane južnoevropske oblike«; drugi razlog pa najde v spoznanju, da je slovenski jezik že po svoji naravi tem oblikam bolj primeren kot npr. nemščina ali angleščina, ki sta to lahko storili le mukoma.²

Schleglovska in z njo vred tudi širša evropska romantična ideja sonetizma se je na slovenskih tleh povezala z nacionalno idejo. Izza Prešernovega naravnost fanatičnega artizma in sonetizma, ki je bil njegovo glavno preizkusno področje, je delovala narodno uveljavljena misel, naravnana k dokazovanju slovenske jezikovne enakopravnosti in jezikovne avtonomnosti, in sicer na najvišji kulturni ravnini. Dodatna

² *Illyrisches Blatt*, 16. II. 1835, s. 27.

okoliščina, da je napisal tako vidno količino nemških sonetov, pove isto, samo z druge strani. Z njimi je opozarjal nase ne le nemške bralce, temveč tudi nemški del kranjske literature in njen znatno manj zmožni, izrazito provincialni sonetizem (npr. Josef Hilscher, 1804—1837).

Toda tako daljnosežna odločitev za sonet ni mogla biti samo posledica zunanjih literarnih in zgodovinskih okoliščin. Morala je ustrezati tudi nekim notranjim, čisto osebnim lastnostim pesnikove narave. Teoretiki soneta že od nekdanj ugotavljajo, da to ni oblika, ki bi bila primerna spontanemu lirizmu, se pravi izrazito neposrednemu beležnju čustev in občutij. Wolfgang Kayser piše o sonetu tole: »Ne dopušča tekočega ritma, niti preproste pevnosti niti strastnega izliva. Zahteva gradnjo, in sicer celovito gradnjo ritmičnega sestava, ki mora v sklepni vrstici najti svoj konec; zato zahteva zavesten, discipliniran govor.«³ Taka ali podobna določila je imel sonet tudi v obdobju romantike, ne le pri Nemcih, temveč prav tako na primer pri Wordsworthu in Keatsu ali pri slovanških romantikih. To seveda ne velja samo za ritem, ampak tudi za gradnjo povednih enot, ki so v sonetu strogo členjene in v bistvu hipotaktične, postavljene v razvidna logična razmerja, ki se iztekajo v svoj sklep. Tako so teoretiki soneta odkrivali: zaporedje »na-peva« (Aufgesang) in »od-peva« (Abgesang) v kvartetih, ki naj bi jim sledil »iz-pev« (Schlussausklang) v tercetih; v taki razporeditvi povednega gradiva se je dala najti celo posebna vrsta intelektualne epigramatike s poanto na koncu; drugi so v kvartetih odkrivali ekzpozicijo (antiteza) in v tercetih razrešitveni sklep. Toda naj bi veljalo eno ali drugo ali oboje, ostaja dejstvo, da je klasični sonet predstavljal obliko, ki je zahtevala skrajno premišljeno izdelavo, in da je bil šele znotraj take, natanko nadzirane in vrsti pravil podrejene gradnje gibljivi prostor za osebne variantne možnosti. Najbrž je treba do neke mere verjeti tudi Kayserjevi tezi, da so vsi dosedanji poskusi »osvajanja sonetne oblike s tekočim ritmom« ostali brezuspešni in da je »afiniteta soneta do grajenega ritma in do miselno obvladanega govora nerazrušljiva.«⁴ In Prešernove osebne afinitete do te oblike si skoraj ni mogoče razlagati drugače, kot da gre za tip miselnega pesnika, ki mu je Avgust Žigon nadel še bolj ustrezno oznako »lirik iz distance«. In če bi poskušali poseči k psihološki razlagi pojava, bi v ustroju pesnikove osebnosti lahko našli celo vrsto lastnosti, ki kažejo težnjo k strogemu motrenju, nadziranju in obvladovanju notranjih doživljajskih napetosti.

³ Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1956, s. 262.

⁴ N. d., s. 262.

Z razmišljanji o zunanjih in notranjih pobudah, ki so Prešerna navajale k sonetizmu, pa problem naše izhodiščne orientacije ni izčrpan. Nobena podrobnejša raziskava njegovih sonetov ne bo mogla mimo vsaj dveh temeljiteje izdelanih teorij o ustroju soneta, teorij, ki so mogle prispeti do Prešerna. Na eno izmed njiju, in sicer na starejšo in prvotnejšo je opozoril Joka Žigon leta 1963. To je italijanska poetika, ki jo je napisal profesor retorike *Giambattista Bisso* in je izšla pod naslovom *Introduzione alla volgar poesia* prvič leta 1749, zatem pa v več ponatisih, izdajo iz leta 1818 je imel Čop v svoji knjižnici.⁵ Naslednja, najmanj toliko pomembna je mogla biti teorija soneta, kot jo je izdelal *August Wilhelm Schlegel* v svojih predavanjih iz let 1802 in 1803 *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (Predavanja o leposlovju in umetnosti).⁶ Težko bi bilo najti primernejši model za testiranje Prešernovih sonetov, kot je Schleglova teorija, domišljena na podlagi Petrarkovih sonetov, ki jih je štel za zgledne, namenjena pa sodobni pesniški produkciji. Njegova obsežna in do podrobnih »matematičnih subtilnosti« segajoča razpravljajna bi se dala na kratko povzeti v naslednje teze.

1. Rima, ki stihe veže in ločuje, ima v sonetu možnost, da ta svoj »dvojni učinek« razvije do najvišje popolnosti. V kvartetih, kjer se rime lahko vrstijo v zaporednem (ABAB / ABAB) ali oklepajočem sestavu (ABBA / ABBA), je treba dati prednost slednjemu, ker v njem dobivajo združevalni učinki premoč nad ločevalnimi. V tercetih je postavljanje rim svobodnejše. Kot je temeljno število 2 v kvartetih število združevalnih moči, tako je v tercetih temeljno število 3 znamenje ločevalnih teženj. Tu je razporeditev rim, dveh ali pa treh, lahko različna in mora biti v skladu z upesnjenim predmetom. Najbolj rahla in nežna oblika tercete

⁵ Joka Žigon, *Iz Prešernove pesniške šole, Naši razgledi* 6. apr. 1963, s. 140. Žigonove ugotovitve opozarjajo, da so različni priročniki in slovnice, ki jih je dotlej literarna zgodovina navajala kot možne vire Prešernove informiranosti o pravilih italijanskega soneta, znatno manj pomembni kot Bisso. Avtorji teh priročnikov in slovnice, ki jih najdemo omenjene kot vir Prešernovega sonetizma in njegove metrike ter poetike, so: J. J. Dilschneider, G. S. Grotfend, K. W. Heyse, V. Lange, G. Biagioli, F. A. Gotthold, in K. L. Fernow. Slednja dva je imel Prešeren v svoji knjižnici (*W. Lange, Entwurf einer Fundamental-Metrik*, Halle-Berlin, 1820; *F. A. Gotthold, Anfangsgründe der griech., rom. und deutsch. Verskunst*, Königsberg 1820). Celo *Ludwig Fernow*, čigar italijanska slovnica *Italienische Sprachlehre* (1804, 2. izd. 1815) je od vseh naštetih priročnikov veljala za glavni vir Prešernove teorije soneta in sonetnega venca, se je pokazala kot povzetek iz natančnejšega Bissa, ki sonet obravnava na 35 straneh. V to smer bi bile potrebne še podrobnejše raziskave. Pritegniti bi morale še delo *A. L. Muratorija, Della perfetta poesia italiana* (1706), ki ga je Čop prav tako imel v svoji knjižnici, pa tudi antologijo italijanske poezije *Rime scelte di migliori poeti* (1821).

⁶ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst II*. A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe IV*, Stuttgart 1965, s. 184—194.

je v tercinskem zaporedju CDC / DCD, ker v vsaki terceti ostaja samo ena rima »brez odgovora«. Kljub temu pa zaradi kitične zarezne ne prevladuje združevalno, se pravi parno razmerje in v ospredju ostaja nerimana vrstica. Še mnogo močnejše je neparno, ločevalno načelo v sestavu CDE / CDE, kjer ni nobena rima neposredno ponovljena in se kitici rimata samo navzven, ne pa navznoter. Tej obliki daje Schlegel prednost, označuje jo za strožjo in večjo. Možne pa so še drugačne različice. Če se npr. vežeta 1. in 6. verz, gre za rezko obliko tercetnega ustroja. Mojster bo seveda izbiral variante glede na tematiko in lahko da bo tudi prva oblika dobila prednost pred drugimi. (Pri Prešernu se je to pozneje res zgodilo.)

Ker so navedena razmerja med rimami že dovolj zahtevna, ne kaže pozornosti obračati še drugim, npr. na menjavanje ženskih rim z moškimi. Prednost imajo in najbolj popolne so ženske rime, pri katerih enakoglasje poudarjenih zlogov polagoma izzveni v naslednjih nepoudarjenih zlogih. Pri moških rimah, ki jih Italijani utemeljeno imenujejo odlomljene rime (»rima tronca«), trpi muzikalnost. Trizložne rime pa se nagibajo k igrivosti in imajo močan učinek v šaljivem pesništvu.

2. Pri izbiri verza daje Schlegel popolno prednost italijanskemu enajstercu, ki se v nasprotju s prepolovljenim aleksandrincem »vselej lomi neenako« in vendar svoje »enotnosti« ne izgubi. Enjambement šteje za »nemuzikalno svobodo«.

3. Sonetna rima in verz pa nista edina nosilca združevalnih in razdvajalnih moči. Tako kot v obliki mora sonet tudi v vsebini »družiti simetrijo z antitezo«. Simetrija obstaja najprej med obema kvartetama in nato še med obema tercetama, glavna antiteza pa obstaja med obema polovicama soneta, kvartetno in tercetno. In oboje se pomnoži spet v prvi polovici, kjer je pri razporeditvi ABBA druga polovica kvartete vedno obrnjena prva polovica (AB / BA). Sicer pa Schlegel tudi za sonetna notranja razmerja sprejema splošno kitično kompozicijsko načelo lirike, ki uči, da »je prvi del kitice vznemirjajoč, drugi pomirjujoč«, in po katerem naj bi konec spoznali ravno po »razrešitvi disonantnega«. Sonet torej ni nič drugega, kot »kitica kitic, je kitica par excellence«, v kateri so združene »vse glavne konjunkcije in disjunkcije« besedila. Podrobnejši zaris teh napetosti in pomirjanj daje naslednjo vsebinsko krivuljo: vznemirjenje v prvi polovici soneta je blago in vedno pomešano s pomirjanjem; težje gmote obojega so v drugem, tercetnem delu; v kvartetnem delu ne ostaja nobena rima brez odgovora, od tretje vrstice naprej je že vse odgovor na vprašanje prvih dveh vrstic ali kvečjemu blago ponov-

ljeno vprašanje; prva terceta pa s tremi, neposredno sledečimi si različnimi rimami vzbudi veliko napetost in ta se nato v drugi terceti postopoma razrešuje; tako zadnja terceta praviloma v sebi zbere celoto, prejšnja pa je najčešče priprava tega mogočnega, odločilnega konca. Naposled se Schleglov vsebinski lok pokaže kot razmerje med kvartetno ekspozicijo (enakovrstnih ali protislovnih členov) in tercetnim razpletom v konec.

Iz teh lastnosti Schlegel logično izpelje še naslednjo, ko ugotavlja, da je za sonet značilno »vezano omejevanje«, z drugimi besedami, zgoščena polnost in skrajna »skoncitriranost« izražanja. Zato mora biti v sonetu vsako mesto vsebinsko polno in »vsak trenutek prazničen in dragocen«. Pomenska polnost in pregnantnost izražanja pa že sami po sebi priključata globokoumnost. Napačno je prepričanje, da sta globokoumnost in duhovitost nujno v nasprotju z globokim čutenjem. Obstaja lahko tudi sonet čistih umskih antitez in vendar diha v resničnem občutju. Velikokrat se izteka v sklepno sentenco (npr. Pretrarkov XC.). Velika (umska) resnica in preprosta podoba se lahko duhovito prepletata.

4. Iz vsega tega sledi zvrstna opredelitev: »Lahko je spoznati, da s tako trdnimi razmerji in tako določeno členitvijo sonet prehaja iz območja nihajočega občutja v območje izrazitega mišljenja.« Gre za pesnitev, kjer vlada duh nad svojimi lastnimi, polnimi občutji. Gre za pesnitev, kjer lirično prehaja v »trdno oblikovanje s pomočjo kontrakcije«. Ali pa: »V sonetu je vsak nedoločen lirični ton presekan, sonet je vase obrnjena, popolna in organsko artikulirana oblika. Zato stoji na prehodu od liričnega k didaktičnemu«, tudi epigramskemu. Po drugi strani pa lahko v njem ugotovljamo obris dramatskega zaporedja: ekspozicija — razvoj — katastrofa. Obstajajo celo burleskni soneti s sestavinami komedije. Sonet je torej izrazito univerzalna pesniška zvrst.

5. Iz nadaljnjega konteksta se da razbrati, da je A. W. Schlegel sonetizem uvrščal med tiste pomembne pojave, s katerimi se je Petrarka kot eden izmed treh velikih »utemeljiteljev romantične umetnosti« kljub svoji vezanosti na klasično antiko v pesniški zgradbi osamosvojil od nje, kot sta se vsak po svoje osamosvojila tudi druga dva, Dante in Boccaccio. Schlegel zraven poudarja, da so sicer vsi trije uporabljali snovi iz stare mitologije, vendar tako, da so jih »s pomeni in rabo docela premodelirali«.⁷

Schleglov teoretski model nam lahko služi za primerjalno ozadje, ob katerem postanejo enake ali pa tudi drugačne lastnosti Prešernovih

⁷ N. d., s. 210.

sonetov mnogo bolj razvidne in določljive, kot so bile doslej. Tu in tam bomo to teoretsko zaledje uporabili, vsestranska analiza pa bi zahtevala posebno razpravo.

Ljubeznjeni sonetje, ki so izšli v KČ II, 1851 in KČ III, 1852, predstavljajo začetke Prešernovega sonetizma.⁸

Vseh pet besedil je upesnenih na ljubezensko témo. In vsa so zapisana v prvoosebni pripovedi, tako da nosijo izrazito znamenje osebne ljubezenske izpovedi, ki je tokrat pustila za sabo epsko posrednost in se osamosvojila v lirsko zvrst. Erotično doživljanje, kot se kaže iz teh pesmi, ima v sebi samo del tiste vsebine, ki jo poznamo ali si jo ponavadi predstavljamo pod pojmom Prešernova ljubezen. Josip Vidmar je ta del pesnikove ljubezni ujel v poenostavljeno oznako: »Vse to je še ljubavni preludij in igra, pri kateri je občudovanja vredna predvsem poetova točna vednost in zavest o tem, kakšno težo ima nemir v njegovem srcu. Izražata se v osnovnem tonu sonetov, ki je popolnoma nepatetičen in skoraj hladen. Toda z njimi se je Prešeren dokončno priznal k liriki, predvsem k erotični.«⁹

Prvi sonet *Očetov naših imetnitne dela*, ki uvaja Prešernove pesmi v KČ II, je izrazito programski sonet, v katerem se jasno odpoveduje epiki in se odloča za osebnoizpovedno ljubezensko liriko.

Ta odločitev je kljub pozitivnemu navajanju cele vrste slovenskih zgodovinskih tém, primernih za »homersko« obravnavo, imela opozicijski pomen. Junaška zgodovinska epika je bila namreč že od Devovih programskih pesmi, naslovljenih na Kranjske modrice (Pisanice 1780), in od Vodnikovih ter Zoisovih prizadevanj naprej visoki vzor slovenske literature, čeprav vedno znova neuspešen in neuresničen. Bilo je več razlogov, da se je epski okus v Prešernovem času le še stopnjeval, čeprav je laže našel prevajalca kot pravega epika. Tudi Kopitarjev literarni nazor, ki ga je po izidu KČ I dajal vse bolj čutiti kranjskim rojakom, je bil pod močnim vplivom srbske in hrvaške junaške epike, že kar »razvajen« od nje, kot je zapisal Čop, in mu je bil Prešernov Povodni mož ob njej neznamen in nepomemben. Zgodovinska epika je bila bolj pri srcu tudi tistim, ki so od pesništva pričakovali velikih vzgojnih zgledov, in ti so bili v večini. Prešernova odločitev za osebno in zraven še ljubezensko

⁸ Štirje so izšli, vsak pod svojim naslovom *Sonet* v KČ II, eden pa pod naslovom *Strah* in podnaslovom *Sonet* v KČ III. Ob pripravah za izdajo *Poezij* se je Prešeren najprej odločil za njihov skupni naslov *Ljubeznjeni sonetje*, nato pa ta naslov še v rokopisu prečrtal, tako da so izšli brez posebnega napisa na čelu petega razdelka *Sonetje*.

⁹ *Josip Vidmar, Dr. France Prešeren. Esej*. Ljubljana 1954, s. 11–12.

liriko je bila izjemna in je tokrat v dokončni, programski obliki potrdila že njegovo prejšnjo pesniško prakso, začeto v javnosti s pesmijo Dekelcam leta 1827.

Tip ljubezni, ki jo napoveduje in ki ji na široko odpira vrata v svojo poezijo, ima nekaj že iz zgodnejših pesmi znanih sestavin, vendar dobiva zdaj nove lastnosti. Motiv neuresničenega ljubezenskega pričakovanja sicer ostaja, toda temeljni odziv nanj ni več humorno norčevanje niti jezljivo razočaranje, kot smo ju vajeni od prej, ampak nekaj bistveno drugega: čaščenje ljubljene ženske, lepe »neusmiljene device«. Glavni motiv ni brez organske zveze z osrednjo motiviko prejšnjega pesnjenja, toda premakne se v območje nove, tokrat petrarkistično naravnane strukture. Vsebinski tloris novega ljubezenskega doživljanja, ki je naznačen že v uvodnem sonetu, zaobsega tri temeljne točke petrarkistične erotike: ženska čiste in vzvišene lepote — temeljni odnos do nje je čaščenje in oboževanje — toda njegova ljubezen ostaja neuslišana in nesrečna, vedno znova nagnjena od upa v strah, brezup in trpljenje. Tudi izrazje kaže k znanim slogovnim sredstvom petrarkistične lirike (npr. »z oči nebeških vržena puščica«; strune, ki pojejo »čast in lepoto« izvoljenke in pesnikove »ljubezni nesreče«). Naposled sodi sem še sonetna oblika sama, ki je že v prvem primeru zgrajena po pravilih, kakršna je iz Petrarkovih sonetov abstrahirala A. W. Schlegel: ženske rime enajstercev so razporejene v najbolj zgleden sestav ABBA / ABBA / CDE / CDE; kvarteti sta v simetričnem razmerju (enakovrednih, naštevalnih) členov in terceti prav tako, med obema deloma pa obstaja antiteza (zgodovinska epika: ljubezenska lirika); težišče sklepa je postavljeno v končni stih zadnje tercete.

In vendar že v uvodnem, izrazito literarnem sonetu obstajajo znamenja, ki obetajo, da sprejemanje petrarkizma ne bo statično. Prehod od veličastnih homerskih tém k osebni ljubezenski témi (»Preslabe peti boje vam sloveče / pojo Kranjic lepoto moje strune«) je opravljen z lahkotno in igrivo kretnjo, ki jo je Ivan Grafenauer utemeljeno vezal še z anakreontiko.¹⁰ Poleg tega Prešeren svojega pesniškega čaščenja ne obljublja eni sami izbranki in njenim »očem nebeškim«, ampak kranjskim ženskim lepotam v množini. To je že kretnja ljubezenskega svobodnjaštva, ki v hipu zniža petrarkistični visoki in usodni ton in ga odpira čisto nasprotnemu tonu.

Če si Ljubeznjene sonete ogledamo skozi zorni kot te dinamične dvojnosti in ne le skozi enosmerni petrarkizem, nam povedo nekaj več, kot so nam povedali doslej.

¹⁰ Ivan Grafenauer, *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva I*, Ljubljana 1909, st. 84.

Drugi sonet *Vrh sonca sije soncov cela čéda*, ki je bil še pred izidom v KČ II objavljen v IB 12. 5. 1831, bi lahko imenovali sonet čaščenja. Celotno besedilo služi opevanju dekletove lepote in njenega visokega prvenstva med vrstnicami. Petrarkizem je tokrat najbolj očiten v kozmičnem okrasju, ki ne ostaja samo pri posameznih prisposodobah (ljubljska dekleta so *zvezde*, ona je *sonce*). Pesnikovo metaforično »gledanje enega predmeta skozi drug predmet« se razraste v bogato in dinamično kozmično alegorijo: zemlja ponoči, ko je od sonca zapuščena, z veseljem gleda zvezde na nebu; toda že ob jutranji zarji se spet preda soncu, da je vsa izgubljena v njegovi ljubezni in več ne vidi zvezd. To kvartetno podobo v tercetah razreši v neposredno izpoved, bolje, jo prenese v osebno ljubezensko zgodbo: ob siloviti moči svoje izbranke postaja slep za vabljive lepote drugih deklet. Toda tudi tu prehaja iz neposrednega v krasilno sporočanje in v sam sklep pesmi postavlja divinizirano povzdignjen »mil' obraz srca kraljice«, podobo, ki se je še razločno drži odtis verske rabe, čeprav je že do kraja erotizirana.

Zgradba soneta je tokrat precej drugačna kot v prejšnjem primeru in se oddaljuje od Schleglovega modela. Ton povzdignjenega čaščenja »neusmiljene device« ni nikjer pretrgan in kljub nenadnemu ljubljanskemu anekdotizmu na začetku tercetnega dela v resnici ne kaže vidnejšega sestopa. Tej enovitosti ustreza novost, da razmerje med kvartetnim in tercetnim delom tokrat ni antitetično, temveč popolnoma simetrično, je razmerje med podobo in neposrednejšim sporočilom, je razmerje dveh enakih vsebin v različnem besedju. Tudi razpored rim v tercetah (CDD / CEE) nenavadno močno poudarja parne oziroma združevalne odnose in je s tem svojim ustrojem v vsej skupini izjemen. Rahla antiteza ali vsaj sosedstvo nasprotnih povednih členov je prenesena v razmerje med kvartetama in v razmerje med tercetama. Docela pa se je Prešeren držal pravila, da je zadnja terceta koncentrirana vsebina celote z vrhom v poslednjem stihu pesmi.

Sonet je eden najbolj petrarkističnih in literarna zgodovina ob njem opozarja tudi na čisto neposredne metaforične zveze s Petrarkovim 218. sonetom (v katerem Lavra s svojo lepoto zatemnjuje lepoto vseh drugih žena tako, kot ugaša sonce zvezde) in s podobnim 29. sonetom italijanskega baročnega lirika Giambattista Guarinija (1538—1612).¹¹ Notranje razdalje do petrarkizma tu skoraj ni. Z njim tekmuje tudi v jezikovni kulturi, ki glede na slovenske razmere naravnost preseneča s svojo uglajenostjo in izbranostjo. Vse kaže, da so bile prav sem obrnjene glavne

¹¹ Anton Slodnjak, *France Prešeren, Poezije*, Ljubljana 1958, s. 213, 214. Tu omenja tudi odmeve Ovida. Prim. *Prešernovo življenje* s. 56—58.

ambicije Prešernovega zgodnjega sonetizma, še posebej pa tega soneta. Zato tudi prevladuje ton dvorljivosti nad tonom ljubezenske vdanosti in trpljenja. Izrazni dekor seveda ni brez zveze s poznim barokom oziroma rokokojem, ki ga poznamo iz avtorjeve zgodnejše lirike. To stilno sovpadanje je razumljivo, saj je evropska tradicija petrarkizma na poseben način in močno oživela prav v baroku in se prenesla tudi še v romantiko.

Tretji sonet *Tak kakor hrepeni oko čolnarja* bi mogli označiti kot sonet hrepenenja. Tu dobi ljubezen nov in globlji vsebinski poudarek, čeprav zavzema kvarteti literarno kapriciozna, iz antične mitologije povzeta pripoved o čolnarju, ki se ob hudi uri s svojim zadnjim upanjem obrača na zvezdi Kastorja in Poluksa, ker imata moč, da uženeta viharje. V tercetah prenese misel o odrešilnih zvezdah na njene oči. To je prvi Prešernov sonet, v katerem daje ljubezni možnost, da raste čez meje erotike in začenja dobivati novo, vseobvladujočo, totalno življenjsko funkcijo. Nastavek k temu bi lahko zasledili že v *Zvezdogledih*, toda tam ga je še prekrilo anakreontsko oblikovanje.¹² Petrarkizem, ki je sam temeljil na erotiki kot osebni življenjski pogubljenosti ali odrešitvi in je s to svojo disonanco zlahka našel pot do romantizma, je Prešernu olajšal možnost, da je v erotiki uzrl resničen ali spričo močnega osebnega skepticizma vsaj upesnjenja vreden svet ublažitve in ukinitve življenjskih disonanc. Tudi Janko Kos meni, da se je tokrat pesnikov »erotični doživljaj trdno ugnezdil v okviru širšega življenjskega nazora in je postalo jasno, da mu v njem pripada zares smiselno, moralno in socialno upravičeno mesto.«¹³ Vse to pa postavlja ljubezensko vsebino tretjega soneta seveda v zvezo z bivanjsko vsebino Slovesa od mladosti. Most med njima lahko najdemo tudi v izrazu. Tokrat namreč Prešernovo izražanje ne kaže tako močno nazaj k anakreontiki kot v prvem sonetu niti toliko nazaj k rokokoju kot v drugem sonetu, temveč v resnejša območja Slovesa od mladosti. Usodna »jeza sreče«, ki se pojavlja v sklepni terceti in s katero utemeljuje svoje hrepenenje po osrečujočem pogledu, je neposreden besedni in miselni podaljšek »sovražne sreče« iz Slovesa. In glagolsko določilo »vihari jeza sreče« ne more prikriti pomenske in izrazne zveze s tamkajšnjo sintagmo »viharjev jeze«. Nastaja vtis, da je izhodiščno metaforično plast tretjega ljubezenskega soneta treba iskati prav v podobah viharja, kot so ubesedene v resnobni pesmi slovesa in

¹² Anton Slodnjak že v *Zvezdogledih* odkriva petrarkistične sestavine (*Prešernovo življenje*, s. 31).

¹³ Janko Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, s. 92.

deloma tudi v lahkotnejših Zvezdogledih. Ta izhodiščni metaforični impulz je zajel celoten sonet, celo njegov na prvi pogled najbolj drugačen, mitologizirajoči del z zgodbo o čolnarju, Eolu in Dioskurih. Tretji sonet je torej prvi in edini iz obravnavane skupine, ki ima opaznejšo zvezo z globljo Prešernovo bivanjsko poezijo in najbrž ni po naključju vkomponiran v sredino cikla. Vendar pa s to razlago ne smemo predaleč, zakaj petrarkistični literarni kliše je preveč razviden, da bi izpovedne formulacije, ki so že po svojem slovstvenem poreklu in žanru nujno patetične, mogli poenačiti s pesnikovo osebno psihološko resničnostjo. Petrarkistični topos, ki daje okvir celoti, je Prešeren najmočneje izrabil v kultu ženskih oči, katerih pogled naj bi bil metonimija in simbol usode hkrati.

Sonet je kot prejšnji zgrajen na simetriji kvartetnega in tercetnega dela, le da je simetrija tokrat, kljub nemirnejši vsebini ali prav zaradi nje, še strožja. Zaznamovana je celo z zrcalno enakimi besednimi začetki kitic na obeh straneh sonetnih delov (*Tak — zakaj / tak — zakaj*). Hkrati z izostritvijo simetrije v zgradbi sonetne celote pa se izostrijo antiteze znotraj njenih delov, med obema kvartetama in med obema tercetama (vihar — razjasnitev). Značilno je tudi, da je Prešeren tokrat za tercetno rimanje izbral ločevalno, ne parno strukturo (CDE / CDE), čeprav je vsebinske zaključke kvartet in tercet obrnil k upanju v ljubezenski mir in srečo. V skladu z najbolj napeto vsebino je tudi evfonična slika verznihih koncev bolj vznemirjena kot v prejšnjem sonetu dekorativnega dvorjenja (prej v kvartetah: *eda-ena-ena-eda-eda-ena-ena-eda*; zdaj: *arja- uri- uri-arja-arja-uri-uri-arja*). Fonostilemi so tokrat materialno in ekspresivno bolj dinamični in raznovrstni, kar v tem primeru označuje tudi globlje semantične razsežnosti besedila.

Četrty sonet *Dve sestri videle so zmoti vdane* je edini od te skupine izšel v KČ III, in sicer pod naslovom *Strah*, tako da ga glede na glavno smer ljubezenske tematike lahko imenujemo sonet strahu.

Novost, ki jo prinaša na vsebinsko črto, potekajočo od ljubezenskega dvorjenja v hrepenenje in upanje, ni majhna, saj to črto upogne močno navzdol, v negotovost, dvom in strah. Opazne so tudi spremembe v slogu in ustroju soneta. V ospredje se pomakne življenjska konkretnost, biografski anekdotizem zavzame prvi plan in vse, kar v pesmi je, je utemeljeno v dveh omenjenih konkretnih pesnikovih doživljajih: najprej, v kvartetah, je to neko nenadno srečanje z dvema ljubljanskima lepoticama, o katerih zvemo podrobnost, da je ena od njiju »visoka žena«, druga pa »dekle nizko« (v KČ III »devica majhine postave«); v tercetah

pa na to navezuje neko prejšnje, podobno in zraven zapleteno srečanje z dvema ženskama, z »Venero« in njenim otrokom »Amorjem« hkrati, ki pa sta mu prizadejala tako ljubezensko rano, da se strašljiv spomin nanju polašča tudi njegovega pogleda na novo srečanje.¹⁴ Razmerje med kvartetama in tercetama je novo in obrnjeno: v kvartetno ospredje stopi nenadoma pripoved o nekem osebnem doživetju in šele v tercetah sledi prisposoba o Veneri in Amorju, ki pa je samo deloma prisposoba za isti osebi, dekor se torej pomakne v ozadje; poleg tega temelji simetrija med obema sonetnima deloma samo še na psihološki analogiji, med zarodkom nekega pravkaršnjega doživljanja in nekim bolj celovitim nekdanjim doživetjem; zato sta terceti v podrejenem položaju, saj sta samo vzročna utemeljitev prvega dela, psihološki komentar sedanjega strahu. Prvi znaki razpadanja sonetne simetrije so opazni tudi v pojavljanju enjambe-menta na dveh zelo vidnih mestih (v 1.—2. in v 7.—8. stihu), tako da prihaja do precej občutnega nepokrivanja ritmičnih in sintaktičnih verznihi lokov, kar ustvarja »nemuzikalno svobodo«, če pojav označimo s pojmom iz Schleglove poetike.

Skratka, vsebinske in oblikovne tendence kažejo nekatere znake oddaljevanja od petrarkizma. Sicer tudi Petrarkove pesmi Lavri poznajo položaje prigradništva ali biografskega anekdotizma, vendar so dogodki in stvari pri njem ponavadi odprti različnim nadpomenom in konkretne besede nekonkretni emblematičnosti, tako da je literarna znanost pri svojih razlagah vedno znova prestopala iz biografizma v svet zapletenih simbolov in od stvarnosti v mit.¹⁵ V Prešernovem sonetu imajo emblemi (Venera, Amor, Kupido) postransko in klišejsko funkcijo, nad celoto začenja prevladovati ubesedenje konkretnih doživljanjev in doživetij ter psihološka introspekcija, razmišljanje o njihovih realnih, čisto nemitičnih zvezah. Pogoji za izstop iz petrarkizma so s tem že dani. In hkrati z njimi tudi pogoji za novo, bolj osebno metaforiko, ki jo morda lahko začutimo v primeri o zeleni trumi lovcev in obstreljeni srni. Zanimivo je, da si je v tem mejnem položaju Prešeren za terceti izbral tisto nenavadno kombinacijo rim, ki jo je Schlegel štel za najbolj rezko (CDE / EDC).

¹⁴ Literarna zgodovina pozna več življenjepisnih razlag tega soneta. *Anton Slodnjak* npr. meni, da je pesem povzročilo Prešernovo srečanje z Julijino materjo (r. 1787) in Julijo (r. 30. maja 1816). Razlago opira na vest Ane Jelovškove, da je bila Julija »majhna in drobne postave, vsa drugačna kakor njena mati, ki je bila lepa in stasita žena«, sestri pa da »sta bili pač samo po Evi« (*SBL*, VIII, s. 552). Avgust Žigon pa je menil, da je bila Venera Julijina mati, Amor pa njena sestra, gospa Lavrinova (*Letnica 1855 v Prešernovih poezijah*, ČZN III, 1909, s. 140).

¹⁵ *Franjo Čale, Petrarca i petrarkizam*, Zagreb 1971, s. 34—42, 47.

Peti sonet *Kupido! ti in tvoja lepa starka* je sonet jeze. V skupino obravnavanih sonetov vnaša vsebinski hiat, nenaden odstop od prejšnjih položajev dvorjenja, čaščenja, hrepenjenja in tudi strahu, ki so kljub medsebojnim razdaljam imeli še skupno, petrarkistično naravnano izhodišče. S petim sonetom Prešeren v hipu podre vse iluzionistično in platonično dvorjenje in z radikalnim korakom izstopi iz petrarkizma. Iz novega položaja se mu pesniško čaščenje zazdi nesmiselno početje, tlaka »brez plačila«. Od tod napravi kretnjo za čisto novo pot, ki naj bi bila zunaj napornega ljubezenskega ideala in idealov sploh, za pot brezbriznega realizma, ki zna uživati dobrote dostopnega življenjskega povprečja, pa naj bo to denar, vino ali veseljaško družbovanje. Skratka, svoj pogled obrača od ljubezenskega iluzionizma k nekakšni iztreznjeni anakreontiki zrelega človeka, ki se je zavedel, kot pravi v prvi objavljeni varianti, da mu »že trideseto leto prede Parka« in da je življenje nekaj, kar teče v svoj konec in česar ne gre tratiti z brezizglednim pesniškim kajenjem ljubezenske hvale. Toda ta odločitev ni čisto preprosta ali enoumna. Povedana je v indikativu, torej v obliki, ki izraža resnično stanje, vendar je ta indikativnost tako močno poudarjena (»bom ... bom ... bom ...«) in hkrati odmaknjena v bodočnost, da njena gotovost postaja negotova in v indikativno obliko vnaša vsebinsko ravno nasprotne sestavine, tako da iz nje dela gramatično figuro. Odločitev za navadno, brezskrbno in brezsmiselno življenje je povedana napol z objestnim humorjem, napol jezno, v obeh primerih pa glede na ljubezensko nesrečo uporno in kljubovalno. In prav na tem mestu, kjer se spet razkriva Prešernovo ravnanje v kriznem položaju, se literarnozgodovinske razlage cikla na moč razhajajo. Najbolj optimistična je Slodnjakova, ki o piscu Ljubeznjenih sonetov meni, da je »prekipeval od duševnega zdravja« in je zato sonet o Kupidu »en sam mladostni objestni domislek, izražen z iskrečim se humorjem«. ¹⁶ Avgust Žigon je vsebino soneta primerjal s Faustovim položajem (»Es möcht' kein Hund so länger leben«). V humorju in veselju je odkrival bolj povrhnjo plast soneta in za tem »zdravjem« našel žalost in jezo, tako da se je naposled odločil za zanimivo paradoksnno označevanje: »jezni humor«. ¹⁷ Kos bere v besedilu »motiv ljubezenske resignacije v napol humorni obliki« oziroma »humor, porojen iz zadrege«. ¹⁸ Martinoviću pa se »dobrodušni humor« pokaže samo v prvi kvarteti, medtem ko se mu jedro soneta odpira kot pesnikovo spoznanje »absolutne nemoči« sredi človeku

¹⁶ A. Slodnjak, *Prešernovo življenje*, s. 55–56.

¹⁷ A. Žigon, *Letnica 1833 v Prešernovih poezijah*, ČZN III, 1906.

¹⁸ J. Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, s. 92, 95.

tudi v ljubezni sovražnega sveta. S tega položaja sledi avtorjevim eksistencialnim kretnjam od »jedke ironije« do »revolte«.¹⁹

Toda naj se odločamo za eno ali drugo možnost, dejstvo teksta je, da je sklepno doživetje ljubezenskega cikla obrnjeno v čisto drugo smer kot njegov uvod in da je zaključni peti sonet popolna antiteza prejšnjim, zlasti prvim trem, medtem ko bi bil četrti lahko tudi delni prehod. Tako postavlja petrarkizmu nasproti izrazit antipetrarkizem. Ta prihaja na dan celo v eksplicitni, že kar programski formulaciji:

*ne bom pel vajne hvale brez plačila
do konca dni, ko siromak Petrarka.*

Sklepni sonet je torej skrajno nasprotje uvodnemu, programskemu sonetu. Seveda je tudi idejni svet prvotnega petrarkizma zgrajen na kontrastih, toda Prešernov kontrast je take narave, da ne sodi več tja.

Spremenila se je tudi zgradba soneta, ki ni podobna nobeni prejšnji zgradbi. Stroga vsebinska meja med kvartetama in tercetama je padla, jezna odpoved pesnikove službe dekletu se požene preko obeh kvartet še v prvo terceto in jo zavzame skoraj do kraja, tako da antiteza brezskrbnega uživanja nastopi šele v zadnji terceti, v samem sonetnem sklepu. Notranje sonetno ravnotežje je s tem očitno podrto in ostaja brezhibno le še z zunanje, čisto formalne strani. Zunanja urejenost se celo okrepi, saj ravno v teh tercetah izbere Prešeren tisto kombinacijo rim, ki jo je Schlegel štel za najbolj uglašeno in mило (CDC / DCD), češ da je v njej združevalno oz. parno načelo najbolj ohranjeno.

Premiki pa so se zgodili tudi v jeziku. Opazni so odstopi od petrarkistično visoke in galantne retorike, predvsem v uporabljanju pogovorne, ne več izbrane in vse prej kot dvorljive frazeologije (npr. »ne bóta dalje me za nos vodila« ali »sit sem . . . vajne tlake«; in v prvo obj. varianti: »de vajno čast bi trobil brez prevdarka« ali »mošnica polna, vina polna kupca«), ki sodi med izrazite antipetrarkizme. Gre za izrazje, ki je kolikor se le dá daleč od Petrarkove gosposkosti.

Če poskušamo povzeti navedena opažanja, ne moremo mimo ugotovitve, da Ljubeznjeni sonetje kažejo že razmeroma širok razpon in tudi že izrazit ustroj Prešernovega ljubezenskega doživljanja. To doživljanje zajema celo vrsto faz, od začetnega dvorjenja mimo zavzetega čaščenja do visokega hrepenenja in upanja, od tod pa strmo navzdol v dvom in strah, in nazadnje k drastičnemu izstopu iz ujetosti v ljubezensko pričakovanje in trpljenje. Potek in ustroj ljubezenske »zgodbe« se v svojih

¹⁹ Juraj Martinović, *Apsurd i harmonija*, 1973, s. 199—200.

glavnih obrisih že približuje ustroju doživljanja, kakršno se je razločneje in globlje razkrilo ob bivanjski tematiki Slovesa od mladosti. Bistveni razloček je v sklepu, ki je tu lahkotnejši, čeprav ne brez odtenkov resignacije, in najde svojo ključovalno točko še v nekoliko anakreontsko obarvani radoživosti. V temeljnem razmerju in zaporedju upa, strahu ter resignacije pa lahko najdemo tudi že osnovne obrise njegove bodoče in osrednje, ob Juliji upesnjevane erotike. Ljubeznjene sonete torej lahko imenujemo z metaforo »ljubavni preludij in igra«, vendar samo v primeru, če imamo v mislih preludij take vrste, ki bi imel v sebi že organski strukturni zarodek celote, in literarno igro tiste vrste, pri kateri pesnik dana pravila igre sprejema in sprevrča hkrati.

To zadnje se je v Ljubeznjenih sonetih dogajalo s petrarkizmom. Prešeren je za svojo prvo serijo ljubezensko izpovednih pesmi izbral petrarkistični vsebinski in oblikovni model, ki mu je ustrezal iz več razlogov.²⁰ Petrarka je bil pesnik prehodne, krizne dobe, razprt med razkrajajočimi se normami srednjeveške in še neutrjenimi normami renesančne miselnosti. Njegov elegični individualizem in njegova notranja razklanost med realnim in idealnim, kar še posebej velja za ljubezensko témo, so bile lastnosti, ki so lahko našle stik s »posebnostmi romantičnega občutja sveta«.²¹ Zato ni naključje, da je Schleglova teorija romantizma v svoje središče sprejela petrarkistični sonetizem in se z njim osamosvajala od antike, osamosvajala seveda samo do neke mere. Petrarkizem je bil primeren tudi Prešernu ob vstopu v svet romantične lirike, ustrezal mu je tematsko in oblikovno, saj je dajal nove in razmeroma velike možnosti njegovi že dotlej osrednji témi neuresničenega ljubezenskega pričakovanja, zraven pa prav tako njegovim artističnim ambicijam. Poleg tega je bil petrarkizem močno povezan z barokom in baročnim artizmom, tako da je bil Prešernov prehod od poznobaročnega oziroma rokokojskega ljubezenskega pesništva (npr. Dekelcam, Lažnivi pratikarji) vanj naraven in lahak. Bil mu je nekakšen most od rokokoja v romantiko, saj je v sebi spajal obe, sicer precej oddaljeni razvojni fazi, odpiral pa tudi tradicijo ljubezenskega pesništva nazaj v renesanso in preko nje v antiko.

Toda zelo značilno in pomembno je, da Prešeren tudi petrarkističnega toposa, kot vseh prejšnjih, ni sprejemal trpno in togo. Oklenil se ga je sicer bolj kot kateregakoli prejšnjega literarnega klišeja in se z njim mestoma, vsaj v 3. sonetu, že kar poenačil. Vendar pa je pri tem počel dvoje: naglo je menjaval različne petrarkistične pozicije, saj je v vsakem

²⁰ V seznamu Prešernove osebne knjižnice najdemo tudi delo *Rime del Petrarca*, izdajo iz leta 1822 (*A. Žigon, Zapuščinski akt Prešernov*, Kranj 1904, s. 30).

²¹ *Franjo Čale, Petrarca i petrarkizam*, Zagreb 1971, s. 6.

sonetu odbral drugo; hkrati pa je vanje vnašal tuje in nasprotno sestavine (predvsem v 4. sonetu), dokler ni z drastično kretnjo sploh izstopil iz danega toposa in prešel v položaj izrazitega antipetrarkizma. Torej je tudi pretrarkistični model sprejel svobodno in tvorno, z odprto možnostjo njegove inverzije in radikalne prekvalifikacije.

Za razumevanje Ljubeznjenih sonetov so literarna dejstva, ki jih Prešeren ni jemal naivno, pomembna in nam povedo najmanj toliko kot psihološka, morda celo več, kajti ljubezenska téma mu je bila v tem času, kot vse kaže, skorajda bolj literarna kot usodno življenjska téma, čeprav je postopoma postajala tudi to. Zato so biografske razlage ob tem ciklu tako raznovrstne in pesnim samim tuje. France Kidrič je na primer pesnikovo ljubljansko ljubezensko obdobje od 1828 do 1832 imenoval »časi iskanja« ali pa kar »metuljčkarsto dobo«, ker je ugotovil, da je »izza jeseni 1828 Prešeren zaporedoma, včasi morda tudi istodobno, opazno dvoril več dekletom, a vsaj dve, če ne tri med njimi so bile gostilničarske hčerke«, od katerih po Dolenčevi Zaliki našteva še Krištofbirtovo Reziko, Rotarjevo Jerico in Metkino Maričko. Istočasno, poleti 1829 pa »se je začel zanimati tudi za ‚nekakšno gospodično iz Gradca‘ ... Snojevo sva-kinjo Khlunovo«, poleg vsega tega pa da je leta 1832 iz Celovca ženi slikarja Langusa »sporočil rokoljub, medtem ko njenega moža v pismu še omenil ni.«²² Toda s tem širokim izborom Kidrič pri sonetih še ni bil čisto zadovoljen in se je naposled odločil, da so morali nastati pod vplivom »neke petnajstletne ali šestnajstletne ljubljanske rože iz boljših krogov«. Anton Slodnjak se je odločil drugače, in sicer za misel, da imajo soneti svoje »življenjsko jedro v čustvu, ki je vezalo Prešerna med 1829. in 1831. letom z graško gospodično Khlunovo«, kar je bil domneval že Avgust Žigon. Z njeno »meščansko gosposkostjo« utemeljuje Slodnjak spremembo v pesnikovem pojmovanju ljubezni in tudi odločitev za sonetno obliko po Petrarkovem zgledu in zgledu drugih velikih sonetistov.²³ Seveda pa bi bilo biografske podatke o ljubezni med Prešernom in Marijo Kajetano Khlunovo, kot jih je rekonstruiral Slodnjak, težko uskladiti z onimi v sonetih, saj je bila vloga »neusmiljenega« partnerja menda mnogo bolj na Prešernovi kot na Marijini strani. Pri tej zmedi je skoraj razumljiv dvom Janka Kosa, ki je krenil v svojo smer in o sonetih začel razmišljati, ali ni »morda ta ali oni sploh brez konkretnega objekta, tako rekoč samo abstraktna podoba, potrebna vznemirjeni pesniški domišljiji.«²⁴ Na nevarnosti, ki jih prinaša s seboj literarnozgodovin-

²² F. Kidrič, *Prešeren 1800—1858*, Ljubljana 1958, s. CXXXII—CXXXIII.

²³ *SBL*, VIII, s. 551.

²⁴ J. Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, s. 89, 90.

sko biografiziranje pesništva, izražajočega se v »kolektivni topiki« opozarja novejša literarna veda dokaj prepričljivo.²⁵

²⁵ Gérard Genette, *Structuralisme et critique littéraire*, Figures I, Paris 1966, s. 162.

РЕЗЮМЕ

Сонетизм Прешерна по всей вероятности исходит и из теории сонета А. В. Шлегеля; ее основные положения базировались на сонетном творчестве Петрарки. Но петраркский топос романтик Прешерн активировал особым способом — а именно: включением значительных содержательных и формальных инверсий, которые местами достигли уровень настоящего антипетраркизма. Это показывает уже ближайшее рассмотрение первого цикла Прешерна, его «Любовных сонетов» из 1830-го года.

Структура этого цикла откроется перед нами особой наглядностью тогда, когда мы рассматриваем, каким способом происходит в нем столкновение воспринятого петраркистического клише с спонтанно возникшей оппозицией к этому клише. Таким образом уже рассмотрение первого лирического цикла дает возможность наблюдать процесс освобождения от исторического стиля и переход к личному стилю. Его романтическое и универсалистическое активизирование исторических поэтических топосов было индивидуальное и неэпигонское явление, явление, богатое таких элементов, которые означали переквалификацию данного исторического в новую систему выражения. Этот процесс освобождения Прешерна и созидания личного стиля протекал в сфере эротической тематики значительно медленнее чем в сфере экзистенциальной тематики. По этой причине в «Любовных сонетах» чаще встречаются признаки исторических стилей чем напр. в элегии «Прощание с молодостью» (1829) или в цикле «Сонеты несчастья» (1832).